Joana Tuttoilmondo

PRESENTE NOS MUSEUS: processos de formação
de acervos de arte contemporânea brasileira

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

e-mail: joanatutto@usp.br

Tuttoilmondo, Joana
T967p Presente nos museus : processos de formação de acervos
de arte contemporânea brasileira / Joana Tuttoilmondo -- São Paulo, 2010.
353 p. :il

Tese (Doutorado - Área de Concentração: História e
Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – FAUUSP.
Orientadora: Maria Cecília França Lourenço

1. Museus de arte - Brasil 2. Acervo museológico
3. Bienais de arte 4. Sociologia da arte I.Título

CDU 7.069.02(81)

Joana Tuttoilmondo

PRESENTE NOS MUSEUS:
processos de formação de acervos de arte
contemporânea brasileira

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo

Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cecília França Lourenço

São Paulo
2010

Para a Sofia

Agradecimentos

São muitas as pessoas que contribuíram à realização deste trabalho, ou tiveram participação marcante em minha trajetória intelectual, e às quais num momento como este gostaria de agradecer.

À professora Maria Cecília Lourenço, querida Ciça, pela interlocução sempre disponível e generosa, e por seu exemplo de espírito inquieto.

A Lilia Schwarcz, que, no momento da Iniciação Científica, plantou a semente na fronteira entre a antropologia e a arte. A Sylvia Caiuby Novaes, Tadeu Chiarelli e Fernanda Peixoto, que tanto contribuíram no momento do mestrado. Aos professores do Curso de Especialização em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia – CEMMAE-USP, em especial Maria Cristina Bruno, com quem aprendi as especificidades do olhar da museologia, e Marcelo Mattos Araújo, pela orientação à monografia da qual surgiram algumas inquietações que pude levar adiante no doutorado.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, pela concessão da bolsa de doutorado, que me possibilitou a necessária dedicação para a realização desta pesquisa.

A Maria Ignez Mantovanni Franco, com quem tive a oportunidade de criar e pôr em prática, pelo incentivo e vibração. Aos colegas do grupo Museu/Patrimônio, pela discussão e aprendizado conjunto. A Annateresa Fabris e Luis Camillo Osório, pela experiência de trabalho na exposição MAM, 60. A Lisette Lagnado pelas estimulantes discussões.

A Tadeu Chiarelli, Rejane Cintrão, Felipe Chaimovich e Andrés Martín Hernández pela receptividade e contribuição com as

entrevistas. À equipe do acervo e da biblioteca do MAM-SP, que forneceu o competente apoio à pesquisa: Ana Paula Montes, Livia Lira, Léia Cassoni e Maria Rossi.

A todos os profissionais dos museus pesquisados, dentre os quais menciono aqueles com que tive contato direto no atendimento à pesquisa: Ana Paula Nascimento, Maria Luiza Moraes e Adriana Myatake (Pinacoteca); Ana Hoffmann e Cristina Cabral (MAC-USP); Márcia Müller (MAC-Niterói); Rosana de Freitas e Elisabeth Varela (MAM-RJ); Pedro Xexéo, Laura Abreu, Nilsélia, Mayra Brauer, Cláudia Rocha (MNBA); Helder Luiz Bello de Mello, Daiane Carvalho e Carolina Câmara e Francisca de Andrade (MAM-BA), Beth da Matta e Wilton de Souza (MAMAM), César Prestes e Ricardo Frantz (MARGS), Luciana Bonadio e Rute Assis (MAP), Antonina Matos e Fátima Cruz (Onze Janelas, SIM Belém); Júlia Rebouças e Mariana Gabarra (CACI), Vera Toledo Piza (CCSP).

Às equipes do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal São Paulo, na pessoa de Natália Leoni, e do Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul, por meio de Fernanda Ott e Marinice Ribeiro.

À equipe da A2, pelo projeto e diagramação da tese.

A Amélia, por sua fundamental ajuda na conclusão do trabalho. A Laura, pela sintonia fina da nossa amizade. A Pilar, Caroline, Zé Guilherme, Livia, Maria Ângela, Theo, Marília, Luís e Sueli, que suavizaram esses tempos. Aos meus pais, Eliana e Vicente, por tudo. Ao Chico, presente sempre.

Resumo/Abstract

RESUMO

A presente pesquisa analisa os processos de atualização de acervos de arte contemporânea brasileira em dez museus do país e as condições dessa prática na atual configuração do sistema da arte. Como recurso de aprofundamento, examina mais detidamente os processos curatoriais ligados à formação do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo nos anos 1990 e 2000. A partir do diagnóstico da situação dos museus brasileiros no que se refere à incorporação da produção artística das últimas duas décadas, procura-se discutir as características do campo sociocultural da arte, os desafios que os museus enfrentam e as implicações de sua prática colecionista sobre a constituição da memória das artes visuais recentes do país e sobre a construção da história da arte. O estudo procura contribuir para o entendimento dos processos de formação de valor e legitimação na arte contemporânea a partir do exame das dinâmicas de institucionalização da produção recente. Com esse intuito, busca articular a análise da ação preservacionista dos museus ao acionamento e visibilidade da produção contemporânea brasileira no circuito internacional de arte.

Palavras-chave: Museus de arte (Brasil); acervo museológico; Bienais de arte; arte contemporânea (Brasil); história da arte; sociologia da arte.

ABSTRACT

This study analyses the collection building processes focused in Brazilian contemporary art in ten Brazilian museums and the circumstances of this practice under the current art system's configuration. As a case study, it investigates the curatorial processes and collection policy of the Museu de Arte Moderna de São Paulo [São Paulo Modern Art Museum] during the 1990s and 2000s. Based on the diagnostic of the conditions of Brazilian art museums towards the acquisition of artworks produced in the last two decades, this research aims to discuss some aspects of the socio-cultural art field, the challenges that art museums face today, as well as the influence of its collection practice on the constitution of the recent artistic heritage and on the construction of art history. This investigation seeks to contribute to the understanding of the value foundation process and its legitimacy in contemporary art, examining the institutionalization dynamics of the contemporary art production. In this sense, it articulates the analysis of the preservation policy of museums to the exposure and insertion of Brazilian production in the international art circuit.

Keywords: Art museums (Brazil); museum's collections; Art Biennials; contemporary art (Brazil); art history; sociology of art.

Lista de abreviaturas

ICOM	International Council of Museums / Conselho Internacional de Museus
MAC-Niterói	Museu de Arte Contemporânea de Niterói
MAC-USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MAM-BA	Museu de Arte Moderna da Bahia
MAM-RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAM-SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MAMAM	Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães
MAP	Museu de Arte da Pampulha
MARGS	Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes
Pinacoteca	Pinacoteca do Estado de São Paulo

Sumário

Capítulo 1 | Museus no campo de forças da arte contemporânea

- Breves esclarecimentos conceituais: campo e sistema da arte 32
- Institucionalização, formação de valor e reconhecimento 47
- Mundo contemporâneo, campo contemporâneo da arte 53
- Museus de arte contemporânea e o debate sobre o fim da história da arte 62
- Novas perspectivas para a formação de acervos 68
- Aspectos do meio de arte brasileiro 72
- Instituições e meio artístico-cultural no Brasil 80

Capítulo 2 | Prática colecionista da produção recente nos museus brasileiros

- Patrimonialização e musealização 90
- A coleção como elo do processo preservacionista museal 100
- Procedimentos da pesquisa 106
- Museu de Arte Moderna de São Paulo 110
- Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro 113
- Museu de Arte Moderna da Bahia 118
- Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães 121
- Museu de Arte da Pampulha 124
- Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli 128
- Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo 131
- Museu de Arte Contemporânea de Niterói 136
- Pinacoteca do Estado de São Paulo 139
- Museu Nacional de Belas Artes 145

Capítulo 3 | Circunstâncias e estratégias de atualização de acervos

- Patrimonialização da arte brasileira das décadas de 1990 e 2000 150
- A importância de uma política de acervo 172
- A curta distancia: especificidades da formação de acervos contemporâneos 176

Capítulo 4 | MAM-SP - processos curatoriais ligados à formação do acervo

- MAM-SP décadas de 1990 e 2000 184
- Ampliação da coleção e reposicionamento do museu 198

Aquisições com recursos incentivados 207
Aquisições via Panorama da Arte Brasileira 212
Núcleo Contemporâneo 221
Clubes de Gravura e de Fotografia 227
Solicitação e recebimento de doações 232
Comodatos 238
Inserção dos agentes e legitimidade da instituição 240
A coleção contemporânea como subsídio para uma história em devir 243

Capítulo 5 | Visibilidade da produção brasileira atual no circuito internacional da arte

Vetores do circuito 248
Bienais no sistema da arte 253
Acionamento da produção brasileira recente nas Bienais de São Paulo e Porto Alegre 259
No mapa das grandes exposições internacionais 262
Perfil das publicações 265
A cobertura das revistas estrangeiras 268
Um círculo restrito de especialistas 275
Arte brasileira recente em circulação 278

Capítulo 6 | Institucionalização da produção recente: alguns exercícios investigativos

Dinâmicas de valorização: acervos e exposições 286

Considerações finais 311

Bibliografia 319

Anexos

Esclarecimentos metodologia de tratamento dos dados 2
Listagens, tabelas e gráficos 4
Fichas das exposições pesquisadas 57
Fichas dos artistas compreendidos pela pesquisa 71

Introdução

A presente tese visa analisar os museus de arte sob a perspectiva da formação de coleções, focalizando a constituição de um patrimônio e uma memória relativos à produção artística brasileira recente. Esta reflexão, voltada aos acervos de arte contemporânea, concentra-se em observar a prática colecionista – o exercício dessa atividade –, e não seus resultados – a coleção em si, suas obras.

Para examinar os processos de seleção de referências patrimoniais das poéticas artísticas contemporâneas foram escolhidos dez museus brasileiros, um conjunto bastante heterogêneo quanto a perfil institucional, natureza administrativa, histórico de criação, relações com o entorno urbano e o contexto cultural, e interlocução com o público. São eles: Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro, Museu de

Arte da Pampulha – Belo Horizonte, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Museu de Arte Moderna da Bahia, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – Recife.

Os museus foram selecionados por sua distribuição geográfica e segundo o grau de atividade de sua prática colecionista voltada à produção recente. Como se pode perceber, foram considerados tanto os museus cujos programas de preservação e de comunicação se dirigem especificamente para a arte contemporânea, quanto aqueles cujos acervos não têm esse foco preponderante, mas consideram a atualização de suas coleções.

O presente estudo entende a ação seletiva dos museus para compor uma coleção como uma operação capaz de promover, induzir, conferir valor artístico e legitimação cultural a trabalhos e artistas, sendo parte de um jogo de forças que monta as narrativas da história da arte contemporânea brasileira. Nesse sentido, ao abordar a maneira como a produção artística recente vem sendo musealizada, almeja deslindar os processos de formação de valor e reconhecimento sobre a produção, de construção da história e constituição da memória das artes visuais recentes do país. Seu foco incide sobre as condições históricas e socioculturais em que se inscreve a arte atualmente, ou, em outras palavras, sobre aspectos do campo artístico. Aborda o papel dos museus de arte contemporânea como agentes de criação da história da arte e de preservação da memória artística, e investiga o processo preservacionista dos museus a partir de um ponto considerado fundamental, dado que pressuposto distintivo da instituição museal: a constituição de acervos.

É preciso ressaltar que a posição central que os museus ocupam nesta análise não corresponde a um lugar de destaque empírico no campo da arte – os museus não são os únicos agentes, tampouco os preponderantes. A tese escolheu enfatizar o processo preservacionista nesse campo em função da relevância dos museus e suas coleções na definição do que permanece como referência, testemunho das práticas artísticas contemporâneas, como

potencial repertório da complexidade e diversidade da produção criativa atual e como possibilidade de gerações futuras travarem contato direto com a arte de hoje.

Os museus estão inseridos num campo de múltiplas forças, num espaço social característico em que os diversos atores sociais – sejam eles profissionais, grupos de indivíduos que compartilhem mesmos interesses ou instituições – se relacionam articuladamente, campo este que vem sendo conceituado como sistema da arte contemporânea. Entre as instituições de influência nesse campo pode-se mencionar as Bienais espalhadas pelo mundo, as feiras de arte internacionais, os centros culturais, as galerias, os salões de arte, as universidades e pólos de formação, os órgãos da mídia especializada, etc. Para considerar essa rede dinâmica – essa estrutura de produção complexa em que a arte contemporânea é elaborada (DANTO, 2003) – a tese procura articular ao objeto central de análise – que são os museus e as condições de suas coleções – outros vetores de ação sobre o campo artístico.

Dentre esses vetores, os principais são as edições da Bienal Internacional de São Paulo e da Bienal do Mercosul, realizada em Porto Alegre, uma escolha que se justifica por serem as Bienais as mais importantes mostras do país que se propõem a expor a produção recente, a refletir sobre a situação atual, e que se destacam pelo seu alcance internacional (de público, de artistas), pela reverberação (de teses e visões) e pelo caráter sistemático da operação seletiva empreendida por suas curadorias (de atribuição de distinção da produção). As Bienais são situações de acionamento da produção artística. Delimitam um universo da produção recente em seu quadro de participações, selecionam e divulgam artistas, elaboram formulações críticas sobre o estado atual da arte e sobre as manifestações artísticas selecionadas. Ou seja, são, assim como os museus, mas diferentes deles, instâncias que colocam artistas e obras em visibilidade, que os destacam e validam.

Num contexto internacionalizado como é o da arte hoje, outros vetores que têm potencial de valorizar a arte contemporânea bra-

sileira são as publicações especializadas de grande circulação internacional e as exposições internacionais. A pesquisa contemplou o levantamento dos artistas que participaram da Documenta de Kassel e da Bienal de Veneza, as duas exposições de maior expressão no que se refere a lançar novos expoentes e consolidar referências, assim como a produção de artistas brasileiros divulgada em três importantes revistas de grande circulação internacional dedicadas às artes visuais: a norte-americana Artforum, a francesa Art Press e a inglesa Frieze. A escolha dos periódicos orientou-se pela sua notoriedade e alcance global, e por representarem pólos de divulgação localizados em importantes metrópoles artísticas, nos Estados Unidos e na Europa. Essa inclusão possibilitou analisar que e como a produção artística brasileira é apresentada internacionalmente nesses veículos de comunicação, em artigos críticos, resenhas de exposição, entrevistas.

Visando estabelecer um volume de dados viável de ser trabalhado e assegurar a coerência e consistência da análise, estabeleceu-se como recorte a produção artística brasileira das décadas de 1990 e 2000. Essa delimitação, evidentemente, não corresponde a uma demarcação do que seria a produção contemporânea em contraposição à moderna. Tampouco pretende circunscrever um conjunto esteticamente coerente entre as poéticas artísticas, dado que o exclusivo critério de datação seria insuficiente para constituir um universo de produção com características afins. A “contemporaneidade” a que a pesquisa se refere diz respeito ao estado atual do meio artístico, ou seja, à situação mais recente do contexto social de produção e circulação, e não a características internas dos trabalhos.

O estudo empreendeu um levantamento das obras de artistas brasileiros realizadas desde a década de 1990 até o presente (1991-2008)¹ e que foram incorporadas aos acervos dos museus. A com-

¹ O levantamento de dados cobriu até o final do ano 2008, tanto para as publicações quanto para as exposições, devido à necessidade de fixar uma data-limite para a coleta de informações, para que fosse possível dedicar o restante do tempo à sua análise e à a redação da tese.

pilação desses dados gerou uma radiografia quantitativa dos acervos que possibilita destacar como os museus vêm formando suas coleções contemporâneas. A partir desse mapeamento, pretende-se abrir o horizonte de discussão para debater as características do campo museológico, os desafios que os museus enfrentam, as implicações de sua prática colecionista sobre a formação de uma herança/memória artística referente à produção contemporânea e sobre a construção da história da arte.

A periodização adotada para a seleção da produção artística considerada no levantamento de dados dos museus vigora também para as Bienais e para as publicações internacionais. Foram compiladas as obras do mesmo período expostas nas Bienais, as matérias publicadas sobre artistas brasileiros nas revistas estrangeiras e as participações de artistas na Documenta e na Bienal de Veneza. Esse processamento da produção artística colecionada e exposta em diversas análises, comparações e cruzamentos permitiu confrontar as dimensões de preservação e de circulação e identificar características do campo artístico brasileiro, assim como elucidar algumas de suas condições socioculturais e históricas.

Deve-se lembrar que diversas outras vias influem no processo de formação do valor, em especial as galerias e as coleções particulares. Evidentemente, não seria exequível examinar todos esses âmbitos. Uma análise mais detalhada do colecionismo poderia se dedicar a examinar que critérios estéticos e de mercado/investimento orientam a formação das coleções, como elas se estruturam, que profissionais dão assistência aos colecionadores, sua relação com os artistas e com as galerias, os projetos e empreendimentos a elas ligadas². Desse universo das coleções particulares se desdobraria, também, a existência de coleções corporativas, pertencentes a empresas e bancos. Contudo, no escopo da atual pesquisa esse assunto será aborda-

2 A esse respeito, destaca-se como exemplo singular no país a criação do Centro de Arte Contemporânea de Inhotim - CACI, em Minas Gerais, por iniciativa do colecionador particular Bernardo Paes.

do de forma mais restrita, a partir da musealização, tomando as coleções como fonte de formação dos acervos e considerando o papel dos colecionadores como proprietários ou doadores de obras dos acervos dos museus – especialmente a questão dos comodatos.

A questão do mercado das artes visuais, em particular a atuação das galerias no meio de arte contemporâneo, também não será examinada. Por sua complexidade, tal tema deveria ser alvo de uma análise específica, o que foge aos propósitos da presente tese. O universo comercial ligado à produção artística será considerado de maneira pontual, a partir daquilo que o levantamento de dados da pesquisa revelar sobre o envolvimento de galerias como fonte de acervo para os museus e como representantes e proprietárias das obras expostas nas Bienais.

Concentrando-se na prática colecionista, pretende-se contribuir para o entendimento da trama sociocultural mais ampla em que os museus estão inseridos, ou das condições sociais em que se dá a atuação preservacionista museológica. Como vêm atuando os museus de arte moderna e contemporânea brasileiros no que se refere a formar um acervo representativo da produção contemporânea? Como incorporam acervo? Quais as dificuldades conceituais e práticas enfrentadas? Quais as estratégias empreendidas? Como desempenham seu papel patrimonial no contexto atual?

Paralelamente, articulando o repertório existente nos acervos com a produção acionada nas exposições e publicações, espera-se esclarecer as dinâmicas de institucionalização, consagração e legitimação da produção recente e os processos de formação de valor cultural.

Os museus e as Bienais são instâncias de institucionalização, consagração e legitimação. A inclusão da produção artística em acervos e sua circulação em exposições são vetores que influenciam a valorização dos artistas no campo da arte contemporânea brasileira e, ao mesmo tempo, pólos que agem guiados por esse reconhecimento conquistado em decorrência de múltiplos fatores. São a um só tempo geradores e confirmadores de reconhecimento.

Discutir o processo de valorização da produção artística possui um escopo específico neste estudo. Aqui é enfatizada a dimensão cultural do bem, seu valor de singularidade, e não sua dimensão econômica, seu valor de equivalência a outros bens e produtos. O valor cultural de uma obra, de um artista, é o reconhecimento de sua significância, não se restringindo ao que ele tenha de representativo da situação histórica, social e política mais ampla, mas reconhecendo também o potencial de criação próprio da arte, que extrapola e excede esses condicionantes, singularizando-se. Seu valor monetário ou venal (seu preço), por sua vez, é fruto da assimilação e circulação das obras no mercado. É evidente que ambas as dimensões não são desconectadas; ao contrário, há um trânsito contínuo nas duas direções, que se informam mutuamente. Mas a atenção deste estudo incide sobre fatores de reconhecimento junto às instituições, e não sobre a cotação financeira das obras, muito embora seja difícil separar as duas coisas num contexto cada vez mais mercantilizado e altamente especulativo como o da arte contemporaneamente.

O sentido mais preciso do processo explorado neste estudo é dado pela expressão formação de valor, que ressalta o caráter processual, construído, atribuído, contextual e composto por múltiplos fatores. Além disso, trata-se do valor cultural, ou seja, da importância atribuída a um bem em virtude das qualidades – estéticas, cognitivas, afetivas, éticas, pragmáticas (MENEZES, 2003) – a ele conferidas, de seu reconhecimento como fato da cultura³. Entendendo cultura, por sua vez, como sistema simbólico, universo de significações e valores, nota-se então que a dimensão cultural en-

3 Tais delimitações conceituais devem-se particularmente à definição de “valor cultural” elaborada por Ulpiano Bezerra de Meneses ao discorrer sobre preservação do patrimônio: “Se valor é a capacidade reconhecida, em algo, de responder a uma necessidade, valor cultural seria, então, a capacidade reconhecida de responder a uma necessidade (qualquer necessidade: material, espiritual, psicológica, econômica, afetiva, etc.) pela mediação prioritária dos sentidos”. De acordo com o autor, estão englobados como valor cultural diferentes categorias de valores: cognitivos (produzir conhecimento, informar), estéticos (aguçamento da percepção sensorial, aprofundamento da ponte entre eu e o mundo), afetivos (relações subjetivas ou identitárias), sócio-culturais, éticos e pragmáticos. O autor ressalta ainda que os valores são historicamente instituídos, mutáveis, dependentes de escolhas e interesses, tendo portanto uma dimensão política inerente (MENEZES, 2003: 102).

globala os aspectos históricos e artísticos. O caráter histórico, aqui, é considerado não como algo passado em contraposição a algo característico da atualidade, mas como algo inscrito em um contexto sociocultural, ao mesmo tempo que gerador desse mesmo contexto.

Articulado à formação de valor está o processo de construção de reconhecimento. Com o sentido empregado nesta tese, o reconhecimento resulta de múltiplos fatores: qualificação, significação, visibilidade, prestígio, renome, distinção, hierarquização, validação, oficialização, admissão, seleção, sanção, consagração. O reconhecimento é efeito da formação do valor. Esse valor é estabelecido por múltiplos fatores que não apenas os inerentes ao objeto, mas a ele vinculados contextualmente, num jogo entre vários agentes. Em ambos os casos, enfatiza-se o caráter de construção cultural e histórica, e não de uma naturalização dos processos.

A sondagem empírica realizada pretende iluminar aspectos da formação de valor ou da construção do reconhecimento na arte contemporânea brasileira. Para isso, busca identificar semelhanças e diferenças entre as lógicas que regem o circuito de exibição, seu efeito de visibilidade, e a lógica da formação dos acervos, seu efeito de posteridade. A partir da observação dos acervos dos museus e das seleções de artistas nas Bienais, pode-se perceber alguma consolidação de posições de destaque entre a produção? Predomina uma confluência ou uma divergência entre os universos do patrimônio musealizado e do circuito artístico das exposições? Quais as particularidades das lógicas que regulam cada universo? A tese não pretende fornecer respostas definitivas a essas questões, mas compreender aspectos e apontar questões a partir de uma observação específica de vários exemplos comentados ao longo dos capítulos.

As coleções museológicas e as exposições são instâncias diferentes, mas não isoladas. Os processos que as engendram tampouco são apartados. Há uma dinâmica de articulação entre elas na atribuição de legitimidade à produção artística. Como se pretende argumentar no presente estudo, ambas atuam na instítu-

cionalização da produção e na construção de aspectos da história da arte.

O papel dos museus na distinção dos objetos artísticos, na produção e atribuição de valor às obras, é de tal modo evidente que tal afirmação chega a ser um truísmo. Partem dessa constatação as múltiplas críticas à instituição museal, percebida como instrumento de dominação, segregação, disciplinamento, neutralização, confinamento, que se desdobram em posicionamentos discursivos e práticas artísticas de combate contra ela. Mas o fato de que os museus atuam na produção de visões e atitudes não é intrinsecamente ruim. A existência de parâmetros de ordenação e de categorias de pensamento é condição da vida social. Sem marcas de valorização, sem singularidade, não há campo da arte. As coleções dos museus, nesse sentido, são conjuntos referenciais, compõem um sistema de conhecimento a partir das interpretações sobre as manifestações artísticas.

Se é certo que os museus hierarquizam critérios de validação e distinção, atuam como aparatos de sedentarização, forjando narrativas hegemônicas e regulando essas definições estabelecidas, deve-se também reconhecer que os sistemas de conhecimento que eles formulam não são absolutos nem imutáveis; são móveis, seus limites podem ser tensionados e seus discursos abertos a outras possibilidades (HEINICH, 1998)⁴. O problema reside então em não reconhecer que as instituições museais operam sob determinadas visões, que os valores são relativos e socialmente construídos. A ação dos museus, em todos os seus planos programáticos, pode ocultar esse caráter construído e relativo, ou pode, ao contrário, procurar explicitá-lo. O que isso traz de implicações à formação de suas coleções?

As mudanças nas características da arte contemporânea acarretam desafios e desajustes com relação à musealização. A produ-

4 Segundo Heinrich, os museus fornecem um parâmetro entre outros, e sua operação não é arbitrária, fundada no nada, nem absoluta, fundada na natureza: os valores artísticos são fundados nas múltiplas operações da linguagem, dos objetos, das ações, das instituições (HEINICH, 1998: 63).

ção tensiona o museu em vários sentidos: porque não pode ser estabilizada, classificada, adequada; porque, por sua performatividade, não pode ser retida, ou, por sua escala, não pode ser abrigada no espaço expositivo. O museu não encontrou uma maneira adequada de “coleccionar” diversas práticas artísticas contemporâneas que extrapolam o objeto autônomo, como os trabalhos que possuem uma relação direta com o lugar onde se configuram, ou que lidam com o contexto em que se inscrevem (COHEN, 2005). A expansão dos limites físicos ou teóricos da arte acarreta a necessidade de novos parâmetros de documentação, exibição, preservação (FREIRE, 2002, 2003). Esse estado de coisas torna o museu uma instância inadequada para a produção e preservação da produção contemporânea? Ou é um impulso para o museu retirar o foco da guarda material dos objetos de sua coleção e dinamizar processos preservacionistas a partir de outras estratégias, destinadas a incentivar e referenciar a produção artística?

Tais perguntas remetem a um amplo debate, que apenas será tangenciado nesta tese. Mas, apesar de todas as críticas de que é alvo e da resistência ou dificuldade de implementar novos programas e procedimentos, o museu segue conferindo enquadramento para a produção artística contemporânea, que dele (mesmo que não só dele) depende para ser vista como arte, ser considerada de qualidade, ser diferenciada entre todo o universo produzido, ser preservada como história da arte para as futuras gerações.

Além disso, quando lida com a produção de artistas em atividade, o museu é um indutor de prestígio ao artista. A incorporação de um trabalho de um determinado artista a um museu tem o potencial de requalificar a totalidade de sua obra, anterior e posteriormente produzida, de contribuir para o reconhecimento do artista. A incorporação de uma determinada produção artística a uma coleção não é o “fim da linha”, o último passo do percurso no campo artístico, um simples dispositivo capaz de lhe conferir posteridade, mas um procedimento gerador de valor que volta a incidir sobre o artista.

Falar em incorporação ou em estratégias de aquisição de acervo pode dar a idéia de que tratar-se-á de meras operações técnicas, mas o que a tese defende é que elas trazem consigo os processos de valorização, legitimação, reconhecimento, patrimonialização, musealização. As coleções são produtos e produtoras do campo da arte.

As coleções vão determinar qual arte de hoje será fruída no espaço do museu no futuro, e que recorte do universo da criação artística terá potencialidade de integrar a história da arte desse nosso período histórico. No plano do reconhecimento dos trabalhos de arte, os museus desempenham um papel relevante, por conferir uma “proteção simbólica” (ANJOS, 2008) às obras que são abrigadas e expostas, dar-lhes legitimidade social, inscrevê-las na categoria de arte.

Quando ocorre a musealização, uma nova camada de interpretação é acrescentada ao objeto, que, embora se mantenha fisicamente o mesmo, passa a ter duas ordens de significação a ele ligadas: a primeira, referente a seu contexto original, e a segunda, relativa à sua existência como acervo, alçado a patrimônio. Essa condição pode representar um divórcio considerável entre a “vida” pré e pós-museu, especialmente quando o objeto tinha um uso ou uma inserção no seu contexto original que é totalmente suprimida ou suspensa com a musealização.

A particularidade no caso da musealização da arte – moderna e contemporânea – é a grande proximidade entre o contexto de origem e o contexto museal, quando não praticamente uma coincidência entre ambos. Boa parte da arte é produzida para estar no museu, ou tendo o museu como referência. Outra singularidade da musealização da arte contemporânea é a existência de uma distância temporal mínima entre produção e ingresso na coleção. Quase não há tempo para a decantação, para a verificação de trajetórias, para o entendimento global dos processos em curso, que amparariam o julgamento e as escolhas. O museu que coleciona arte contemporânea atua menos como aquele

agente que recolhe e certifica as manifestações reconhecidas, e mais como um jogador que faz suas apostas, contribuindo para gerar e fomentar a produção. Isso acarreta ao museu o desafio adicional de discernir como orientar a ampliação de sua coleção, ciente simultaneamente de sua responsabilidade eletiva e de sua capacidade dinamizadora.

Concordando que “o museu de arte contemporânea e os artistas constituem focos privilegiados para interpretar o presente” (LOURENÇO, 2008), pretendemos, por meio dos fatores selecionados na investigação, compreender aspectos da construção da história da arte. O que tem a potencialidade de se tornar referência do hoje no futuro?

Este estudo possibilita identificar, a partir da diversidade de artistas e de obras, que arte contemporânea os museus vêm preservando, mas não pretende empreender uma análise crítica das características dessa produção, nem tampouco proferir uma avaliação sobre a qualidade ou representatividade dos acervos de acordo com as poéticas que despontaram no período. Interessa-se sobretudo em evidenciar como esse patrimônio artístico museológico da arte recente vem sendo constituído, ou seja, quais as condições e estratégias das instituições para formar, ampliar ou incrementar seus acervos, pois esse exame traz contribuições para pensar a preservação da arte contemporânea, seu entendimento como patrimônio artístico e bem cultural. Sendo assim, a pesquisa alia uma análise de história da arte com um viés sociológico e antropológico ao uso de ferramentas e procedimentos da museologia.

A investigação não enfatiza a história das obras, dos elementos das coleções, nem as múltiplas narrativas que se formam para interpretar as poéticas artísticas do presente, mas as condições históricas em que se dá a institucionalização pelo museu e pelo circuito. O primeiro capítulo – Museus no campo de forças da arte contemporânea – trabalha os conceitos de campo e sistema da arte, de valor e reconhecimento, e dedica-se a analisar as transfor-

mações recentes e o estado atual dos campos artístico e museológico brasileiros, tecendo suas relações com o processo histórico e sociocultural mais amplo.

O capítulo seguinte – Prática colecionista da produção recente nos museus brasileiros – inicia-se com uma discussão a respeito do processo preservacionista museal e, em seguida, traz um diagnóstico da situação dos museus brasileiros no que se refere à aquisição da produção artística atual a partir dos dados levantados junto a cada instituição pesquisada. Concentra-se em discutir as condições e estratégias de constituição de acervos.

O terceiro capítulo – Circunstâncias e estratégias de atualização de acervos – dá prosseguimento ao capítulo anterior e realiza um cruzamento das informações, de modo a contribuir para entender o estado geral da patrimonialização da arte recente nos museus estudados e analisar as particularidades da formação de acervos em museus de arte contemporânea.

Em seguida insere-se um capítulo sobre o Museu de Arte Moderna de São Paulo, com vistas a aprofundar a discussão sobre os programas de incorporação de acervo a partir de um caso específico. Este quarto capítulo busca extrair, com base em documentos e textos institucionais e entrevistas, a política que orientou e vem orientando a ampliação da coleção, e apresentar as diferentes estratégias de incorporação de novas obras. Além disso, procura compreender, a partir do comentário de vários exemplos, o perfil desse recorte do acervo (1991-2008).

Um mapeamento da produção que tem se destacado no meio internacional e no circuito de grande visibilidade das exposições Bienais de São Paulo e Porto Alegre, e que está presente nas páginas das revistas especializadas de ampla circulação internacional, é oferecido no quinto capítulo: Visibilidade da produção brasileira atual no circuito internacional da arte. Pretende-se observar como se dá a circulação da arte contemporânea brasileira por meio desses eventos, considerados como dispositivos de visibilidade e vetores de legitimação e atribuição de carga valorativa sobre a produ-

ção. Há uma coincidência no universo de artistas participantes das Bienais e divulgados no exterior? Quais são os artistas com maior visibilidade nesse circuito? Que artistas têm espaço nas páginas das revistas internacionais? Que circunstâncias e motivações orientam essa cobertura?

No sexto capítulo - Institucionalização da produção recente: alguns exercícios investigativos – são tomados alguns exemplos, extraídos entre os artistas cuja produção foi alvo de institucionalização de forma mais reforçada, pela via dos acervos ou do circuito de visibilidade das exposições, com o intuito de identificar e discutir aspectos do processo de valorização e legitimação construído por essas instâncias.

Encerrando a tese, as Considerações finais procuram retomar as principais questões analisadas ao longo dos capítulos, sinalizar alguns debates que permanecem em aberto e realizar um balanço final a partir das contribuições trazidas pelo estudo.

CAPÍTULO 1

MUSEUS NO CAMPO

de forças da arte contemporânea

Breves esclarecimentos conceituais: campo e sistema da arte

O foco do presente estudo incide sobre os processos socioculturais que engendram a arte e os museus, e não sobre a produção artística intrinsecamente, nem sobre os aspectos perceptivos, simbólicos, interpretativos da experiência estética. A atenção recai sobre o processo histórico e cultural de institucionalização da produção no “campo da arte contemporânea” ou “sistema da arte contemporânea”. As duas expressões são adotadas aqui com um sentido aproximado, mas, como se trata de conceitos densos na área das ciências humanas, é preciso fazer uma pausa para esclarecer suas acepções.

“Campo”, mais do que um simples termo para designar a área em que se desenvolve uma determinada atividade, uma esfera de ação ou influência, um domínio, é uma noção que recebe diferentes conceituações nas ciências humanas. Referencial para os estudos na área da cultura, e para esta reflexão, é o conceito elaborado por Pierre Bourdieu, que, ao longo de sua extensa obra, abordou a questão sob diferentes perspectivas, desde a análise do sistema educacional, da cultura universitária, até a literatura, a moda, as artes visuais, os museus. Aqui serão tomados como subsídio alguns de seus estudos dedicados ao exame das condições sociais da prática artística, dos processos que conferem inteligibilidade e legitimidade à produção artística, da apropriação da arte e dos mecanismos de distinção e poder a ela relacionados.

Este estudo não segue propriamente a escola de pensamento que se desenvolveu a partir da obra de Bourdieu. Mas é certo que sua abordagem sociológica da cultura faz parte do referencial teórico desta pesquisa. Por se tratar de um conceito trabalhado continuamente ao longo da obra de Bourdieu, sintetizar uma definição de campo implica inevitavelmente um reducionismo. Mais ainda porque ele se articula a outras noções que estruturam a abordagem do autor, como *habitus*, *illusio*, capital cultural, todos conceitos que se mostraram operantes em diversos estudos nas ciências humanas.

Arcando com o risco dessa simplificação, pode-se afirmar que o campo é um espaço social constituído por um sistema de relações entre classes de agentes distintos, que ocupam diferentes posições, engajados numa mesma área de atividade. A cada uma dessas posições estão associadas concepções ideológicas determinadas. Há uma significativa predeterminação da ação dos agentes no campo, pela estruturação desse espaço de forças que molda comportamentos e visões. Os agentes participantes do campo (literário, artístico, acadêmico-universitário, etc.) constroem suas posições por meio de relações de concorrência e de solidariedade: disputam posições dominantes em seu interior, em busca de distinção e projeção; aliam-se por afinidades, reforçando-se mutuamente e buscando legitimidade. O campo é, assim, um campo de forças, um espaço de luta¹.

Nestor García Canclini destaca que a singularidade da sociologia da arte de Bourdieu está em seu entendimento do campo cultural como um campo regido por leis próprias: “O que o artista faz está condicionado pelo sistema de relações que estabelecem os agentes vinculados com a produção e circulação das obras, mais que pela estrutura global da sociedade. A investigação sociológica da arte deve examinar como se formou o capital cultural do respectivo campo e como se luta por sua apropriação” (CANCLINI, 1998: 36).

Nenhum campo é totalmente autônomo, porque os atores vivem em vários campos ao mesmo tempo, alguns mais abrangentes e mais poderosos que outros, mas cada campo tem regras e estruturas específicas. Quanto mais uma atividade é mediada por uma rede estruturada de posições, instituições, atores, mais ela tende à auto-

¹ “O campo é uma rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo, etc.) entre posições. Cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições ou, em outros termos, pelo sistema das propriedades pertinentes, isto é, eficientes, que permitem situá-la com relação a todas as outras na estrutura da distribuição global das propriedades. Todas as posições dependem, em sua própria existência e nas determinações que impõem aos seus ocupantes, de sua situação atual e potencial na estrutura do campo, ou seja, na estrutura da distribuição das espécies de capital (ou de poder) cuja posse comanda a obtenção dos lucros específicos postos em jogo no campo” (BOURDIEU, 1996: 261).

nomia. A teoria dos campos de Bourdieu se dedica a explicitar os encadeamentos do campo cultural com os demais espaços de sociabilidade, em especial com a economia e a política, mostrando que há condicionantes do trabalho de arte cravados no interior do seu campo específico, assim como outras que incidem de outros campos.

Analisar um determinado campo social envolve captar as posições dos agentes, que se distinguem pelas práticas e ideologias a que se vinculam, ou, em outras palavras, pelo *habitus* socialmente constituído. O *habitus* pode ser entendido como o conjunto das disposições inconscientes das diferentes classes de agentes, resultado da interiorização das estruturas sociais objetivas. É o princípio gerador de todas as práticas. Condições sociais distintas produzem disposições distintas, ou seja, um *habitus* de classe.

Os participantes do campo agem movidos por uma crença coletiva nas regras do jogo, uma adesão a que Bourdieu chama de *illusio*, que se dá de tal modo que a arbitrariedade e o caráter construído das regras são naturalizados. O campo é, portanto, uma estrutura de trocas sociais, um espaço social interligado a um sistema simbólico².

O conceito de campo ocupa a base da linha sociológica de Bourdieu, sua ciência dos fatos intelectuais e artísticos, voltada à apreensão dos processos de criação e institucionalização da ativi-

2 Sérgio Miceli, um dos intelectuais responsáveis pela introdução da obra do sociólogo francês no Brasil, e orientado por Bourdieu em seu doutorado publicado como *Intelectuais e classe* dirigente no Brasil, é quem ressalta essa relação entre o plano social e simbólico na teoria de Bourdieu. Pela capacidade de síntese da linha de análise da cultura de Bourdieu, é interessante reproduzir aqui um trecho das considerações do autor: "O conceito de campo deveria ainda permitir um resgate dos fundamentos capazes de esclarecer a *illusio* como forma espalhada de crença num dado espaço de sociabilidade, ao recuperar os sentidos do envolvimento de todos nós com o jogo no qual nos lançamos por inteiro, rendidos, incondicionalmente. É nesse passo de compreensão dos aspectos mais extravagantes que configuram o rosto peculiar de um domínio de atividade social dotado de certa margem de autonomia, a idéia de campo propicia a junção entre aspectos morfológicos derivados do contexto e dimensões de sentido enunciadas em meio às lutas classificatórias envolvendo os diversos grupos de agentes. O campo é o conceito do entendimento circunstanciado da atividade cultural ou simbólica, o marcador teórico de um grau elevado de ambição sociológica, a garantia de um tratamento aprofundado da atividade cultural nos registros-chave de seu adensamento, a exigência de uma apreensão contrastiva e relacional de autores, obras e linguagens, em suma a prova mais acabada e conseqüente do que deveria ser a teoria e a prática analítica de uma sociologia contemporânea da cultura" (MICELI, 2003: 77-78)

dade cultural, das condições históricas e sociais que presidem a produção artística e literária.

Sem a pretensão de detalhar os múltiplos desdobramentos do corpo teórico de Bourdieu, ou esgotar o argumento de seus textos referenciais, cabe extrair alguns pontos que ajudam a expor a problemática subjacente ao tema deste estudo.

Ao longo de sua carreira, Bourdieu dedicou vários textos a discutir as condições sociais de produção, circulação e consumo da obra de arte, ponto crucial de sua sociologia da cultura. Contra a ideia de que o gosto pela arte é de natureza pessoal desinteressada, Bourdieu chama a atenção para o fato de que, entre outras aparentes preferências individuais por determinados bens culturais, ele funciona como um marcador de classe. A fruição da arte por um indivíduo depende da apropriação de esquemas de interpretação, do controle de códigos artísticos e sistemas de classificação: “A obra de arte considerada enquanto bem simbólico não existe como tal a não ser para quem detenha os meios de apropriar-se dela, ou seja, de decifrá-la” (BOURDIEU e DARBEL, 2003:71).

As obras de arte são designadas como tais num processo social: “O ‘olho’ é um produto da história reproduzido pela educação” (BOURDIEU, 2006: 10). O reconhecimento de uma obra é, assim, função de normas que regem a relação dos sujeitos com a obra de arte numa dada situação histórica e social, e não de preferências individuais. De acordo com sua perspectiva, a imagem privada que os indivíduos fazem de uma obra depende da imagem pública de tal obra, o que é constituído social e historicamente e, portanto, mutável (BOURDIEU 1992: 285). O processo de circulação é importante para constituir esse sentido público da obra e de seu autor, sentido que é produzido nas relações sociais entre o autor, seu editores (no campo literário; pode-se dizer *marchands* no campo da arte) e críticos, comandada pela posição desses agentes no campo de produção erudita.

Os museus de arte são entendidos como instituições que agravam a separação entre iniciados e não-iniciados, uma vez que se dirigem apenas àqueles que já dominam o código, reforçando pela via

da cultura mecanismos de dominação social. Ainda que boa parte das críticas disparadas pelo autor aos museus estejam inseridas no debate intelectual dos anos 1960-1970 (*Amor pela arte* foi editado em 1969) e se refiram aos museus naquele contexto – em pleno processo de reformulação conceitual e reposicionamento social do museu, sendo ainda muito presente a visão tradicional de museu –, suas considerações continuam fecundas para pensar as operações do museu no nível social e simbólico. Ao lado de outras instituições e agentes (academias, universidades, júris, críticos), os museus dispõem de autoridade para estabelecer distinções, ou seja, marcas de diferença que separam do comum aquilo que é considerado de valor, são “instâncias investidas do poder delegado de impor um arbitrário cultural – ou seja, no caso particular, uma certa delimitação entre o que é digno ou indigno de ser admirado, amado ou reverenciado (...)” (BOURDIEU e DARBEL, 2003: 164).

A reputação de uma obra de arte constrói-se no campo de produção da arte, espaço de relações entre diferentes agentes – artistas, *marchands*, críticos, clientes que se dela apropriam materialmente (colecionadores) ou simbolicamente (espectadores) – e instituições (BOURDIEU, 2001: 25), todos agindo para produzir a crença no valor da obra de arte.

O *corpus* teórico de Bourdieu reverberou amplamente em estudos de várias áreas científicas e gerou múltiplos debates acadêmicos. Nesse movimento, foram tecidas críticas e marcadas contraposições, que não serão retomadas detidamente aqui³. Mas, de

3 Síntese de parte do debate em torno de sua teoria sociológica sobre a arte e a literatura pode ser encontrada no artigo de Martins (2004) sobre as potencialidades e limitações do conceito de campo literário. Segundo o autor, a teoria dos campos foi criticada por não considerar atentamente a singularidade do fenômeno estético, sua diferença em relação as demais dimensões da experiência humana. Se a obra de arte vem ao mundo marcada por uma particularidade que a gerou (um “campo”), talvez o índice distintivo da boa obra seja aquele que permite que ela ultrapasse esta sua origem rumo a uma dimensão mais universal. Outra crítica relativa à sua sociologia dos campos incide sobre o excessivo peso conferido à predeterminação do campo (a afirmação de que as ações dos agentes sociais são condicionadas por uma estrutura que os sobredetermina, ou de que obra está como que contida no espaço de possibilidades que o campo oferece), o que esvazia a capacidade de ação dos sujeitos. Esse enfoque não contemplaria devidamente a possibilidade de a obra literária ou artística exceder sua determinação sociológica originária e vir a se constituir como força geradora de sentido, ultrapassando o contexto imediato em que foi produzida.

modo pontual, cabe assinalar algumas observações à perspectiva do autor apresentadas por Nathalie Heinich.

Heinich denomina a linha teórica de Bourdieu de “sociologia da dominação”, pelo fato de a ênfase incidir nas determinações de classe e nas desigualdades que estruturam o campo. Para autora, essa linha, ancorada nos conceitos de legitimidade, distinção e dominação, pode incorrer em uma análise reducionista, pois a definição do que é legítimo ou ilegítimo, distinto ou vulgar, dominante ou dominado, se opera em um plano unidimensional, que não considera plenamente as complexidades e ambivalências advindas das múltiplas dimensões de um campo, ou da multiplicidade de campos em inter-relação. Além disso, a sociologia da dominação acaba produzindo um efeito de “culpabilização” ou “autoculpabilização” nos atores, ao fazer de toda pessoa dotada de notoriedade um “dominante”, fomentador ou cúmplice de um processo de legitimação que, aos olhos do sociólogo, é ilegítimo (HEINICH, 2008:114).

O conceito de “campo” da sociologia de Bourdieu ressalta as estruturas subjacentes, as hierarquias internas, posições e conflitos. Para Heinich, essa abordagem consegue desvelar desigualdades e condicionamentos, mas é menos equipada para compreender a lógica dessas construções, observar as interdependências entre atores e instituições, sua ação em “redes de credibilidade” cruzadas⁴.

Segundo Heinich, a análise sociológica da arte desenvolvida por Howard Becker, ancorada no conceito de “mundo da arte”, foca-se nessas interdependências e interações que concorrem para identificar um objeto como obra de arte. Em vez de se concentrar nas posições estruturais, o enfoque da sociologia “interacionista”, como ela ficou conhecida, incide sobre as ações coordenadas dos sujeitos, de diferentes categorias e competências, em

⁴ *Réseaux d'accréditation*, no original, tem um sentido próximo de reconhecimento, validação, dar crédito, prover credenciais.

múltiplos momentos da atividade artística, desde sua concepção e execução à sua recepção. A perspectiva de Becker é proveitosa para alertar que o campo não é uma existência *a priori*, pois não está acima nem existe independentemente dos sujeitos que o constituem.

Guardadas as diferenças, tanto Bourdieu quanto Becker enfatizam a pluralidade de categorias de atores implicados na arte, campo ou mundo relativamente autônomo, e levam em conta as posições concretas e os contextos, aspectos exteriores ao plano especificamente estético. Essas são considerações que amparam a observação do *campo de produção* da arte na presente pesquisa. Tal campo não se restringe à criação do artista, mas compreende todo o jogo envolvido na construção do estatuto da arte (trata-se de sua produção material, social e simbólica), desempenhado por diversos atores.

Ainda no âmbito da sociologia da arte, os trabalhos de Nathalie Heinich forneceram substantivas contribuições para a delimitação do objeto de estudo e para o estabelecimento das questões de investigação desta pesquisa. Em seus estudos a respeito da arte contemporânea, a autora chama a atenção para o campo de forças que colabora para a produção e o reconhecimento das obras de arte contemporâneas e reforça que, para compreender os processos artísticos, é de suma importância atentar para as interações entre os diferentes atores implicados na arte, para suas respectivas posições e para o contexto.

Heinich (1998) caracteriza a dinâmica do campo da arte como um jogo de ações e reações em cadeia⁵ entre três participantes principais: artistas/criadores, especialistas/comentadores e público/espectadores. Segundo sua descrição, o jogo parte de uma transgressão, que gera uma reação, que acaba resultando em uma

5 Um *jeu de main chaude* – brincadeira em que um participante coloca a palma da mão sobre a palma do outro, e depois o outro, alternando o gesto sucessivamente. Menciona que a expressão “reações em cadeia” fornece a imagem de sucessão e de fechamento, ligação temporal e dependência recíproca, solidariedade e restrição.

integração, que é seguida por outra transgressão, e assim sucessivamente. Os artistas criam novos trabalhos, que operam transgressões com relação à cultura instituída. Tais criações tendem a gerar a rejeição do público, ao mesmo tempo em que tendem a ser sancionadas e interpretadas pelos especialistas, o que leva enfim a uma aceitação.

Heinich ressalta a interdependência entre os agentes e a indissociabilidade entre os momentos de produção, avaliação/interpretação e contemplação. A existência de cada agente está articulada à dos demais. Todos fazem a arte, ao mesmo tempo em que a arte os faz existir (HEINICH, 2008: 99). Não existem funções fixas para cada papel. Afinal, há artistas que não promovem rupturas, há setores do público que aceitam as transgressões, há críticos que protestam contra o reconhecimento institucional. Tampouco há uma separação total entre a mediação e os dois pólos que a ela se conectam, o da produção e o da recepção. A produção provoca uma reação da crítica e do público, que, por sua vez, tem efeito sobre a produção, ou seja, as proposições dos artistas não são totalmente independentes da mediação dos especialistas nem de sua recepção pelo público. Além disso, os artistas também podem ser mediadores, assim como os mediadores também são receptores.

As transgressões na arte contemporânea, ainda que difiram das rupturas vanguardistas da arte moderna, que se articulavam em movimentos coletivos, provocam uma relativização radical dos critérios definidores do que é arte e levam ao alargamento das fronteiras de aceitação estética. Mas, embora possa assim parecer para o senso comum, a arte contemporânea não é um vale-tudo. Os artistas não podem fazer “qualquer coisa” sem correr o risco de não serem reconhecidos como tais, pois, mesmo para transgredir as regras, é preciso alterá-las a seu favor. Tornar-se reconhecido como artista envolve entrar no jogo e calcular conscientemente suas ações no interior do campo.

No jogo da arte contemporânea, com a detonação dos critérios de avaliação estética fundados na qualidade técnica ou nos códigos

gos estéticos, não é mais caso de determinar a posição numa escala de qualidade (quanto *vale*), e sim de se colocar na *fronteira* entre arte ou não-arte (o que *é*)⁶ (HEINICH, 1998: 64).

O artista se torna a última referência relativamente estável, sob a qual construir o valor artístico: “(...) essa redução do valor à pessoa do artista desloca suas competências, que se ligam não mais à utilização hábil ou inspirada dos instrumentos da pintura ou da escultura, e sim à capacidade de se posicionar no espaço de possibilidades artísticas: capacidade indexada não tanto pelos objetos produzidos e mais à biografia, à sua linha de ação” (HEINICH, 1998:109).

Nesse terreno, entretanto, não é o artista individualmente que confere *status* artístico ao que produz. Cresce a importância da mediação, do discurso, da instituição, para o reconhecimento e validação artística. Para Heinich: “Não é o artista que define como arte o que ele apresenta, mas a instituição. O trabalho do artista não é o de dizer ‘isso é arte’, mas de *fazer com que isso seja dito* pelos especialistas, de fazer com que seja tratado como arte pelas instâncias autorizadas” (HEINICH, 1998: 57, grifo no original).

A construção do valor ou do reconhecimento artísticos dá-se, portanto, no interior de um sistema funcional de construção da coesão coletiva ou, em outros termos, de um campo. Tal sistema é formado por múltiplos agentes, descritos pela autora por meio da imagem visual de uma série de círculos concêntricos de acordo com sua proximidade/distância em relação à criação, nos quais estariam situados, do central para o periférico: artistas; especialistas, amadores, colecionadores e *marchands*; comentadores (críticos, curadores, historiadores da arte, conservadores de museus, etc.) o grande público e o não-público.

6 Falar em fronteira pressupõe uma divisão marcada entre fora e dentro. Não se refere a uma questão de circunstâncias, mas a princípios. A autora argumenta que se deve renunciar à noção de uma fronteira absoluta e considerar a existência de uma fronteira funcionalmente absoluta e historicamente relativa. Isso quer dizer que ela é considerada pelos agentes como natural, mas é de fato relativa (HEINICH, 1998a: 7). A eficácia dessa fronteira é função de sua invisibilidade, aparente espontaneidade.

Heinich segue uma abordagem confluyente com a perspectiva elaborada por Alan Bowness, que a autora chama de sociologia do reconhecimento. Os estudos de Bowness definem a existência de quatro círculos de reconhecimento: o primeiro, dos pares (entre os próprios artistas); o segundo, dos críticos; o terceiro, formado pelos *marchands* e colecionadores; e o quarto, composto pelo grande público. Segundo o autor, as reputações se constroem numa articulação dupla, temporal e espacial, havendo duas modalidades de sucesso: a notoriedade no espaço, que se dá no curto prazo, e a posteridade no tempo, obtida a longo prazo.

Para Heinich, há basicamente três características extraestéticas que se ligam à atribuição do estatuto artístico: a preponderância da contemplação estética sobre as demais funções, como utilidade de rentabilidade; a originalidade, no sentido de criatividade; e o reconhecimento do artista pelas instâncias de legitimação.

De acordo com a autora, a perspectiva do reconhecimento possibilita descrever o conjunto de procedimentos de objetivação que permitem a um objeto adquirir e conservar as marcas de valorização que farão dele uma obra aos olhos de diferentes categorias de atores (HEINICH, 2008: 106). Publicação, exposição, cotação, circulação de mercado, comentários eruditos, prêmios, conservação no tempo são alguns dos fatores que organizam o que a autora chama de um “aumento de objetividade”, que, a par do “aumento de singularidade”, constitui uma forma específica de grandeza artística.

A abordagem proposta nesta pesquisa considera que o reconhecimento conferido à obra de um artista é um importante fator para defini-lo, embora isso não se dê independentemente dos aspectos formais dos trabalhos. Esse reconhecimento é produzido num jogo de forças entre diversas instâncias de atribuição ou indução de *valor e legitimidade*. Num movimento cíclico, a posição ocupada por um artista afeta a recepção de sua obra, enquanto a maneira como é recebida a produção de um artista contribui para firmar sua posição e seu *reconhecimento* no campo. Essa discussão será aprofundada no próximo tópico.

É comum a utilização da idéia de “sistema” para descrever o meio sociocultural no qual a arte se insere. A expressão “sistema da arte” constitui um jargão da área, certamente entre os termos mais referidos em artigos, palestras e discussões⁷. Mas campo e sistema são equivalentes?

A adoção do conceito de sistema enfatiza as inter-relações e implicações mútuas das ações e dos papéis dos diversos agentes do campo artístico. Para qualificar a expressão “sistema da arte”, vale a pena discutir em linhas gerais os sentidos do termo na linguagem corrente do meio artístico, bem como retomar algumas conceituações de sistema (social, cultural, simbólico) nas ciências sociais.

Um uso bastante freqüente do termo é aquele empregado na medicina e nas ciências naturais, que considera sistema um conjunto formado por partes ou estruturas interdependentes, com funções semelhantes ou complementares, que se relacionam organizada-mente nessa totalidade. O exemplo mais notório de um sistema seria o organismo do corpo humano, que por sua vez é composto por uma série de sistemas específicos: auditivo, motor, reprodutor, etc. De-preende-se daí as idéias de *função* e *funcionamento*. Função, de cada elemento individualmente, se refere à realização organizada de operações e supõe um proveito, benefício, ou uma utilidade. Funcionamento, do todo, pressupõe uma dinâmica organizada para um fim e subentende um desempenho regular e eficiente.

Por analogia, o sistema da arte seria então constituído pelos diversos agentes que desempenham funções distintas, mas interdependentes, e se coordenam numa rede de relações: artistas, críticos, colecionadores, investidores, galeristas, curadores, historiadores da arte, peritos, conservadores, restauradores, professores, editores, jornalistas, espectadores. A maioria desses agentes exerce atividade no interior de instituições, que também são partes do

⁷ Também são usadas variantes como “sistema de arte” ou “sistema das artes”. Procura-se aqui expor suas acepções de modo sintético, mas vale ressaltar que um estudo mais aprofundado do emprego do termo pelas diversas categorias de atores do campo social da arte poderia revelar modulações de sentido interessantes e fornecer indicadores das diferentes visões sobre esse campo.

sistema: museus, galerias, centros culturais, salões de exposição, universidades, escolas, editoras, imprensa, empresas de produção cultural, órgãos do Estado, associações de classe, organizações da sociedade civil, etc. No contexto atual, os agentes frequentemente desempenham múltiplos papéis: artistas-curadores, curadores-gestores, jornalistas-curadores, professores-artistas, etc.

Identifica-se então uma primeira camada de sentido ligada à expressão “sistema da arte”: a que o considera como o conjunto de indivíduos e instituições interdependentes e inter-relacionados envolvidos na produção, mediação e recepção da arte⁸.

O termo “sistema” pode ser empregado com um sentido mais restrito, para se referir a uma configuração política, econômica ou moral que condiciona, integra ou aliena os indivíduos. Na linguagem corrente da área, seguindo essa acepção, o “sistema da arte” representaria o *establishment* ou as instâncias consagradas do campo artístico, podendo corresponder ao mercado, às instituições, ao conjunto de agentes dominantes do campo. Essa perspectiva tem a propriedade de chamar a atenção para a incidência de vetores de poder e exclusão no campo da arte, mas pode levar a uma visão simplificada de sua dinâmica, ao dividi-lo entre aqueles que estão inseridos ou buscam a adesão e aqueles que lutam contra “o sistema”, procurando vias alternativas ao estado de coisas hegemônico. Frequentemente, o “sistema da arte” e suas operações são vistos com uma carga pejorativa, como mecanismos cerceadores, normativos ou deturpadores do campo da criação.

A essas duas acepções do termo, mais próximas ao senso comum, acrescentam-se outras significações da noção de “sistema”, constituintes de diversas teorias da sociologia, antropologia, filosofia, ciência política, economia, história, lingüística, semiótica, elaboradas por pensadores de diferentes gerações. Conforme a concei-

8 Sistema das artes é “o conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos, por eles mesmos definidos como artísticos, e também pelo estabelecimento de critérios e valores da arte para toda uma sociedade ao longo de determinado período” (BULHÕES, 1995: 114).

tuação dada, a idéia de sistema é relacionada a aspectos como: a constituição de estruturas e processos; a formação de combinações e arranjos; a existência de vínculos de semelhança ou hierarquia entre as partes, relações de dominação, competição, solidariedade; o emprego de técnicas, procedimentos, métodos; a obtenção de um determinado resultado; a vigência de normas e regras, a orientação por crença, hábito ou costume; formas de classificação, valores, critérios, lógicas do pensamento e ordens de significação.

Não cabe aqui detalhar cada definição do conceito – o que, para ficar no âmbito das ciências sociais, significaria repassar diferentes paradigmas, como o positivismo e o funcionalismo na sociologia, o estrutural-funcionalismo, o estruturalismo e a hermenêutica na antropologia. Mas, *grosso modo*, essas diferentes perspectivas analíticas podem ser divididas em duas vertentes. A primeira delas trata dos *sistemas sociais* e focaliza aspectos da organização social, das instituições e do comportamento de indivíduos e grupos. “Sistema”, nesse caso, refere-se à realidade social no plano concreto, às inter-relações entre instituições que têm a função de contribuir para a ordenação da sociedade ou conformar um determinado padrão de ação social. A segunda volta-se para os *sistemas simbólicos*, ao plano das relações concebidas, das classificações, das formas de compreensão do mundo, dos critérios e valores que estabelecem disposições e motivações, orientando a ação⁹.

Seguindo essa última perspectiva, o antropólogo Clifford Geertz, em seu ensaio “Art as a cultural system”, afirma que a definição do que é arte não é intraestética, que a compreensão das formas artísticas depende da análise do contexto sociocultural mais amplo em que elas fazem sentido, ligando-se a padrões de experiência que também são sustentados em outros domínios da vida social. Para Geertz, a arte, articulada a outros aspectos culturais com os

9 Guardadas as significativas diferenças entre as teorias, Durkheim, Parsons, Merton, Malinowski e Radcliffe-Brown são exemplos de autores que enfatizam os fundamentos sociais do simbólico, agrupados na primeira vertente, enquanto Lévi-Strauss, Geertz e Marshall Sahlins refletem com foco nos fundamentos simbólicos do social, agrupados na segunda vertente.

quais interage, encerra uma sensibilidade formada coletivamente¹⁰. Contribui para construir uma experiência social, leva a ver coisas de uma determinada maneira, induz a certas habilidades de discriminação. Assim, a conexão entre a arte e a vida coletiva não se dá no plano instrumental, mas semiótico.

A arte é aquilo a que uma sociedade dá uma determinada significância cultural, que é sempre local, não importa o quão universal sejam as qualidades que as formas artísticas atualizem (GEERTZ, 1983: 97). É um “conhecimento local”¹¹, um modo de pensar algo sobre o mundo em que se vive, a ser analisado a partir do modo como se relaciona com a vida social que ele constrói. Entender a arte como um sistema cultural é levar em conta não apenas as obras em si, não apenas o conjunto de agentes ligados à sua produção, mas a relação da arte no sistema de formas simbólicas geral de uma cultura.

Considerada em toda a sua densidade semântica, a noção de sistema se equipara à de campo da arte, ainda que possa carregar conceituações diferenciadas conforme a linha teórica que a qualifique. Assim, pode-se lançar luz sobre as relações sociais entre os agentes, sobre as condições de produção da arte, sobre o estabelecimento de critérios, valores e concepções, evitando os riscos de uma análise funcionalista reducionista e de uma politização simplificadora do conceito. Falar em “sistema da arte” envolve pensar em suas diferentes dimensões: social, cultural e simbólica¹².

10 “It is out of participation in the general system of symbolic forms we call culture that participation in the particular we call art, which is in fact but a sector of it, is possible. A theory of art is thus at the same time a theory of culture, not an autonomous enterprise” (GEERTZ, 1983:109).

11 *Local knowledge*, título do livro em que está compilado o referido texto, entre outros diversos ensaios do autor.

12 Trata-se, para usar a expressão de Simão (2005), de um “sistema sociossimbólico da arte”, no qual articulam-se indissociavelmente o plano das representações sociais e o plano das representações simbólicas. Compreende a rede de agentes e espaços ligados à produção da arte, os discursos e conceitos respectivos à organizações de seus objetos, os esquemas simbólicos para a transmissão e socialização do sistema, as redes de reflexões críticas (universidades, as publicações especializadas, os seminários) e de trocas de produtos (mercado de arte).

Institucionalização, formação de valor e reconhecimento

Institucionalização, legitimação, valorização, consagração, reconhecimento. Todos esses termos são usados no presente estudo como facetas de um mesmo processo. Mas não exatamente sinônimos, pois cada um dá ênfase a determinados aspectos de tal processo¹³.

Institucionalização refere-se à capacidade de tornar-se estabelecido, transformar-se em referência aceita e seguida, sedimentar-se, vigorar, enquadrar-se nas estruturas sociais. Falar em institucionalização de uma produção artística pode querer dizer que ela se inseriu nos enquadramentos de uma instituição, ou que foi incorporada a acervos. Contudo, ainda que a presença em coleções de museus possa ser um aspecto da institucionalização, esta não se resume a isso. A arte se institucionaliza não só porque uma instituição, no sentido de aparato social, a reconheceu como arte e a preservou; institucionalizar-se refere-se a um processo mais amplo de significação, de legitimação.

A noção de legitimação, por sua vez, enfatiza a operação de validação, de conferir o estatuto de arte à produção e reconhecer como artistas seus criadores¹⁴. A chancela institucional pode ser

13 O sentido aqui empregado do termo legitimação é próximo ao que delimita Helouise Costa em sua investigação que discute a presença da fotografia nos museus. De acordo com a autora, legitimação é “resultado de estratégias diversas, levadas a cabo por esses mesmos agentes para obter o reconhecimento, junto a seus pares, de certas modalidades de obras ou práticas artísticas, em observância a determinados sistemas de valores compartilhados” (COSTA, 2008: 132).

14 A definição do valor das obras e da reputação dos artistas se efetua na articulação do campo artístico e do mercado. No campo artístico, são operadas e revisadas as avaliações estéticas e os reconhecimentos sociais. No mercado se realizam as transações e as definições de preço. Cada um deles tem seu próprio sistema de fixação de valor, mas os dois funcionam em estreita interdependência (MOULIN, 2002).

entendida também como uma forma de validação. Mas a legitimação envolve uma concordância com parâmetros vigentes (a idéia de estar de acordo com “lei”), de passar pelo crivo de um julgamento de especialistas, ser explicado, fundamentado e reconhecido, operações que o museu empreende, mas não exclusivamente.

A idéia de consagração se conecta estreitamente à instituição e à legitimidade. Consagrar, investir de qualidades “sagradas”, envolve se tornar objeto de uma percepção e uma significação específicas. Dizer que uma obra ou um artista são consagrados – aclamados, eleitos, sancionados – implica considerar sua repercussão e recepção. Museus são, por excelência, instâncias de consagração.

Esse processo pode incorrer em uma normalização, um tolhimento das potencialidades dessa produção para inseri-la em categorias aceitas, ou levar a uma entronização, uma glorificação sem questionamentos, uma canonização que cristaliza a produção em rótulos e classificações reducionistas. Sob a perspectiva defendida nesta investigação, essa cristalização não é inerente à institucionalização, mas depende da maneira como o processo se articulou.

A construção de um julgamento também forma a noção de valorização, que está ligada à importância atribuída às obras ou aos artistas em virtude de suas qualidades. Há, evidentemente, uma conexão com o valor monetário (ou preço) de algo, que é estabelecido por múltiplos fatores que não apenas os inerentes ao objeto, mas a ele vinculados contextualmente, num jogo entre vários agentes. Essa dimensão do valor venal da arte – fruto da assimilação e circulação das obras no mercado – está intrinsecamente ligada à dimensão de seu valor artístico, cultural, histórico¹⁵.

Essa diferenciação entre valor cultural (de singularidade) e valor econômico (de equivalência) não é exatamente a mesma que

15 Coleção, segundo Pomian: “qualquer conjunto de objetos naturais e ou artificiais mantidos fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial e expostos ao olhar”. Objetos de uma coleção são reunidos para não serem usados; são objetos valiosos sem valor de uso (POMIAN, 1997: 53).

Pomian estabelece entre valor de uso e valor de troca a respeito dos objetos que se tornam itens de coleção, para os quais ocorre uma suspensão do valor de uso e de troca¹⁶. A dimensão de singularidade cultural deixa subjacente o valor de mercado e coloca de lado o uso utilitário, sua função ou intencionalidade original, para depositar sobre o objeto um uso de outra ordem, como indicador da memória, o acionamento simbólico.

A atribuição de significância artístico-cultural implicada na valorização, na produção de valor, refere-se à consideração de relevância, expressividade, qualidade, representatividade, tipicidade, excepcionalidade. Todos esses aspectos são, evidentemente, relativos, e não absolutos, orientados por parâmetros intra e extra-artisticos, e, em conjunto, compõem a singularidade atribuída a um trabalho artístico individualmente, ao conjunto de uma obra, à figura de um artista. Neste trabalho, entende-se por singularidade a capacidade de se tornar único, insubstituível, devido a uma série de operações de qualificação inseridas num sistema de representações e de ações (HEINICH, 2008: 152-153). A singularidade não é uma propriedade substancial das obras, embora possa partir de suas qualidades substantivas, de como são significadas em contexto.

O que dizer então sobre os critérios de originalidade, raridade, autenticidade e autoria como formadores de valor? No campo da arte contemporânea, esses critérios perderam centralidade por uma mudança de paradigmas, mais ainda estão operantes. Ainda que boa parte da produção artística contemporânea atue colocando-os em xeque – pelos procedimentos de apropriação e citação, pela multiplicação e serialização, etc. –, a criatividade de propor algo “novo” (em termos de materiais, técnicas, ou no plano das idéias e associações de sentido do trabalho), a capacidade de arti-

16 Obras das quais só há um exemplar tendem ter uma avaliação de mercado maior do que obras geradas por meio de técnicas de reprodução, como fotografias, gravuras, vídeos. Esse caráter único pode não ser a origem do valor cultural ou histórico, mas contribui para seu reconhecimento na categoria “arte”. Além disso, mesmo não sendo únicos, os trabalhos artísticos feitos em série, em sua maioria, são em número limitado.

cular a produção de forma coerente e reconhecível (de distinguir um corpo de trabalhos, poéticas, propostas de um mesmo artista) não foi descartada. Também continuam existindo os certificados de autenticidade que comprovam a autoria dos trabalhos, e o caráter irreprodutível ainda influencia o valor, e não apenas o de mercado¹⁷. Quanto à autoria, mesmo que se rompa com a artesanaria (a idéia de que um trabalho foi feito pela mão do artista), ela persiste influenciando o valor dos trabalhos, dado que o fato de um trabalho levar a assinatura de um artista consagrado influencia a maneira como ele é apreendido.

Outra noção a acrescentar na construção dos valores artísticos diz respeito à sua qualidade de testemunho, de representatividade de aspectos das manifestações artísticas de um determinado tempo, de ser referencial, permitindo acessar, por seu intermédio, o que não está ali. Esta, por sua vez, liga-se à identificação de um papel na posteridade, que é também fundamental na formação do valor da arte. Ambas as dimensões são particularmente relevantes como orientação para a patrimonialização e a musealização.

A atribuição de valor está intrinsecamente ligada à elaboração de interpretação sobre a arte. A inteligibilidade é um requisito para a valorização, muito embora, curiosamente, isso não signifique que todos os públicos da arte possuam a habilidade de interpretá-la. Ao contrário, para grande parte das pessoas, a arte contemporânea especialmente é considerada “incompreensível”, o que pode levar à sua rejeição, no sentido de falta de admiração, sem que sua aceitação como arte seja questionada.

Valorização, legitimação e institucionalização são processos inextricavelmente imbricados. Todos eles concorrem para formar

17 “O produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista. Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor e conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras tem no objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra ou, o que dá no mesmo, da crença no valor da obra” (BOURDIEU, 1996, p. 259).

o que se chama aqui de “reconhecimento das obras e dos artistas”. No sentido utilizado nesta tese, o reconhecimento engloba as demais noções, é a resultante desses processos sociais, culturais e simbólicos que foram expostos acima. O reconhecimento é formado por aspectos de visibilidade, prestígio, renome, distinção, hierarquização, validação, oficialização, admissão, seleção, qualificação, sanção, consagração, significação. À cristalização dessas operações, sua naturalização, negligenciando o caráter de construção contextual, pode-se chamar de entronização, enaltecimento, glorificação ou fetichização.

Reconhecimento não é o mesmo que sucesso, ainda que envolva a idéia de reputação e visibilidade. O sucesso remete a uma notoriedade num determinado momento (na sincronia), e seria um reconhecimento a curto prazo, mais volátil e instável. Já o reconhecimento a longo prazo implica uma aprovação estética e uma estabilidade de juízo ao longo do tempo (na diacronia), de posteridade. A distinção entre a visibilidade a curto prazo e o reconhecimento a longo prazo interessa especialmente para considerar a ação das Bienais, da divulgação internacional e dos museus.

Outra contribuição a ter em mente é a distinção proposta por Ulpiano Bezerra de Meneses (2003) entre os valores materiais, intrínsecos à natureza física de um bem, e os valores culturais, atribuídos pela relação que os homens têm com esse bem. Estes últimos, segundo o autor, se dividem em quatro categorias: cognitivo, formal ou estético, afetivo e pragmático, ou valor de uso. A cada situação, vários regimes ou categorias podem ser acionados, ou um prevalecer sobre os demais. Eles se ligam a lógicas distintas, mas não apartadas.

Reconhecimento diz respeito, num primeiro nível, à aceitação da produção como “arte” e de seu autor como “artista”; num segundo nível, ao estabelecimento de distanciamentos de grandeza, de uma estima diferencial de uma produção ou artista com relação a totalidade do campo, à conquista de uma posição de desta-

que. Os acervos de museus e as exposições temporárias Bienais – assim como prêmios, coleções particulares, publicações, estudos críticos, etc. – são dispositivos que contribuem para a definição do estatuto da arte e a criação dessa grandeza ou significância, da “crença no valor da obra”, para usar o termo de Bourdieu.

Mundo contemporâneo, campo contemporâneo da arte

O enfoque deste estudo são as dinâmicas de institucionalização e legitimação de trabalhos produzidos nas últimas duas décadas por artistas situados no Brasil. Nesse sentido, o termo “contemporâneo” como adjetivação à arte é aqui utilizado em seu sentido estrito. Significa simplesmente o que está acontecendo agora, a arte que se manifesta no mesmo momento em que o público a observa (CAUQUELIN, 2005: 11), uma arte que ainda não passou pelo teste do tempo. Pode-se argumentar, contudo, que “contemporâneo” não é um conceito meramente temporal, que apenas o caráter coetâneo não confere à produção esse qualificativo, o que abre toda uma discussão que foge aos propósitos desta tese¹⁸. Contemporâneo pode ser entendido como sintonia com as questões do tempo presente, ou como aquilo que se passa depois de terminado um relato legitimador da arte (DANTO, 2003: 32). Arte contem-

18 Apenas para lançar uma faceta do denso debate em torno da questão “o que é arte contemporânea?”, pode-se tomar a recente publicação de uma série de artigos no E-Flux Journal dedicados ao assunto, fruto da conferência de mesmo nome organizada por Anton Vidokle em Shanghai em 2009. No texto introdutório, os organizadores da coletânea, Vidokle, Julieta Aranda e Brian Wood, expressam seu interesse em problematizar aparente simplicidade desse termo autoevidente, que se tornou o único “ismo” hegemônico em substituição aos movimentos que podiam ser claramente discerníveis e à narrativa histórica: “*When there are no longer any artistic movements, it seems that we are all working under the auspices of this singular –ism that is deliberately (and literally) no one at all...*” (VIDOKLE, ARANDA e WOOD, 2010: 6). No artigo de Boris Groys incluído na publicação, o autor discute que a arte merece esse qualificativo na medida em que manifeste sua própria contemporaneidade, o que não é apenas decorência de ter sido recentemente produzida ou exposta, mas ressalta como é difícil captar o presente: “*In this sense, art seems to be truly contemporary if it is authentic, if for instance it captures and expresses the presence of the present in a way that is radically uncorrupted by past traditions or strategies aiming at success in the future. Meanwhile, however, we are familiar with the critique of presence, especially as formulated by Jacques Derrida, who has shown convincingly enough that the present is originally corrupted by past and future*” (GROYS, 2009).

porânea pode ser encarada como sinônimo de arte global, que explodiu com a ideia de um modelo universal e unidirecional (BELTING, 2007: 22; 33). Ou, ainda, designar uma categoria institucional e de mercado, um “pacote” internacional que não é colocado em questão (DAVID, 1989: 54).

Na perspectiva que orienta esta pesquisa, interessam os aspectos e dinâmicas do campo de produção específico da situação histórica contemporânea em que a arte está engendrada. Então, é mais adequado dizer que a atenção se volta ao “campo contemporâneo da arte”, em lugar de que ao “campo da arte contemporânea”.

São múltiplos os processos, em várias dimensões – econômica, política, social, cultural, psicológica –, que informam o contexto presente, o “mundo contemporâneo”, a “cultura contemporânea”, “a experiência contemporânea”. As abordagens teóricas voltadas à questão são numerosas e defendem distintas posições: indústria cultural (Adorno e Horkheimer), era da reprodutibilidade técnica (Benjamin), sociedade do espetáculo (Débord), sociedade do simulacro (Baudrillard), capitalismo tardio (Jameson), condição pós-moderna (Lyotard ou então Harvey), tempos hipermodernos (Lipovetsky), hipermodernidade (Augé), tempo das tribos (Maffesoli), para citar apenas alguns autores. Processar uma síntese é demasiado empobrecedor, pelo risco de retirar as ideias do *corpus* de problematização de cada autor e tomá-las como rótulos e explicações definitivas.

Essas diferentes noções conceituam o processo histórico e sociocultural contemporâneo e contribuem para explicar a situação em que os artistas estão mergulhados, respondendo a ela e construindo-a.

A crise dos grandes relatos, da religião à ciência e à política; a perda de referências e valores que ancorem a experiência; o descenramento e desorientação dos sujeitos, pela ausência de referências; a abstração de toda qualidade específica e o primado da aparência; a superficialidade e a homogeneização; a regulação do modo de vida por critérios como desempenho, produtividade, funcionalidade; a

preponderância dos signos e imagens, que dificultam a apreensão da realidade; a exacerbação do consumo, não só de bens, mas de experiências; a produção acelerada e artificial de necessidades; a velocidade dos fluxos de capital e informações são alguns dos aspectos que caracterizam o mundo contemporâneo, compreendido como ordem econômica, vida social e experiência existencial.

Dois alertas são necessários. O primeiro é esclarecer que tais aspectos não formam um discurso único, e sim diferentes problematizações. O segundo é atentar – como discerne Milton Santos (2000) com rigor e lucidez – que existe uma visão fabulosa sobre a globalização, como aldeia global, mito do encurtamento das distâncias, da comunicação sem barreiras e da homogeneização do planeta, quando em realidade poucos agentes têm essa mobilidade global, assim como acesso às informações, e se acirram as diferenças locais e desigualdades. Para o autor, a globalização se imprime de maneira perversa, movida pelo motor único do capitalismo internacionalizado, mas pode engendrar outras formas de ação se seu uso político vier a ser outro, numa outra globalização, atenta à dialética da vida nos lugares e que coloque os conhecimentos científicos e técnicos do planeta a serviço de fundamentos sociais e políticos mais solidários e humanos.

Na configuração da sociedade contemporânea, alguns aspectos afetam especialmente o campo da arte, a produção artística, a constituição de um patrimônio e os museus. Num contexto de aceleração, de perda de sentido da história, de anulação da qualidade substantiva das experiências, de consumo e descarte, como haver lugar para a memória, que precisa de tempo para se sedimentar, ou para a provocação da consciência crítica, que o contato com a arte pode estimular? Num mundo em frenético estado de fluxo, que sentido adquire a perpetuação de referências patrimoniais?

Para delimitar um pouco esse amplo universo de problematização, busca-se delinear alguns aspectos marcantes da configuração do campo contemporâneo da arte, ou do sistema contemporâneo da arte, nas últimas três décadas, primeiro no plano

internacional para em seguida considerar algumas especificidades do contexto brasileiro.

Segundo Anne Cauquelin, o estado contemporâneo do sistema da arte atual não é o mesmo que prevaleceu até recentemente: “ele é o produto de uma alteração de estrutura de tal ordem que não se pode mais julgar nem as obras nem a produção delas de acordo com o antigo sistema” (CAUQUELIN, 2005: 15). Para caracterizá-lo, a autora se vale da noção de rede – sistema de relações multipolar que pode ser conectado a um número não definido de entradas, no qual cada ponto pode servir a outras microrredes, ou seja, um conjunto extensível, estruturado por níveis hierarquizados e interconectados, mas sem um centro único, uma origem (CAUQUELIN, 2005: 59; 69). A base do sistema que legitima a arte contemporânea é a circulação internacional.

Essa rede, em que interagem atores econômicos e culturais, possui pontos de bloqueio e sinais de desgaste. A circulação internacional é restrita a um pequeno número de artistas – ainda que se possa alegar que venha se expandindo –, e o envolvimento do público não especializado está colocado em risco, dado que parte considerável dele tende a rejeitar e se afastar da arte contemporânea pelo fato de não conseguir significá-la¹⁹.

A singularidade das condições atuais de produção e circulação cultural é também identificada por Nestor García Canclini, segundo o qual “estamos diante de um novo sistema de vínculos entre as instituições culturais e as estratégias de investimento e valorização do mundo comercial e financeiro” (CANCLINI, 1998: 62). De acordo com seu diagnóstico, no contexto atual internacionalizado, os museus, os críticos e Bienais perderam importância como gestores da inovação artística, tornando-se seguidores das galerias internacionais, unificadas em uma rede comercial, e que

19 Vários autores apontam essa situação de impasse entre a arte contemporânea e o público, entre os quais se pode citar Cauquelin e Heinrich e Guash, que identifica que, embora se fale em aproximação entre arte e vida na produção contemporânea, apesar de muitos trabalhos trazerem aspectos da vida cotidiana, paradoxalmente, o público se afasta, não reconhece como sua a arte de seu tempo (GUASCH, 2000: 17).

se valem dos mesmos recursos de legitimação dessas instituições culturais. Mas se por um lado o papel das Bienais e dos museus como fóruns voltados à experimentação e próximos aos artistas se atenuou, a participação dessas instituições no sancionamento social da produção artística é intensificado.

A forma predominante de apresentação da arte é a megaexposição, na qual geralmente o impacto visual e a monumentalidade do espaço ofuscam o contato com as obras. Seguindo o lema de quanto maior melhor, ou “*think big*” – como alerta Aracy Amaral (1996) –, essas exposições grandiloquentes com frequência dão espaço para trabalhos que tenham uma dimensão impactante, ou pela execução industrial/tecnológica apurada, ou pela audácia da violência, dos materiais insólitos. Com isso, segundo Amaral, a mensagem que se reforça, caricaturando, é: “Seja audacioso, faça arte, seja um artista...”, que soa como uma máxima a guiar a produção.

Numa direção semelhante, Kudielka, refletindo sobre o interesse do mercado por uma arte global que possa encontrar ressonâncias em toda parte, comenta ironicamente o papel que cabe ao artista desempenhar: “... ajas de tal modo que a intenção de tua criação possa se tornar o tempo todo e em toda parte o programa de uma produção artística global!” (KUDIELKA, 2003:140).

As Bienais são agentes com influência no campo artístico. Desde os anos 1970 toma corpo a crítica de que tais exposições não são capazes de detectar e mostrar a produção artística mais instigante, mais instável. Apesar de terem a intenção de funcionar como espaços experimentais para trabalhos e artistas que não são necessariamente viáveis do ponto de vista comercial, ou que ainda não se firmaram no circuito, essas instâncias estão tensionadas por pressões do *marketing* empresarial e do mercado de arte, que a levam frequentemente a direções opostas. Sob essas condições, a figura do curador como aquele que organiza e seleciona artistas para essas exposições corre o risco de se converter em um poderoso “corretor cultural” (OGUIBE, 2004).

O campo da arte adquire características de indústria, processo

que não é recente e já vem sendo discutido pela crítica da cultura desde os teóricos da Escola de Frankfurt. Hans Haacke (1996) se posiciona pelo uso do termo “indústria da consciência” para discutir o campo de produção, circulação e consumo da arte. A seu ver, a expressão tem a qualidade de romper com a visão romântica do mundo da arte e o idealismo que vincula a arte ao espiritual, e chamar a atenção para a preponderância das organizações de cultura que seguem modos industriais de operação – com *boards*, *trustees* e captadores de recursos –, assim como para o espaço conquistado pela figura dos *art managers*, que enxergam a arte como qualquer outro produto a ser administrado. Nessa situação, as possibilidades de o museu se opor ao sistema de crenças dominante e promover uma consciência alternativa são limitadas, devido às injunções entre a instituição e os diversos agentes que a sustentam.

Os museus inserem-se na lógica do entretenimento cultural, atendendo e alimentando uma demanda por “atrações imperdíveis”, “obras-primas excepcionais”. Passam a ser empreendidos como um negócio e geridos segundo modelos empresariais. Apesar da aparente contradição, nessa época de amnésia presencia-se uma obsessão pela memória, uma “museumania” (HUYSEN, 1997:32), nesses tempos de hiperconsumo verifica-se um frenesi histórico-patrimonial (LIPOVETSKY, 2001: 86-87).

O mundo contemporâneo da arte é policêntrico, mas há papéis de círculos mais internos (*insiders*), como o curador, o crítico, o galerista, os profissionais de casas de leilão. Sarah Thornton (2008: XII) o qualifica como uma “statusfera”, um mundo estruturado sobre hierarquias nebulosas e frequentemente contraditórias. O mundo da arte é também uma economia simbólica, uma economia da crença. Entre alguns dos consensos ou visões preponderantes que o fundamentam atualmente está a idéia da arte como bem de luxo e símbolo de *status*.

À multiplicação das Bienais ao redor do mundo na década de 1990 se sobrepõe, nos anos 2000, a proliferação das feiras de arte

internacionais, voltadas diretamente ao consumo da arte como produto, ou à sua função como investimento financeiro. Mas como nada é “ou preto, ou branco” no sistema contemporâneo da arte, cabe lembrar que as feiras são ocasiões em que importantes museus do mundo realizam novas aquisições, e que, além disso, tais eventos ensejam uma programação especial de debates e seminários, num formato híbrido entre comércio e reflexão crítica, além de suscitar toda uma programação de exposições paralelas. Atualmente, o hiato de tempo entre o momento de produção da obra e o momento em que ela chega no mercado dos leilões, a preços exorbitantes, está cada vez menor.

A influência e intervenção do mundo dos negócios, do capital empresarial, na arte contemporânea assumem proporções nunca vistas. A arte contemporânea traz oportunidade de ganhos materiais e simbólicos, na forma de investimento financeiro ou imagem. Além das estratégias de *marketing* cultural via patrocínio (internacionalmente beneficiado com dedução de impostos), as grandes corporações têm assento nos *boards* dos museus, organizam prestigiosos prêmios a artistas, possuem seus próprios espaços culturais. As coleções corporativas tornam-se cada vez mais numerosas e valiosas. Dessa maneira, a arte contemporânea está, em certa medida, submetida a um processo de privatização, como identifica Chin-Tao Wu (2006), dado que o mundo corporativo detém um poder de influência sobre a formulação do discurso da cultura contemporânea. O colecionismo particular também adquire uma dimensão ampliada com a entrada em cena dos mega-colecionadores, com perfil aficionado ou investidor²⁰.

20 A revista *Art News* anualmente publica a *Top 200 art collectors*, lista com os duzentos maiores colecionadores de arte do mundo. Entre os grandes colecionadores de arte contemporânea estão o milionário da área da publicidade Charles Saatchi, o casal de milionários e mecenas Edythe e Eli Broad, o investidor financeiro norte-americano Steven Cohen, o francês Francois Pinault, acionista majoritário da casa de leilões Christie's, o russo Roman Abramovich, empresário da área de mineração e proprietário do clube inglês de futebol Chelsea, o empresário ucraniano Victor Pinchuk, os mexicanos Carlos Slim Helú, magnata da área de telecomunicações, e Eugenio Lopez Alonso, proprietário do negócio de sucos Jumex, e o sheik Saud bin Mohammad bin Ali al-Thani de Qatar. Este breve apanhado deixa claro o caráter globalizado do circuito artístico.

Outra discussão aberta no meio artístico e acadêmico atual – e intrinsecamente ligada ao debate a respeito das estruturas institucionais que abrigam e expõem arte – diz respeito à atividade da curadoria. Segundo a definição tradicional, curador é aquele profissional encarregado da guarda, administração, conservação, pesquisa e divulgação de bens culturais pertencentes a instituições, públicas ou privadas. Mas, num movimento que se inicia na década de 1970 e atinge seu auge nos anos 1990, delineia-se uma atividade de curadoria especificamente ligada ao processo de produção de exposições. Nesse novo papel, o curador é o responsável pela idealização, conceitualização e organização de uma exposição. Progressivamente, a figura do curador adquire maior destaque e poder no campo da arte, e ganha evidência como formulador do discurso sobre a arte contemporânea, orientador de direções e sancionador das produções.

Há várias conceituações sobre o ofício do curador, e uma discussão candente sobre seu papel, o que deve orientar a prática curatorial e sobre seus excessos²¹. A análise poderia prosseguir por essa vereda, mas este estudo se circunscreve a distinguir duas naturezas de atividade curatorial: aquela ligada às coleções de museus ou outras instituições similares (vale lembrar que coleções particulares também podem ser orientadas por curadores ou *art advisors*, o que é uma outra situação) e aquela voltada a exposições temporárias, em geral coletivas de grande ou médio porte, realizadas em espaços não necessariamente museológicos. Cabe repassar a conhecida diferença de nomenclatura entre o termo francês *conservateur* e a palavra inglesa *curator*, para designar funções profissionais bastante semelhantes. Mas, enquanto *curator* engloba o perfil da atividade no interior e fora do quadro funcional das instituições, a atividade específica de idealização de exposições comumente leva o nome de *commissaire*.

21 É vasta a bibliografia voltada a esse debate. Entre as fontes consultadas neste estudo, remeto à distinção entre curador que atua no interior de um museu e o curador de exposições da maneira como a entendem Cristina Freire (2003; 2004) e Helouise Costa (2004), e a artigos de Cauê Alves, Glória Ferreira e Cristiana Tejo na coletânea *Sobre o ofício do curador*, organizada por Alexandre Dias Ramos (2010).

Como uma entre outras forças que contemporaneamente incidem no campo artístico, o curador ocupa no presente uma posição de autoridade, envolta de prestígio e *glamour*²². A exacerbação do papel do curador manifesta-se de forma mais aguda na esfera de visibilidade das grandes exposições, em que as teses curatoriais frequentemente sobrepujam a especificidade dos trabalhos. Na esfera institucional, o papel curatorial tende a estar mais afastado dos holofotes e norteia-se por preocupações mais diretamente ligadas à preservação por meio da incorporação de acervos e da pesquisa. Mas, apesar das diferenças, a prática curatorial nos dois âmbitos contribui para a inserção e sedimentação de valores, o que torna fundamental uma atuação criteriosa no plano ético, político, histórico e artístico.

Evidentemente, o estado de coisas aqui descrito não implica simples “cooptação”, ou irrestrita capitulação ao mercado, nem de curadores, nem de museus, nem da arte. Foram esboçados alguns vetores hegemônicos que incidem sobre o campo social de produção material e simbólica da arte, mas há sempre brechas e contramarchas na dialética da história.

22 Oguibe (2004) identifica uma mudança de inflexão na figura do curador, do *connaissanceur* o corretor cultural: "Ao final do século XX, entretanto, a autoridade do curador de arte contemporânea mudou sua base da qualificação acadêmica e especialização erudita para habilidades empresariais".

Museus de arte contemporânea e o
debate sobre o fim da história da arte

O debate sobre o fim da história da arte é denso, e dentro dele há distintas argumentações. Entre elas serão abordadas aqui as análises de Hans Belting sobre o fim da história da arte como disciplina normativa e universalizante, e a tese do fim da grande narrativa evolutiva da arte trabalhada por Arthur Danto.

A afirmação de que a arte chegou a um esgotamento de ciclo histórico, uma mudança paradigmática nas condições de produção, de que o relato legitimador da história da arte moderna não mais vigora para as práticas artísticas contemporâneas, de que o universalismo da história da arte mostrou-se um equívoco ocidental, é apresentada de forma semelhante por Arthur Danto e Hans Belting, ainda que haja nuances que a leitura extensiva da obra dos dois autores permite precisar.

Para ambos, o “fim” não significa que a arte acabou, mas marca uma mudança de discurso. Diferentemente da produção artística moderna, que se erguia num embate com a tradição, a “arte contemporânea dispõe da arte do passado para o uso que os artistas queiram dar” (DANTO, 2003: 27). Surgem novas produções a todo o momento, mas elas não criam nenhum estilo novo: “todos os estilos são admitidos um ao lado do outro, e é deixado à escolha de cada artista o tipo de arte que ele quer fazer” (BELTING, 2006: 21).

A idéia de um fim da arte, para Danto, não se propõe como um juízo estético, mas como um juízo histórico. Refere-se ao fim da grande narrativa evolutiva da arte, que se inicia no Renascimento, se fortalece na era dos manifestos no início do século 20 e chega a um impasse na década de 1960, evidenciado pela *pop art*. A partir daí verifica-se um momento pós-histórico da arte. A arte não forma mais um consenso sobre o que a distingue, não há nenhum critério *a priori* sobre como a arte deva ser vista, um relato unívoco que a explique. Tudo o que foi feito antes pode ser feito agora. Tal é a marca da sensibilidade histórica do presente (DANTO, 2003: 37).

Esse estado de coisas deixa os museus de arte em uma situação de impasse, sem saber o que preservar e como expor. O mu-

seu não tem mais aquela pauta da história progressiva com a qual trabalhar, ensinando o visitante a apreciar as obras em uma sequência histórica.

Para o autor, dá-se uma tripla transformação: no fazer da arte, nas instituições de arte e no público de arte (DANTO, 2003: 210). A arte contemporânea caracteriza-se pelo fato de que suas principais ambições não são estéticas. O domínio primário de toda essa arte não é o museu, nem outros espaços ocupados por obras que são estéticas em princípio. A arte busca um contato mais direto com o mundo. Nesse movimento, o museu, com suas normas e convenções, é posto em xeque. Mas, segundo Danto, apesar do ataque desconstrucionista ao museu, não foi concebida ainda uma alternativa a ele. Mesmo os que o combatem querem ocupar um lugar dentro dele.

Para Danto, os discursos que, sobretudo por razões políticas, levaram os teóricos da arte a pensar na morte do museu nos anos 1970, embora pertinentes, não chegam ao centro do tema, que ele conceitua como a estrutura profunda da história da arte na era contemporânea, que é um tipo de pluralismo sem precedentes, de disjunção de meios, de permissividade que impossibilita um relato de desenvolvimento progressivo (DANTO, 2003: 172-173).

O que um museu de arte contemporânea, pós-histórico, deve ser ou fazer? Para Danto, o caráter pluralista da arte contemporânea a torna em grande parte incompatível com os imperativos de um museu (DANTO, 2003: 39). Nesse sentido, o museu de arte contemporânea deve rever sua estrutura e a teoria que o define. Danto assinala que o museu é apenas uma parte da infraestrutura de arte, que, cedo ou tarde, assumirá o fim da arte, e a arte depois do fim da arte. Também o artista, a galeria, as práticas da história da arte, a disciplina estética filosófica devem oferecer caminhos diferentes dos que existem hoje.

Frente a isso, cabe definir se o museu seguirá adquirindo arte contemporânea, que não se encaixa nos enquadramentos museológicos modernos, ou se só colecionará a produção mo-

derna, que não será representativa do mundo contemporâneo (DANTO, 2003: 33).

Belting também defende que não há um consenso sobre como lidar com a produção atual. A história da arte como um enquadramento, que emoldura o que é considerado arte, perde sua autoridade quando tudo se torna disponível. O museu, que costuma abrigar apenas a arte que já se inseriu na história da arte, que representa a idéia aceita sobre a história da arte, torna-se alvo de incisivas críticas.

Segundo o autor, os museus de arte contemporânea, em sua maioria, seguem representando o conceito de arte e a idéia de história da arte evolutiva, compartimentada, do museu tradicional, ou do moderno, e pouco se questiona sobre o caráter privilegiado de seu discurso ou sobre as implicações de seu poder. “Porém, exatamente aqui existem hoje dúvidas pertinentes sobre se a idéia de expor a história da arte no espelho da arte contemporânea ainda é universal, e se ela ainda se sustenta (...) Os conceitos totalmente diferentes de arte que hoje estão em circulação suscitam a questão de se ainda somos capazes de chegar a um acordo no que diz respeito a uma idéia comum de história da arte, que possa ser exposta sem problemas nos museus” (BELTING, 2006: 135).

Belting ressalta que, apesar de todo um processo histórico que imputa, não só ao museu, mas a todas as instâncias sociais, uma lógica do desempenho, o museu não se tornou loja de departamentos. Muitas de suas dificuldades vêm do fato de ele ter que divulgar uma arte controversa. A arte contemporânea necessita do contexto museológico. Sem o museu, estaria invisível. Por outro lado, se o museu não deixar a arte atual entrar, ficará preso a fazer a história de si mesmo (BELTING, 2006: 136-37).

Nesse contexto, o museu está em busca por uma fisionomia própria. Como esclarece Belting, o princípio de coleção do museu de arte é diferente das coleções da natureza ou da técnica, pois baseia-se no preceito da seleção e da validade daquilo que designamos como arte (BELTING, 2006: 144). Hoje, é ao museu de

arte contemporânea que se lançam os questionamentos quanto à sua tarefa: “Ele procura um rosto próprio e por enquanto segue no encaixe do antigo museu, com o qual, porém, já não tem mais semelhança” (BELTING, 2006: 163-64). Como uma via a ser pensada, Belting nos convida a refletir: “Por que os museus atuais não devem vivenciar a fundação de outras instituições em que a história da arte não tem mais lugar ou tem uma aparência completamente diferente?” (BELTING, 2006: 167).

Esse posicionamento crítico em relação à história da arte e aos museus se faz notar em discussões de diversos autores, como no incisivo ataque proferido por Douglas Crimp em artigos escritos nos anos 1980 e reunidos em *Sobre as ruínas do museu*. Segundo Crimp, o museu se funda sobre os valores tradicionais da arte (autonomia, genialidade, virtuosismo técnico, etc.) e tem como função sustentá-los. O museu elabora uma representação da arte de uma forma coerente e redutora, reifica e fetichiza a produção (CRIMP, 2005: 181). O discurso do museu e da disciplina da história da arte é o do contínuo progresso, um pensamento ontológico sobre a arte, em termos de uma origem e de uma essência.

Na situação que distingue a arte contemporânea, de rompimento e liquidação dos valores tradicionais, o museu enfrenta uma grande crise. Várias manifestações artísticas contemporâneas procuram escapar da “asfixia” imposta pelo museu e pelo mercado e, para o autor é esse embate, assim como a postura de não fazer concessões às instituições, que confere aos trabalhos interesse e vigor. Por outro lado, Crimp aponta que as instituições “recuperam” para o discurso institucional da arte até as práticas artísticas que criticam os pressupostos das instituições, aquelas que procuram revelar as condições materiais da obra, seus modos de produção e recepção, seus suportes institucionais de circulação e as relações de poder envolvidas (CRIMP, 2005:136).

A recapitulação da abordagem desses autores possibilita evidenciar que a narrativa única da “História da Arte”, como sequência linear, pretensamente neutra e universal, é colocada em xeque pelo

próprio processo histórico, e criticada em seus pressupostos pela crítica, pelo pensamento museológico, pelos artistas. A história como grande relato foi definitivamente abalada. Imersos nessa condição, os museus de arte estão em pleno processo de mudança de paradigmas, pois vêm ensejando transformações no processo de abordagem do fenômeno artístico, abrindo-se para as características da produção contemporânea e desenhando novas formas de atuação, mas, em grande medida, se estruturam conceitual e operacionalmente tendo como âncora o historicismo, a cristalização da história²³.

É oportuno então fazer uma diferenciação entre “a história da arte”, como visão evolutiva, compartimentada, e a dimensão de um “processo histórico-cultural da arte”, ou seja, a ligação produtiva da arte com contextos específicos e dinâmicas particulares, suas relações de continuidade e ruptura com o passado.

O historicismo – regulado pelas noções de antes e depois, causa e efeito –, cuja persistência condena a arte contemporânea a ser vista como atrasada, redundante, repetitiva, deve ser suplantado em história da arte (FOSTER, 1996: 12). Porém, é fundamental que as análises considerem a historicidade da arte. A análise dos processos de institucionalização da arte são uma via que permite iluminar essa historicidade.

Sob essa perspectiva, a institucionalização da arte não é em si não é um mal, e o papel dos museus – entre outras instâncias de atribuição de valor cultural – é de extrema relevância para reunir significados, elaborar mapas de referências, formular ordens de compreensão, confrontar visões, trabalhar o dissenso, trazer indagações, produzir diferença (ou seja, sentidos, interpretações, singularidades) e torná-la inteligível (MARCUS E MYERS, 1995: 28), projetar para a esfera pública o sentido social e cultural da arte contemporânea brasileira e dimensioná-la no interior da situação contemporânea.

23 Cristina Freire (2009: 40) ressalta que o museu via de regra segue encenando repetidamente a “História da Arte”, e tem o moderno como seu “sistema operacional básico”, constituído pela seguinte equação: autonomia da arte, obras-primas, artistas geniais, legitimação e distinção social.

Novas perspectivas para a formação de acervos

A arte se inscreve nesse processo histórico e sociocultural e contribui para produzi-lo. Evidentemente, não foi só o circuito ou o meio que circunda a arte que se reconfiguraram radicalmente no último meio século. As poéticas artísticas também se alimentaram dessa “situação contemporânea” e contribuíram para formá-la.

As direções se multiplicaram e as poéticas não mais se aglutinam em correntes ou grupos, o que era possível identificar no período moderno. Os trabalhos não mais se ajustam às modalidades expressivas tradicionais (pintura, escultura, desenho, gravura). A dissolução dos limites que identificavam modalidades, gêneros e temas artísticos dominantes, a ampliação e hibridação dos meios e materiais, a explosão e embaralhamento das categorias acarretam dificuldades para a valoração da arte contemporânea e para a sua musealização.

A expansão da prática artística e o questionamento da noção de arte atingem em cheio o museu. Falar sobre a desestabilização que a arte contemporânea provoca aos pressupostos teóricos e procedimentos práticos do museu é puxar toda uma trama de trabalhos que tensionam os museus, nos planos físicos e simbólicos, pela transitoriedade ou efemeridade, pela escala e relação específica com o espaço (não museal) em que se constituem, pela crítica aos conceitos que ancoram o museu e a suas operações de compartimentação.

O museu com acervo contemporâneo não é mais o lugar que retém objetos originais e únicos. Performances, instalações, obras

efêmeras ou perecíveis, *site-specifics*, fotografias, videoarte, web arte não se enquadram nessas categorias²⁴. Mesmo obras de caráter objetual desestabilizam os museus, seja porque solicitam a participação do público ou sua circulação no cotidiano, o que é vedado no contexto do museu, seja porque impõem dificuldades de conservação. Num contexto em que muitas vezes a obra confunde-se com seu registro, sua documentação, em que os trabalhos podem ser remontados conforme as instruções do projeto do artista, as funções do museu se aproximam à do arquivo.

Esse estado de coisas enseja a elaboração de novos parâmetros de documentação, exibição e conservação e a discussão de novas bases conceituais para a prática dos museus de arte.

No terreno da arte contemporânea há o que Heinich (1998) denomina de uma ruptura do consenso, ou seja, a ausência de parâmetros nítidos e difundidos que delimitem o que é e o que não é arte, o que encerra uma crise cognitiva. A curadoria de acervo dos museus atua então sobre esse terreno instável, com dificuldade para se orientar frente às pressões do campo artístico. O curador, misto de caçador de talentos, agente da bolsa de valores, etnólogo, explorador, esteta, tem a função de discernir valores e antecipá-los.

O curador não tem o poder de transformar objetos que não são arte em arte por meio da exposição, quem faz isso é o artista (GROYS, 2007: 49). Mas a arte contemporânea precisa de uma exposição e de um curador para se tornar visível, de um contexto institucional de legitimação. Daí entende-se o crescimento da escrita sobre a produção artística. No círculo da arte contemporânea, as manifestações radicais são rapidamente ratificadas, mas

24 Cristina Freire (2002) menciona que os trabalhos de arte contemporânea encerram uma instabilidade no tempo (performances) ou no espaço (instalações). Analisando os trabalhos em suporte de vídeo, Fidelis (2005) discute como nesses casos a ideia de unicidade não faz sentido, mas que o museu os submete às mesmas regras de canonização. As obras que exploram a fotografia, como ressalta Helouise Costa (2008), são também um desafio à documentação e curadoria dos museus de arte, em geral pouco preparados para lidar com sua condição de múltiplo e com o caráter híbrido que se evidencia nas práticas artísticas contemporâneas.

por um número cada vez mais restrito de especialistas e de público (HEINICH, 1998: 65). Nesse contexto, o museu é uma instituição, entre os outros do campo artístico, que chancela a produção, a insere, junto com outros objetos cuidadosamente escolhidos, numa história específica, numa narrativa.

Pensando nas especificidades dos museus com acervos de arte contemporânea, que acolhem obras recém-produzidas, sem recuo de tempo algum, sua sanção não é posterior à da crítica ou do mercado. Nesse caso, os museus antecipam, formam ou confirmam reputações (MOULIN, 1989: 23). Os curadores, especialmente aqueles que atuam em instituições museológicas, tem uma dupla responsabilidade: com relação aos artistas, pois organizam a passagem deles para a posteridade, e com relação à comunidade, pois contribuem para constituir o patrimônio, os valores e a memória comum (HEINICH, 1989).

Toda a reformulação conceitual por que passaram os museus solicitou sua abertura a iniciativas experimentais e o desempenho do papel de incentivo à produção e de agente transformador do campo. A dificuldade de exercer as duas funções, preservar e inovar, suscitou a discussão: manter-se próximo à produção e ter uma coleção seriam tarefas inconciliáveis? Esse cisma pode ser percebido no programa de algumas instituições que, criadas com o objetivo de serem centros abertos à experimentação, descartam o papel de formação de acervos²⁵.

O esfacelamento da narrativa da história da arte universal, pensada como um encadeamento linear e um movimento unidirecional gerado por um centro e repercutido para a periferia da arte, incita uma reformulação do pensamento referente à formação de acervos e a forma como trabalhá-los. Os museus buscam novos enquadramentos, reformulam programas e políticas de acervo. Surgem novos museus, com perfis específicos, em alguns casos

25 Como por exemplo o Institute of Contemporary Arts - ICA, situado em Londres, em 1947, ou o PSI, fundado em 1971 em Nova York (desde 2000 filiado ao MoMA, passando a se chamar MoMA PSI). Tal discussão será retomada no capítulo 3.

escapando à nomenclatura “museu de arte contemporânea”, como o Museu do Século 21, em Kanazawa, no Japão, inaugurado em 2004, ou o Museo delle Arti del XXI Secolo – MAXXI, criado em Roma em 2009²⁶.

O museu de arte contemporânea tem no horizonte o desafio de se voltar à preservação, apresentação, discussão da arte de seu tempo, e além disso, de ser uma instância ativadora dessa produção, aproximar-se das práticas artísticas. Ativar a produção remete à ação de laboratório, de incubadora, à discussão sobre o museu como fórum. Mas está em jogo também uma ativação simbólica, que o museu promove através de seu processo preservacionista, do qual faz parte a prática colecionista.

O museu não é mais o lugar que guarda objetos, mas a atividade de aquisição de acervo é o que difere, mesmo que essa não seja sua finalidade, mas o meio pelo qual ele atinge sua finalidade.

Afinal, preservar, especialmente no contexto da arte contemporânea, é mais do que estender a duração da materialidade, manter a integridade física. É propiciar a inteligibilidade dos trabalhos, atribuir-lhes significado e valor, o que advém de sua inserção no processo histórico-cultural.

26 Museu do Século 21 (21st Century Museum of Contemporary Art), em Kanazawa, no Japão, conceitua sua política de aquisição com o seguinte foco: “1. Obras produzidas desde 1980 que proponham novos valores. 2. Obras que influenciem esses novos valores e ofereçam pontos de referência em termos de história da arte desde 1900. 3. Obras poderosamente criativas que se relacionem com a região de Kanazawa” (tradução livre do site http://www.kanazawa21.jp/data_list.php?g=32&d=1&lng=e). O Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo – MAXXI, é exemplo de instituição cujo conceito da criação já incorpora as questões do debate atual sobre as práticas artísticas e museais. Voltado a promover as expressões criativas atuais de um país como a Itália (com as peculiaridades de sua tradição no campo da arte e da arquitetura) e dar-lhes visibilidade, o museu é conceituado com o objetivo de propulsionar a arte mais atual e experimental, de “não apenas ser um container de exposições da arte do nosso século, mas também um espaço para a inovação cultural e a sobreposição de linguagens, um laboratório para a experimentação artística, uma máquina de produção dos materiais estéticos de nosso tempo” (tradução livre do site <http://www.fondazionemaxxi.it/en/museo/museum-mission>).

Aspectos do meio de arte brasileiro

Pela expansão do circuito internacional cosmopolita da arte em que uma parcela dos artistas transita, e frente à facilidade de contato sincrônico com a produção de vários países e de intercâmbio de experiências, a nacionalidade dos artistas não fornece uma baliza significativa para entender a produção. O agrupamento geopolítico da arte geralmente enfatiza aspectos superficiais e genéricos da produção artística. Mas, se a adjetivação “arte brasileira” é redutora quando pretende igualar trabalhos ou limitá-los à ilustração de um contexto sociopolítico, a evidenciação das especificidades locais – seja do campo da arte no Brasil ou das poéticas artísticas realizadas a partir dele – é operativa, para evitar um raciocínio reducionista de um único e indistinto “sistema global”.

Toda discussão a respeito do sistema de arte brasileiro passa por identificar suas carências e adversidades. As críticas recaem em grande medida sobre as instituições, estruturas frágeis em nosso meio sociocultural, e, entre elas, os museus de arte talvez sejam o principal alvo do debate interno ao campo.

A presente análise incide sobre as condições de atuação dos museus de arte no Brasil no que se refere à formação de acervos e, mais amplamente, dedica-se a observar as dinâmicas de valorização e institucionalização da produção contemporânea e a maneira como os museus vêm atuando nesses processos. Para tanto, faz parte do exercício delinear os contornos do campo ou sistema de arte contemporâneo brasileiro, sem pretensões de montar um quadro completo. Em seguida, procura-se retomar o debate sobre a questão das instituições no país, de modo a considerar questões

estruturais que contribuem para entender a situação em que se inserem os museus estudados.

Entre as características que marcam o meio artístico brasileiro atualmente chama a atenção o acelerado fluxo de exposições temporárias, em grande parte retrospectivas ou coletivas temáticas internacionais, evidentes desde os anos 1990. Aumentam, se especializam e se profissionalizam os agentes envolvidos no sistema de arte. Entram em jogo conhecimentos e *expertises* de diversas áreas, das artes, humanidades, administração e *marketing*.

Ao longo dos anos 1990, consolida-se a política de incentivo fiscal à cultura no âmbito federal, e também em diversos estados e municípios, o que progressivamente transfere a definição das iniciativas para o setor privado. As leis de incentivo levam ao crescimento da oferta de exposições, e o *marketing* cultural prioriza o formato dos megaeventos, direcionando recursos para mostras capazes de atrair uma quantidade de público cada vez maior. A ampliação do público é, contudo, discutível, pois apenas sua medição em cifras e giros nas catracas é insuficiente para avaliar qualitativamente a experiência propiciada pela visita.

A Bienal Internacional de São Paulo é fortemente atingida por esses novos vetores do campo cultural. O formato *blockbuster* das Bienais se instala em meados dos anos 1990, com o aumento vertiginoso dos custos para sua realização e a ênfase nas salas especiais e históricas, que trazem artistas estrangeiros consagrados como grandes ícones da história da arte mundial. A Bienal do Mercosul já nasce nesse circuito. O capítulo 4 desta tese trata de trazer mais subsídios a essa discussão. Mas, como análise geral, pode-se dizer que se processou uma alteração do posicionamento e de escala das Bienais, o que independe do movimento de reavaliação, redirecionamento de objetivos e ênfase no contemporâneo em curso desde meados dos anos 2000.

Dado novo desde 2002 é a realização da exposição Paralela, assim intitulada por acontecer propositalmente concomitante à Bienal de São Paulo. A coletiva de arte contemporânea é organiza-

da por um *pool* de galerias paulistanas, como estratégia para mostrar os artistas de seus portfólios, aproveitando a vinda de muitos críticos, curadores e colecionadores estrangeiros para a Bienal²⁷.

Outra característica do meio de arte brasileiro hoje é a presença de diversos centros culturais corporativos, ligados a empresas ou bancos, que começam a aparecer no final dos anos 1980 e nos anos 1990, e continuam despontando no cenário das principais cidades brasileiras nos 2000²⁸. Se por um lado deve-se reconhecer que tais instituições se dedicam a fomentar e divulgar a arte contemporânea – e pode-se discutir se elas desempenham o papel que os museus deveriam desempenhar, mas não o fazem plenamente –, por outro lado representam interesses privados das empresas, e seus programas devem equacionar interesses culturais e de divulgação da imagem de seus proprietários.

Configura-se assim uma diversificada oferta de “atrações” culturais. Como não se pretende defender aqui uma visão maniqueísta, deve-se reconhecer vários aspectos positivos nesse adensamento do meio, como a profissionalização, a melhoria da infraestrutura das instituições e a possibilidade de contato com os trabalhos de arte. Porém, é preciso ter em conta a tendência de apresentar e processar a arte, e as instituições artísticas, como um “serviço cultural”.

Cabe diferenciar duas diferentes noções de serviço. A primeira delas sugere o que tem como destino uma causa pública, a idéia de “estar a serviço” do bem-estar ou à disponibilidade do

27 A Paralela começou como iniciativa de quatro importantes galerias paulistanas: Fortes Vilaça, Luisa Strina, Brito Cimini e Casa Triângulo. Na última edição em 2008, além delas, integraram a mostra as galerias Vermelho, Milan, Nara Roesler, Marília Razuk, Baró Cruz, Virgílio e Leme. É curioso notar que a mostra vem assumindo progressivamente um formato de exposição institucional. Além de contar com a figura de um curador da exposição (cargo para o qual são convidados nomes em evidência no circuito, como Moacir dos Anjos em 2004, Daniela Bousso em 2006 e Rodrigo Moura em 2008), a última edição, que teve como título “De perto e de longe”, ofereceu um serviço educativo de visitas guiadas. Vale lembrar também que o financiamento do evento é em grande parte obtido através da Lei Rouanet.

28 Entre alguns exemplos estão o Instituto Cultural Itaú (1987), o Centro Cultural Banco do Brasil (criado no Rio de Janeiro em 1989, em Brasília em 2000 e São Paulo em 2001), o Instituto Tomie Ohtake (2001), o Santander Cultural de Porto Alegre (2001).

público. A segunda refere-se a todo o terceiro setor da economia e implica um mecanismo de ajuste ou produção de necessidades de consumo e comodidade. Nesse caso, o objetivo de agradar, de atender a expectativas, “oferecer um bom serviço”, pode pôr em segundo plano a dimensão muitas vezes desconfortável e desestabilizadora da arte. A arte exibida no âmbito dos eventos culturais de entretenimento é processada como informação, de modo a se tornar acessível, e esta acessibilidade tende a afastar qualquer dúvida, tensão ou ambigüidade, o que é constitutivo da arte como experiência de conhecimento (SALZSTEIN, 2006)²⁹. Nesse mundo midiático e do entretenimento, de uma cultura administrada, afirmativa (FOSTER, 1996: XII), difícil haver lugar para a crítica³⁰.

Outro aspecto que marca a fisionomia do meio de arte brasileiro atualmente é o fortalecimento e aquecimento do mercado de arte³¹. As galerias locais articulam-se ao mercado internacio-

29 Tal diagnóstico, desenvolvido no artigo “Cultura pop: astúcia e inocência”, e condensado na expressão da arte como *lifestyle* (SALZSTEIN, 2006: 254), também foi discutido nas disciplinas de pós-graduação “Arte brasileira anos 1980: perspectivas da crítica”, ministrada por Sônia Salzstein e cursada pela pesquisadora em 2007. Também remeto aqui à discussão da mesa-redonda “O social na arte”, promovida pelo Fórum Permanente Museus de Arte entre o público e o privado, realizada na Pinacoteca em 2006. Na ocasião, Salzstein expôs sua crítica ao tratamento da cultura como serviço a ser consumido e da arte assimilada e pacificada, subsumida na cultural, discutindo as operações de normatização, coercitividade e instrumentalização da arte. Ao mesmo tempo, dialeticamente, persiste a possibilidade de se tirar da produção artística contemporânea versões abertas, reveladoras, que trabalhem essa situação como um problema. Embora a presente tese não se dirija a analisar a fundo essa questão, considerou-se pertinente mencioná-la neste capítulo inicial e resumi-la *grosso modo* nesta nota, tendo em vista que essa problematização sobre a lógica engendrada à área cultural nas atuais circunstâncias históricas foi estímulo inicial para a realização da presente investigação a respeito da atuação dos museus de arte brasileiros.

30 Na introdução de *O retorno do real*, Foster (1996: XII-XIII) lança as questões: “Qual é o lugar da crítica em uma cultura visual que é eternamente administrada - desde um mundo artístico dominado por agentes de promoção com escassa necessidade de crítica até um mundo midiático de corporações de comunicação-e-entretenimento sem nenhum interesse por nada?; E qual é o lugar da crítica em uma cultura política que é eternamente afirmativa, especialmente em meio a guerras culturais que levam a direita a ameaçar com o ‘pegar ou largar’ e a esquerda a se perguntar ‘onde estou nesse quadro’?”.

31 Como já foi esclarecido na introdução, extrapola as pretensões dessa tese analisar a estruturação e atuação do mercado de arte no Brasil. Frente a isso, optou-se por não tratar o assunto em termos genéricos e superficiais, sem sustentação investigativa. A exceção feita aqui se justifica pelo intuito de esboçar a configuração do atual sistema da arte no Brasil.

nal, e diversas delas se especializam em investir em artistas em início de carreira, contribuindo para seu lançamento e institucionalização³².

O que tem saltado aos olhos de especialistas, profissionais da área e da imprensa é a crescente e acelerada escalada dos preços da arte brasileira contemporânea, o que tem suscitado análises quanto ao ritmo artificial e o caráter especulativo desse fenômeno. A supervalorização atinge de forma mais acentuada alguns artistas, mas de modo geral o intervalo entre o surgimento de uma produção no circuito e sua comercialização em casas de leilão a um valor multiplicado é cada vez menor. Definitivamente, alinhando-se ao movimento global, a arte brasileira torna-se ativo valorizado para colecionadores/investidores e em carteiras de fundos de investimento³³.

O sucesso da SP-Arte, feira de arte contemporânea realizada anualmente em São Paulo, é sintomático desse aquecimento. Sua sexta edição, realizada em 2010, teve a participação de oitenta galerias, dentre elas dez estrangeiras, e um volume de vendas em torno de 26 milhões de reais³⁴.

Outro fato significativo do atual panorama foi a participação do Brasil na Arco em 2008, como país convidado da feira de arte madrilenha. A ação foi articulada pelo programa Brasil Arte Contemporânea, desenvolvido pelo Ministério da Cultura desde 2006, que tem como objetivo fomentar a internacionalização da produ-

32 Nisso há, é certo, estratégias de mercado, o que não implica desconsiderar a existência de projetos e espaços experimentais criados por galerias, o que sinaliza para uma atuação de não apenas intermediar a comercialização, mas de criar mecanismos de ativação da produção.

33 A respeito, ver matérias publicada na *Folha de S. Paulo* (MARTÍ, 2010a, 2010b), que inclui comentários de galeristas sobre essa supervalorização. De acordo com o jornal, obras de artistas como Adriana Varejão, Cildo Meireles, Vik Muniz e Beatriz Milhazes chegaram a se valorizar até 5.000% em dez anos.

34 Segundo matéria publicada na *Veja São Paulo* (DUARTE, 2010). Como exemplo das complexas injunções do sistema contemporâneo da arte, cabe citar que nas duas últimas edições da SP-Arte foram implementados projetos voltados à doação de obras para acervos de museus brasileiros. Segundo informações do site da feira, em 2010 o valor destinado a doação foi de cerca de R\$ 200 mil, que reverteram em novas aquisições para os acervos do MAM-BA, Pinacoteca do Estado de São Paulo e MAM-SP (Ver <http://www.sp-arte.com/evento/index.php>).

ção contemporânea brasileira. Além da exposição na feira, da qual participaram 108 artistas de 32 galerias, houve uma ampla programação especial de exposições coletivas e individuais em espaços culturais da capital espanhola. A iniciativa também suscitou críticas no meio ao aporte de recursos, aos critérios empregados e às estratégias priorizadas.

Antes de prosseguir, vale abrir aqui um parêntese. Evidentemente, não há como generalizar na entidade “o mercado” a ação distinta de diferentes agentes, ainda que inseridos no mesmo ramo de atividades e tendo o objetivo comercial. Apenas para introduzir a complexidade do tema, deve-se mencionar a atuação relevante de galeristas para criar espaço para a arte brasileira internacionalmente, assim como de suporte a artistas e campo de trabalho para a produção crítica, muitas vezes assumindo funções com caráter de ação institucional, na ausência ou incipiência destas.

Ainda a respeito da visibilidade da arte brasileira no exterior, cabe chamar a atenção para a relação entre a inserção internacional da arte brasileira e o interesse pela produção dita periférica, de países com apelo de exotismo, de alteridade, que se exacerba na voga do multiculturalismo na década de 1990 e prossegue nos anos 2000. Muito desse processo pautou-se por uma visão condescendente e rotuladora, que não processa a diferença em sua densidade, mas apenas a consome superficialmente. Há também boa dose de especulação de “novos mercados”, com oferta diferente, valor de mercado atraente, boas oportunidades de negócio. Mas não é só isso. Também se faz notar um movimento de autoexame dos pressupostos e da parcialidade da visão centrada na Europa e nos Estados Unidos e um intuito menos sensacionalista de ampliar os horizontes e complexificar o panorama da arte.

Outros agentes influentes na dinâmica do campo social da arte são os grandes colecionadores particulares. O papel das coleções particulares no processo de valorização da arte brasileira contem-

porânea e na formação de um patrimônio artístico não é fato recente no país, tampouco a relação entre colecionadores e instituições museais. Nas últimas duas décadas, importantes coleções particulares publicizam-se por meio de comodatos (como a de João Sattamini e Gilberto Chateaubriand, para ficar com dois exemplos que serão analisados neste estudo); originam coleções institucionais (como a Coleção de Arte Latino-Americana da Universidade de Essex - UECLAA, na Inglaterra, criada a partir da iniciativa do colecionador Charles Cosac); ou instituições privadas (como o Centro de Arte Contemporânea de Inhotim, em Minas Gerais, onde é exibida a coleção de Bernardo Paes, ou o Instituto de Arte Contemporânea – IAC, criado por iniciativa da galerista Raquel Arnaud, que abriga os espólios de Sérgio Camargo, Willis de Castro e Mira Schendel); ou, ainda, se constituem em significativos reforços de coleções públicas de museus devido à sua apreensão por crimes e fraudes de seus proprietários (como a coleção de Edemar Cid Ferreira, atualmente sob guarda do MAC-USP). Além disso, diversos colecionadores particulares envolvem-se em instâncias diretivas ou consultivas de fundações ou museus de arte e são frequentes emprestadores de obras para exposições.

Esse esboço do campo da arte no Brasil poderia prosseguir mencionando e discutindo diversos outros aspectos que o configuram: o surgimento de espaços e organismos geridos por artistas, com características ativistas, voltados à troca e convivência em grupo ou a incentivar a produção e a circulação da arte³⁵; a abertura de galerias geridas por artistas ou com propostas específicas de ampliação ou questionamento do mercado³⁶; ou, ainda, a multiplicação de veículos da mídia especializada impressa e digital e de uma infinidade de canais de discussão, intercâmbio de ideias e

35 Como o Capacete Entretenimentos, criado pelo artista Helmut Batista no Rio de Janeiro, o Alpendre - Casa de Arte, Pesquisa e Produção, criado por um grupo de artistas em Fortaleza, Torreão, criado por Elida Tessler e Jailton Moreira em Porto Alegre, entre outros.

36 Como a Casa da Xiclet e a Choque Cultural, em São Paulo.

difusão de informações e dos próprios trabalhos de arte, em *websites*, redes sociais, blogs, etc.³⁷.

Mas, para finalizar esse exercício em aberto sem deixá-lo demasiado extenso, irá se concentrar na discussão sobre a inscrição dos museus de arte no contexto contemporâneo brasileiro, e em seguida mencionar algumas experiências institucionais ligadas à formação de acervo, o que está mais diretamente relacionado ao objeto de estudo desta pesquisa.

37 Evidentemente, há e houve revistas de arte anteriores ao período, como *Malasartes*, *A Parte do Fogo*, *Gávea*, *Arte em São Paulo*, para citar algumas publicações surgidas nos anos 1970 e 1980 que tiveram papel significativo no debate intelectual. Entre as revistas acadêmicas voltadas à arte contemporânea criadas nos anos 1990 e 2000 estão *Ars* (ECA-USP, 2003), *Arte & Ensaios* (UERJ 1994), *Concinnitas* (UERJ, 1997), *Porto Arte* (UFRGS, 1990), entre outras. Entre os veículos on-line de informações e debates relacionados às artes visuais destacam-se o Canal Contemporâneo (2000), Rizoma (2000), Trópico (2001) e Fórum Permanente (2004).

Instituições e meio artístico-cultural no Brasil

No âmbito das discussões sobre instituições no Brasil, é recorrente a crítica de que faltam instituições fortes em várias áreas. Embora não caiba retomar o extenso e matizado debate em torno da “fragilidade institucional brasileira”, vale mencionar que ele reverbera no campo dos museus. A questão da precariedade institucional dos museus brasileiros é apontada em termos de equipes profissionais, políticas e programas, infraestrutura e instalações, formas de gestão, falta de verbas ou à dificuldade de operá-las com mais agilidade, personalismo e ausência de transparência gerencial.

Diversos autores ligados à crítica de arte e aos museus vêm discutindo esse quadro de dificuldades do contexto brasileiro, entendendo-o como um “sistema da arte tardio” (ANJOS, 2008; DUARTE, 2008), em que os museus não exercem um papel protagonista³⁸, ou, explicitando as peculiaridades do processo histórico atravessado pelo meio de arte do país, que cresceu e entrou na era dos espetáculos sem que as fragilidades estruturais das instituições fossem sanadas, e suas coleções constituídas (FARIAS, 2002a, 2002c)³⁹.

Uma perspectiva de análise da inserção das instituições de arte no meio cultural brasileiro é trabalhada por Sônia Salsztein, como tema de preocupações que acompanham diversos momentos de sua produção crítica⁴⁰. Observando a experiência passada e a situação em meados dos anos 1990, a autora identifica que as

38 De acordo com Moacir dos Anjos (2008), em comparação com o contexto de outros países com instituições mais sólidas, as instituições de arte no país carregam carências estruturais, e é assim que se inserem no contexto atual de internacionalização do capital econômico e simbólico, de hegemonia da lógica do espetáculo. Nesse sentido é que o autor esclarece que o caráter tardio não é um atraso, pois não há uma linha evolutiva a seguir. O Brasil não está em uma etapa anterior à dos países com tradição museológica assentada e irá chegar aonde eles estão no futuro; todos participam do mesmo presente, mas com distintas configurações e processos de sedimentação. Paulo Sérgio Duarte (2008) tem um posicionamento semelhante, que chama a atenção, particularmente, para o fato de que os museus, com poucas exceções, não possuem acervos representativos da produção moderna e contemporânea brasileira, não formam um repertório e uma tradição artística visual.

39 A respeito do meio artístico brasileiro, Agnaldo Farias (2002a) comenta a “surpreendente velocidade com que atingimos a era das exposições espetaculares sem passar pela etapa da consolidação dos museus, com exposições fundamentadas e educativas”.

40 Ver SALZSTEIN 1994, 2001, 2006, 2008.

instituições de arte no país marcham a reboque do processo cultural, ou seja, reagem às produções artísticas depois que elas já se consagraram pelo meio e pouco lhes propõem perspectivas críticas. Ou, então, no anseio de se renovar e acompanhar os desdobramentos da produção, limitam-se a incorporar indiscriminadamente trabalhos de artistas jovens, ação que, além de em vários casos institucionalizar produções imaturas, não é acompanhada de um programa dedicado a oferecer a essa produção jovem subsídios técnicos e financeiros, ou um programa de formação.

Para Salzstein (1994:37), o meio artístico brasileiro mostra-se um suporte fraco para a vida institucional – seja considerando-se o conceito de “instituição” no sentido estrito, de entidade legal, formalmente estabelecida, ou no sentido mais amplo, de consenso social que reúne indivíduos em torno de interesses comuns. Salzstein então diagnostica que as instituições não têm nada de instituintes, apenas capturam o instituído. Revelam-se ineptas a uma participação no processo de constituição do trabalho artístico (1994: 44). Entretanto, como horizonte de potencial transformação, a autora enxerga nas instituições de arte e nos museus a capacidade de intervir produtivamente no processo cultural, de serem termômetros sensíveis, desenvolverem uma relação processual com a produção, lhe conferirem expressão pública (1994: 57).

Algumas formulações a respeito do problema das instituições são depois revistas e precisadas pela autora. Salzstein (2008) ressalta que a discussão sobre a fragilidade da sociedade brasileira na criação de uma esfera pública, que está na base da discussão sobre as instituições de arte, deve ser pensada de forma dialética, evitando-se uma posição inflexível de crítica à ausência e precariedade das instituições. Afinal, a falta de estruturação da vida institucional não é uma bizzarria brasileira, mas um efeito do processo de modernização capitalista.

A autora pondera ainda que não se deve empreender uma correlação automática entre a fragilidade das instituições, o estado da

produção contemporânea e a crise que ela vem enfrentando, de instrumentalização e achatamento pela lógica do consumo. Se é um dado real que a produção brasileira não foi escorada a uma vida institucional rica, nota-se também que a ausência das instituições não implicou de modo algum perda de potência da produção, das manifestações. Ainda sobre essa discussão, Salzstein observa que, atualmente, nota-se a vivificação dos museus de arte, mas que isso pouco reverte para a potência da produção.

A perspectiva desenvolvida pela autora é especialmente relevante para a presente análise, dado que ressalta a complexidade e polivalência dos processos do campo contemporâneo da arte. Não é possível extrair veredictos definitivos, ou dividi-lo em aspectos positivos e negativos, pois os vetores encerram forças em múltiplos sentidos. Assim, as instituições são aparatos de normatização e também instâncias incubadoras do experimental. Os museus forjam consensos e regulam em torno dessas definições estabelecidas, como mecanismos de reprodução, mas, ao mesmo tempo, são cenários em que esses limites podem ser questionados e linhas de fuga podem ser abertas; são espaços do constituído e espaços constituintes, lócus do instituído e do instituinte.

Assim também, se a globalização atrela a arte a um contexto mercantilizado e instrumentalizado, é da problematização dessa inserção que a produção extrai potencial crítico e experimental, tirando proveito dessa condição problemática contemporânea. Nessa dialética, pode-se pensar as inúmeras facetas do atual sistema da arte.

Os últimos vinte anos registram o surgimento de novos museus no país, como o MAMAM, em Recife, o MAC Niterói, o MAC do Centro Dragão do Mar, em Fortaleza, o Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, o Museu Vale, em Vila Velha, ou requalificação de museus existentes, como MAM-BA, o MAP, o MAM-SP e a Pinacoteca, entre outros. São anos marcados também por agudas crises, como a do MASP, que culminou no fechamento temporário do museu em 2008, ou a do MuBE, e revezes em vá-

rios museus, inclusive entre os criados no período, como o MAC Niterói e o MAMAM.

Despontam também instituições com perfis distintos, como a internacional Daros Foundation, em vias de abrir as portas da Casa Daros, no Rio de Janeiro, e o museu da Fundação Iberê Cargomo, inaugurado em 2008 em Porto Alegre. Demonstrações de que as artes visuais tornam-se objeto de preocupações mais firmes das instâncias do Estado coexistem com episódios como o incêndio de parte significativa da obra de Helio Oiticica ou da venda da expressiva coleção concreta de Adolpho Leirner para o Fine Arts Museum de Houston, nos Estados Unidos.

No âmbito das instituições artísticas, mesmo em meio a uma adversidade crônica, não se pode negligenciar experiências e programas consistentes desde os anos 1970. Sem pretensão de inventariar todas as experiências bem conduzidas no interior dos museus e instituições culturais nas últimas décadas, pode-se citar alguns exemplos de programas destinados direta ou indiretamente à formação do acervo ou ao incentivo à produção artística.

A atuação do MAC-USP durante a gestão de Walter Zanini (1963-1978) é hoje um exemplo já óbvio, dada a frequência com que é mencionado – a tal ponto de quase recair em uma mitologização da experiência e da figura de seu idealizador. Mas sua elevação ao exemplo mais citado entre as práticas experimentais em museus no Brasil não se fez em detrimento da experiência de dinamização do museu e de estreitamento da relação entre instituição e artistas, que quebrou o padrão no que diz respeito às ações museológicas.

Outras ações empreendidas em museus na direção de se aproximar da produção e abrir-se à prática artística e à discussão de idéias em torno dela mostraram-se na Sala Experimental do MAM-RJ (1975-78) e na Pinacoteca nos anos 1970 e 1980. Na Pinacoteca, foram promovidos debates, encontros com artistas, performances e exposições de arte contemporânea, durante as gestões de Aracy Amaral (1975-1979), Fábio Magalhães (1979-

1982) e Maria Cecília França Lourenço (1983-1988), quando é implementado o Projeto Contemporâneos⁴¹. Um programa de ações dirigidas a novos artistas foi desenvolvido nos anos 1990 no Centro Cultural São Paulo por meio do Programa de Exposições durante a gestão de Sônia Salsztein na diretoria do setor de artes plásticas⁴².

Mais recentemente, nos anos 2000, vêm se multiplicando no país programas de residência e comissionamento, em sintonia com um movimento internacional que se intensificou nos anos 1990, embora haja antecedentes empreendidos por diversas instituições internacionais nos anos 1970 e 1980⁴³. Os programas de residência surgidos no cenário internacional na década de 1990 variam muito em formato, compreendendo desde programas estruturados, que fornecem estúdio por um tempo, numa nova forma de mecenato temporário, ou bolsas que financiam pesquisas ligadas a centros universitários, até iniciativas mais curtas ligadas a exposições como as Bienais, que se assemelham a projetos de comissionamento.

41 O Projeto Contemporâneos da Pinacoteca foi empreendido ao longo de 1983 a 1987 e teve basicamente o seguinte formato: a cada temporada eram abertas inscrições de projetos, que eram analisados e escolhidos por uma comissão de arte, observado o critério de selecionar artistas que ainda não houvessem sido absorvidos no circuito, não tivessem realizado exposição individual e apresentassem trabalhos experimentais. Em paralelo, o projeto desenvolvia cursos de história da arte, com o intuito de contextualizar as obras de seu acervo e estender a discussão até o contexto em que se inseriam as jovens produções. Fazia também parte do projeto uma visita técnica da equipe do museu ao ateliê dos artistas, quando possuíam espaço próprio, ou conversas que se davam no próprio museu. Entrevistas e materiais ficavam documentados no museu. As exposições eram executadas com o envolvimento dos artistas, a direção do museu elaborava um texto de apresentação e, como registro, era elaborado um pequeno catálogo.

42 O Programa de Exposições do CCSP, criado em 1989 e existente até hoje, originalmente contemplava, além da realização de exposições individuais dos artistas selecionados por uma comissão a partir do envio de projetos, atividades articuladas de formação, como debates e cursos. O programa de exposições resultou também na atualização da coleção da Pinacoteca Municipal, dado que diversos trabalhos ingressaram como doações dos artistas. Desde 2002, passou a contar com prêmios de aquisição, que hoje integram a Coleção de Arte da Cidade.

43 Segundo o site Res Artis, da International Association of Residential Art Centres, fundação sediada na Holanda que congrega uma rede de residências www.resartis.org voltada a representar e apoiar há mais de 600 programas do tipo ao redor do mundo. Outra organização de perfil semelhante, a TransArtists www.transartists.org, menciona atualmente cerca de mil oportunidades desse tipo.

Entre experiências de residência implantadas no Brasil destaca-se o programa da Fundação Armando Álvares Penteado, ao qual a Bienal Internacional de São Paulo se associou para realização de residências desde 2006, a Bolsa Pampulha, do Museu de Arte da Pampulha - MAP, o programa de residências no LabMIS, do Museu da Imagem do Som de São Paulo, criado em 2008, além da iniciativa independente da Capacete Entretenimentos, entre outros⁴⁴.

Quanto a projetos com formato variado que envolvem o comissionamento de trabalhos artísticos, pode-se mencionar, entre outros exemplos, o Projeto Octógono, da Pinacoteca do Estado de São Paulo, a Bolsa de Incentivo SPA das Artes, realizado pela secretaria de Cultura do Recife por meio do Museu de Arte Aloísio Magalhães - MAMAM e Museu Murilo la Greca, a Temporada de Projetos do Paço das Artes, além de programas governamentais no âmbito federal desenvolvidos pela Funarte, como o Prêmio Marcantonio Vilaça e a Bolsa Estímulo à criação artística em artes visuais. Programa consolidado e com várias ações articuladas é o Rumos Artes Visuais, desenvolvido pelo Itaú Cultural, existente desde 1997⁴⁵.

Esse breve inventário em caráter inconcluso permite perceber a multiplicidade de experiências, com diferentes perfis, escopos e enquadramentos institucionais, que foram e vêm sendo postas em

44 Em 2006, a 27ª Bienal de São Paulo, *Como viver junto*, contemplou um programa de residências artísticas, coordenado por Marcos Moraes, no qual dez artistas estrangeiros passaram estadia nas cidades de Rio Branco, Recife e São Paulo. Em 2007, como parte da 6ª Bienal do Mercosul, Ticio Escobar coordenou a mostra *Três fronteiras*, que partiu da experiência de enviar quatro artistas para residência na região da tríplice fronteira entre Brasil, Paraguai e Argentina. Na 28ª Bienal de São Paulo, em 2008, num projeto em parceria Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP, foram convidados seis artistas para desenvolverem seus projetos na cidade de São Paulo. Para a Bienal de 2010 vem sendo geridas pelo Capacete Entretenimentos – organização idealizada e coordenada por Helmut Batista que desenvolve um programa de residências artísticas no Rio de Janeiro desde 1998 - residências no Rio de Janeiro e em São Paulo, contemplando sete artistas em cada cidade.

45 Na última edição do Rumos Artes Visuais, em 2008-2009, o programa mapeou, através de uma equipe de curadores, a produção artística em todas as regiões do país. Incluiu ainda uma programação de palestras e mesas redondas que circularam em diversos estados, além de cursos de história da arte, workshops e quatro bolsas de residência oferecidos a 45 artistas selecionados pelo programa entre 1.600 inscritos.

prática. Mesmo não se podendo observá-las no detalhe e avaliar a fundo suas conquistas e limitações, elas fornecem um termômetro da dinâmica do sistema da arte no Brasil hoje, informado pelas tensões e potencialidades do momento contemporâneo.

The background of the page is a dark, almost black, field. It is punctuated by several large, organic, light-colored (off-white) shapes. On the left, a large, curved shape resembling a comma or a stylized 'C' extends from the top towards the middle. To its right, a smaller, more angular light shape is positioned. In the upper right quadrant, there is a bright white, trapezoidal shape that appears to be a piece of paper or a light source. The overall composition is minimalist and modern, with a strong contrast between the dark background and the light elements.

CAPÍTULO 2

PRÁTICA COLECIONISTA

da produção recente nos museus brasileiros

Patrimonialização e musealização

Esta tese se dedica a examinar aspectos da patrimonialização e musealização da produção artística brasileira recente. O neologismo “patrimonialização” tem o sentido de colocar algo (um bem material – móvel, imóvel, uma área urbana – ou imaterial – um ofício, um ritual, etc.) sob proteção, visando sua preservação. Essa proteção se formaliza e recebe enquadramento legal por meio de um procedimento de registro, que pode ser a catalogação ou o tombamento (quando implica a tutela pública desse bem). Mas, entendida num sentido mais amplo, como processo por meio do qual algo se torna patrimônio, a patrimonialização compreende a valorização diferencial dos objetos, imóveis, sítios, manifestações e práticas culturais, construída socialmente, justificada pelo reconhecimento de sua relevância no plano artístico, histórico, arqueológico, cultural, científico.

A musealização, por sua vez, não é apenas um caso específico de patrimonialização, de incorporação de um bem a um museu. O

conceito de musealização engloba uma série de características decorrentes da relação entre sujeitos e objetos – referências patrimoniais – no contexto institucionalizado do museu¹. Em vista dessa complexidade semântica, cabe realizar uma introdução para esclarecer as bases conceituais que orientam esta investigação sobre a prática colecionista dos museus.

A noção de patrimônio, tanto no âmbito da arquitetura como da museologia, foi sendo aprimorada no decorrer de sucessivos debates e em decorrência de diversas proposições teóricas. Por meio das convenções internacionais, das cartas patrimoniais do International Council on Monuments and Sites – ICOMOS e das declarações do International Council of Museums – ICOM, pode-se acompanhar as modulações de sentido do termo.

A Convenção de Haia², de 1954, qualifica como patrimônio os monumentos artísticos e históricos, religiosos ou laicos, os sítios arqueológicos, as edificações ou conjuntos arquitetônicos de interesse histórico ou artístico, as obras de arte, os manuscritos, as coleções bibliográficas e arquivísticas. Gradativamente, a categoria de patrimônio foi sendo ampliada. A Carta de Veneza³, de 1964, já dá sinais de uma abertura nesse sentido ao defender um novo conceito de monumento, incluindo não apenas as grandes criações ligadas à narrativa histórica hegemônica (das “grandes” batalhas, feitos e personalidades), mas também os marcos materiais relacionados a realizações menos grandiloquentes, que tenham adquirido significado cultural com o passar do tempo.

1 Tal relação é definida por Waldisa Russio Camargo Guarnieri (1990:7) como fato museal: “a relação profunda entre o Homem, sujeito que conhece, e o Objeto, parte da Realidade à qual o Homem também pertence e sobre a qual tem o poder de agir, relação esta que se processa num cenário institucionalizado, o museu”.

2 Convenção de Haia sobre a Proteção dos Bens Culturais em caso de Conflito Armado, realizada pela UNESCO em 1954.

3 Carta Internacional sobre a Conservação e o Restauro dos Monumentos e Sítios, resultante do II Congresso de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos, realizado em Veneza em 1964.

Com algumas alterações, a Convenção de Paris⁴, realizada pela UNESCO em 1972, sustenta basicamente a mesma definição de patrimônio. Nos termos da Convenção, são considerados “patrimônio cultural” monumentos (obras arquitetônicas, de escultura ou pintura, estruturas arqueológicas, entre outros), construções isoladas ou em conjunto, sítios arqueológicos e outras obras humanas ou obras conjuntas do homem e da natureza que tenham “um valor universal excepcional do ponto de vista histórico, artístico ou científico”. A noção de patrimônio vincula-se a bens materiais (móveis ou imóveis) que tenham sido identificados por sua excepcionalidade, em virtude da qual devem ser protegidos, conservados, valorizados para assegurar sua transmissão às futuras gerações.

A Carta de Burra⁵, de 1980, representa um importante ponto de inflexão nas discussões sobre patrimônio. O ponto mais significativo é a adoção do termo “bem cultural” em lugar de “patrimônio”. Mais que uma substituição de vocábulo, encerra uma mudança de perspectiva, retirando simultaneamente a ênfase na materialidade e na idéia de grandeza e excepcionalidade que até então vinham associadas ao termo “patrimônio”. Segundo as orientações redigidas na Carta, “bem” designa um local, zona, edifício, conjunto de edificações ou outras obras “que possuam uma significação cultural, compreendidos, em cada caso, o conteúdo e o entorno a que pertence”. Por “significação cultural”, entende-se “o valor estético, histórico, científico ou social de um bem para as gerações passadas, presentes ou futuras”⁶.

A Carta contempla uma nova visão patrimonial, não mais grandiloquente, alargada, incluindo a idéia de “valor social”. Outro aspecto importante é a consideração de que o bem possui uma

4 Convenção de Proteção ao Patrimônio Mundial Cultural e Natural, UNESCO, Paris, 1972.

5 Carta para a Conservação de Lugares de Valor Cultural, resultante do Encontro do ICOMOS em Burra, Austrália, 1980.

6 Artigo 1o da Carta de Burra, disponível em <http://www.arquitextos.com.br/documento/patrimonio/patrimonio19.asp>

substância, definida como “o conjunto de materiais que fisicamente constituem o bem”, mas que não equivale a essa materialidade. A matéria é testemunho de uma significação cultural específica. O valor incide sobre o significado cultural do bem, e é essa dimensão que deve ser preservada, o que engloba também seu entorno e seu conteúdo. Marca-se assim a importância do contexto.

Mais ainda, a Carta defende que preservar a significação cultural envolve não apenas medidas de segurança e manutenção, mas disposições que prevejam sua futura destinação. Isso se refere ao uso que um determinado edifício de significado cultural venha a ter, dentro das preocupações no âmbito do patrimônio arquitetônico, mas de toda forma reforça que o bem cultural não deve ser fossilizado, mas integrado à cultura e à vida social do presente, devendo-se propiciar condições para sua apreciação e fruição. A preservação, portanto, não é um fim em si mesmo, mas uma condição para a apropriação intelectual, sensorial e simbólica.

A idéia de preservação, contudo, é tomada no sentido mais restrito, como procedimento técnico: “A preservação se limita à proteção, à manutenção e à eventual estabilização da substância existente”⁷. Isso é compreensível tendo em vista que o objetivo desse tipo de documento é definir parâmetros de conduta perante os bens culturais, envolvendo a conservação preventiva e as intervenções de restauração e de reconstrução.

Entre os diversos outros documentos internacionais, referenciais na área dos sítios patrimoniais, que buscam alertar sobre riscos, esclarecer conceitos e partidos, fixar procedimentos e metodologias, vale mencionar em especial a Carta de Nairóbi, de 1976, e a Carta de Washington, de 1987, a respeito das cidades históricas⁸. Da primeira delas, ressalta-se a ênfase no papel dos conjuntos históricos e tradicionais na vida contemporânea, e a di-

7 Artigo 12º da Carta de Burra.

8 Carta de Nairóbi, resultante da 19ª Sessão das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, realizada em Nairóbi, Kenya, em 1976 e Carta Internacional para a Salvaguarda das Cidades Históricas, no âmbito da Conferência do ICOMOS em Washington em 1987.

retriz de que sua salvaguarda deve envolver não apenas medidas de proteção física, mas também seu desenvolvimento coerente e sua adaptação à vida contemporânea. Da segunda, destaca-se a ponderação sobre o termo “cidades históricas”. A Carta reconhece que todas as cidades do mundo são históricas, uma vez que todas são expressão material da diversidade das sociedades através da história, e esclarece que a expressão se refere precisamente a áreas territoriais que expressam os valores das civilizações urbanas tradicionais, que correm o risco de degradação ou desestruturação cultural, social e econômica.

São também relevantes para o alargamento da idéia de patrimônio as considerações da Mesa-Redonda de Santiago do Chile, de 1972, e da Declaração de Quebec, de 1984⁹, marcadas por uma postura política de engajamento do museu à vida social. A primeira apresentou uma nova definição de museu como uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante, destinada a participar na formação da consciência das comunidades a que serve, a envolver-se na situação presente das localidades ou regiões em que se situa. A noção de “museu integral”, proposta nessa ocasião, amplia significativamente a definição de museu, suas práticas e o universo de referências patrimoniais que cabe a ele preservar, contribuindo para a revisão da noção de patrimônio, também este integral. A questão da integração do museu com as populações e de seu papel como instrumento de desenvolvimento local é reforçada na Declaração de Quebec, documento fundamental de legitimação do movimento da Nova Museologia.

O caráter radical dessas propostas contribuiu para deslocar definitivamente o entendimento sobre as questões patrimoniais e suplantando a visão de museu como tesouro, lugar de coisas velhas, congelado e sem vida. Mas, posteriormente, mereceram um balanço crítico. A idéia de museu integral não deve ser tomada lite-

9 Mesa-Redonda Sobre o Desenvolvimento e o Papel dos Museus no Mundo Contemporâneo, Santiago do Chile, 1972 e Declaração de Princípios de Base de uma Nova Museologia, Quebec, Canadá, 1984.

ralmente, pois resultaria em uma perspectiva de que tudo é musealizável, de que o museu engloba tudo, o que o levaria a perder sua especificidade. Mais apropriada, nesse sentido, a visão do museu integrado à vida social do presente.

No âmbito do ICOM, uma contribuição relevante para a discussão sobre o sentido da expressão “patrimônio cultural” é fornecida pela Declaração de Caracas, de 1992¹⁰. De acordo com o documento, entende-se por patrimônio cultural as expressões materiais e espirituais que caracterizam uma comunidade, região ou nação. Ressalta-se assim a dimensão material e simbólica dos bens culturais. A Declaração menciona a vigência de uma visão restritiva sobre o que é considerado patrimônio e defende a necessidade de superá-la. Considera “que tradicionalmente foram usados critérios restritos na valorização dos objetos que constituem o patrimônio do museu, valendo-se somente daqueles representativos das disciplinas acadêmicas, de ‘importância histórica’ e ‘excepcionais’ por sua natureza, excluindo determinadas formas de expressão cultural igualmente valiosas e importantes”¹¹. Tendo em vista a necessária revisão do conceito tradicional de patrimônio museal, propõe uma nova perspectiva, que considera o entorno como ponto de partida e referência obrigatória.

O texto discorre a respeito da valorização, vista como uma atribuição de significados relativa ao contexto, e não como absoluta e inerente aos objetos. No âmbito do museu, o homem entra em contato com as referências patrimoniais e internaliza os valores a elas articulados por meio de um processo simultaneamente cognitivo e afetivo. Cabe ao museu envolver-se na recuperação e socialização do patrimônio, propiciar novas leituras a seu respeito e, assim, estimular a consciência crítica e o reconhecimento coletivo.

10 Fruto do seminário A Missão do Museu na América Latina Hoje: Novos Desafios, Caracas, Venezuela, 1992.

11 Declaração de Caracas, disponível em http://www.revistamuseu.com.br/legislacao/museologia/decl_caracas.asp

No plano nacional, o I Encontro Nacional do ICOM Brasil, realizado em Petrópolis em 1995, definiu patrimônio como o “conjunto de bens frutos das relações do homem com o meio ambiente e com os demais homens, assim como as interpretações dessas relações”, e herança como “a consciência da existência desse patrimônio, assumido enquanto conjunto de signos que permitem a identificação do indivíduo em relação a si mesmo e ao grupo a que pertence, no tempo e no espaço”. Segundo essa visão, a característica que singulariza a museologia é a capacidade de transformar o patrimônio em herança¹².

A dimensão intangível do patrimônio é foco de vários documentos formulados nos anos 1990 e 2000, que resultaram na elaboração da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, realizada em 2003 em Paris, que entrou em vigor em 2006¹³. Passou a ser considerado patrimônio cultural imaterial “as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural”. Entre os campos em que o patrimônio intangível se manifesta, são consideradas as tradições e expressões orais, as expressões artísticas, as práticas sociais, rituais e atos festivos, os conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo, as técnicas artesanais tradicionais.

As preocupações e conceituações expressas nesses documentos internacionais visam perceber o patrimônio como elemento simbólico inserido na dinâmica social. A princípio, o universo do patrimônio seria infinito. Mas sua identificação envolve uma eleição de referências a serem preservadas e perpetuadas (BRUNO,

12 Trechos do documento citado por Maria Cristina Bruno (BRUNO 1996:29-30)

13 No plano nacional, o Estado brasileiro possui uma legislação específica de proteção do patrimônio imaterial, fruto do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – PNPI, instituído pelo Decreto no 3.551, de 4 de agosto de 2000, que viabiliza projetos de identificação, reconhecimento, salvaguarda e promoção da dimensão imaterial do patrimônio cultural, tais como saberes e ofícios, formas de expressão, festas e celebrações.

1996: 18). Patrimônio é portanto fruto de uma atribuição de importância dada a um recorte de fragmentos culturais, materiais ou imateriais, ou, em outras palavras, “um conjunto de bens culturais sobre o qual incide uma determinada carga valorativa” e que é transmitido sucessivamente de geração a geração (CHAGAS, 1994: 40). É uma forma de reconhecimento do valor ou da singularidade de um bem.

Sendo um processo de atribuição de usos e significados ao patrimônio que se dá nos museus, a musealização constrói novos valores e interpretações sobre os objetos. O processo de musealização está vinculado a uma intencionalidade representacional (CHAGAS, 1994: 59). Implica uma intenção de que um objeto passe a representar outra coisa. É, portanto, uma construção de caráter seletivo e político, vinculada a atribuição de valores culturais, ideológicos, religiosos, econômicos, etc.

Os processos de musealização – seleção, organização, tratamento e extroversão da materialidade e dos significados dos indicadores da memória – são o fundamento da museologia, entendida como área de conhecimento voltada a “equacionar os aspectos técnicos, teóricos e metodológicos relativos à constituição, implementação e avaliação dos processos que as sociedades estabelecem para seleção, tratamento e extroversão dos indicadores da memória” (BRUNO, 2001).

A musealização consiste em uma cadeia operatória de procedimentos de salvaguarda (coleta, estudo, documentação, conservação, armazenamento) e comunicação (exposição, ação educativo-cultural, avaliação) que possibilitam a conscientização sobre a preservação patrimonial, ou, em outros termos, propiciam que parcelas do patrimônio cultural se transformem em herança (BRUNO, 1996: 66). Esses procedimentos não são separados, mas se articulam processualmente numa mesma cadeia operatória de caráter preservacionista.

Nesse sentido, as formas de aquisição das coleções, alvo deste estudo, constituem um dos componentes da musealização, ao

lado de outros, como as estratégias de extroversão por meio das exposições e ações educativas realizadas pelo museu¹⁴. A constituição de uma coleção é uma estratégia preservacionista fundamental dos museus, mas não é a única, dado que, de acordo com a perspectiva aqui adotada, a preservação envolve tanto a conservação material quanto a dinamização de sentidos e a capacidade de ativação de memória de que objetos musealizados estão carregados¹⁵.

Cabe esclarecer melhor essa maneira de entender a preservação. Em primeiro lugar, é preciso desassociar o termo das idéias de congelamento, fossilização, isolamento, fruto de abordagens salvacionistas ou conservadoras com relação ao patrimônio, que, embora tenham sido teórica e metodologicamente superadas, não deixam de influenciar algumas posturas de especialistas e visões do senso comum. Em segundo lugar, é preciso diferenciar a preservação da simples acumulação. Ainda que preservar pressuponha, em certo sentido, acumular bens, a atitude preservacionista deve não apenas guardá-los e mantê-los, mas colocá-los em acionamento no tempo presente, torná-los suportes de conhecimento e referenciais de identidade.

Nesse sentido, preservação não corresponde à conservação. Esta é uma faceta, um procedimento preventivo ou de intervenção de salvaguarda, evidentemente de importância fundamental para assegurar a preservação. A perspectiva do processo preserva-

14 Vale justificar que, por um recorte visando à exequibilidade da pesquisa, foi forçoso abrir mão de discutir as ações de exposição empreendidas pelos museus selecionados com relação a seu próprio acervo. Apesar de reconhecer que essa perspectiva possibilitaria observar a atuação das instituições mais globalmente, optou-se por não ampliar o escopo investigado, entendendo que essa expansão afastaria o estudo de suas pretensões principais, pois seria inviável examinar qualitativamente tão volumoso material de análise no âmbito de um doutoramento, o que deixaria como opção uma análise exclusivamente quantitativa/estatística, que não nos pareceu interessante.

15 "Reafirmando que a preservação é a função básica de um museu, e que a partir dela estão subordinadas todas as outras, tais como coleta e estudo dos objetos e/ou espécimes da natureza; salvaguarda das coleções e/ou referências patrimoniais (conservação e documentação) e comunicação (exposição, educação e ação sócio-cultural), salienta-se que o desempenho articulado de todas estas facetas preservacionistas deve estar vinculado ao exercício da disciplina museológica" (BRUNO, 1996: 14).

cionista propõe uma visão mais integral e complexa do que significa preservar. Não equivale apenas a manter a integridade física de algo, protegê-lo do desaparecimento, pois envolve também a ativação de significados e de relações associativas dessa materialidade com outros aspectos da vida social que o originou, ou seja o contexto sociocultural.

O sentido da preservação patrimonial e museal está, portanto, na projeção de um bem cultural de um tempo em outro tempo, na sua dinamização ou no seu uso social (CHAGAS, 1994: 42), na transmissão de sentido, na ativação de um enquadramento simbólico de uma determinada materialidade, da relação entre esse elemento e as representações comuns de uma sociedade/cultura¹⁶.

16 “A preservação tem também um caráter seletivo e no caso dos museus, arquivos e bibliotecas ela é claramente resultado de um ato de vontade. Compreendendo o documento como suporte de informação, fica bastante claro que a necessidade de preservação do suporte é mera contingência. O desafio mesmo é preservar a possibilidade de informação” (CHAGAS, 1994: 42).

A coleção como elo do processo
preservacionista museal

A singularidade do museu como instituição está na presença de uma coleção de objetos, ou, no sentido ampliado, de um conjunto de indicadores da memória que cabe a ele selecionar, conservar e promover por meio do estudo e de estratégias de comunicação como a exposição¹⁷. A existência de um núcleo selecionado de referências que realizam a função de “instrumento mnemônico e fermento para as orientações futuras” (CANDIDO, 2003: 44) – é uma precondição para a existência do museu.

As sucessivas críticas dirigidas ao museu ao longo do século 20, que se acentuam a partir da década de 1960, e os diversos esforços teóricos voltados a refletir sobre a questão patrimonial ensejam o alargamento do conceito, das funções e práticas museais¹⁸. Um movimento geral característico da mudança de paradigma dos museus pode ser descrito como uma mudança de ênfase da coleção (ser um museu sobre algo) para o público (ser um museu para alguém), das funções ligadas ao acúmulo e à conservação de acervo para o caráter de serviço aos visitantes.

Embora se possa discutir em que medida essa virada conceitual e programática dos museus propiciou um aprimoramento da experiência dos visitantes ou o quanto imputou às instituições uma hiperatividade, fruto da diversificação de atividades (MONTEBELLO, 2003: 157-158), se ela implicou uma descaracterização do que era distintivo dos museus ou os levou a embarcar na lógica do espetáculo e do entretenimento, o fato é que afetou decididamente o sentido das coleções, que deixam de ser o fim e se

17 Vale se referir aqui à freqüentemente citada definição de museu estabelecida pelo ICOM: “museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, divulga, expõe, para fins de estudo, educação e lazer testemunhos materiais e imateriais dos povos e seu ambiente” (Código de Ética do ICOM, 2006). Formulada nesses termos na 15ª Assembléia Geral do ICOM realizada em Buenos Aires em 1986 e revista na 21ª Assembléia, realizada em Seul em 2004.

18 Entre os exemplos de célebres críticas aos museus estão incisivo ataque do *Manifesto Futurista* (1909) e as considerações de Paul Valéry em *O problema dos museus* (1931). Já nos anos 1980, desdobrando as visões da crítica institucional lançada contra o museu nas décadas anteriores, ficou conhecida a posição de Douglas Crimp reunida nos artigos de *Sobre as ruínas do museu*.

tornam o meio, um instrumento através do qual o museu cumpre suas finalidades junto ao público (WEIL, 2002).

O debate, travado a partir dos anos 1960 pelo que se chamou de crítica institucional, entre a visão do museu como templo, repositório, e do museu como fórum, centro de criação, incitou uma discussão quanto à imprescindibilidade dos acervos, sobre se pode haver museu sem acervo. Como assinala com precisão Ulpiano Bezerra de Menezes (2000), o caminho no sentido de uma abertura maior à criação e ao debate não precisa ocorrer em detrimento da preocupação com a seleção e preservação de referências do mundo material, o que, levado ao extremo, pode fazer com que os museus renunciem ao que lhes é mais especial: o conhecimento do mundo, a mobilização de experiências e de interações entre os sujeitos por meio dos objetos, da materialidade¹⁹.

No caso dos museus de arte contemporânea, tal discussão se acresce de alguns ingredientes específicos, devido ao fato de muitos desdobramentos da produção artística romperem com os pressupostos convencionais de que a obra é física, aspira permanência, tem valor universal e um significado fixo. Boa parte da produção contemporânea não possui caráter objetual, são ações efêmeras, buscam vínculos espaciais e simbólicos com contextos específicos, não se deixam reter no âmbito do museu por sua escala ou duração – numa mudança de ênfase do produto para o processo, do perene para o transitório (FREIRE 1999, 2002).

Mas mesmo nessa situação de instabilidade, em que o museu põe em risco a arte contemporânea e a arte contemporânea põe em risco o museu (DAVID, 1989), é fundamental que os museus não abdicuem de formar um universo patrimonial. Afinal, é por meio dele que os museus produzem sentido, articulam enunciados sobre a arte e o mundo. Os museus de arte contemporânea têm o desafio de assumir essa dissolução das fronteiras e catego-

¹⁹ Para Menezes, o fato de os museus se orientarem para a segunda alternativa em detrimento da primeira revela a incapacidade de enfrentar o universo material no qual estamos mergulhados, e que por isso foi profundamente naturalizado.

rias claras, de abrir-se para o que não seria tradicionalmente item colecionável, considerando a preservação num sentido ampliado, e não apenas como conservação física do bem.

O que o museu faz – como trata seu conjunto patrimonializado – não é simplesmente acumular, mas coadunar, visando coerência, mirando problemas do conhecimento que a coleção pode trabalhar. A diferença de postura pode ser esclarecida a partir de uma distinção entre os vocábulos “acervo” e “coleção”.

Não há uma definição única para “acervo” e “coleção”. As duas palavras são usadas diversas vezes como sinônimos, outras como noções distintas, mas o sentido atribuído a cada termo também varia. Ambos podem formar um par semântico no qual o acervo refira-se a uma condição necessária, mas não suficiente, para a coleção. Ou, seguindo outra conceituação, é a coleção que pode ser substrato para a construção do acervo.

A primeira visão encontra-se na diferenciação estabelecida por Lourival Gomes Machado em texto dedicado a comentar a primeira coleção do MAM-SP. A partir da etimologia da palavra “acervo” – montão, acumulação, grande quantidade –, o crítico afirma que o simples acúmulo de obras constitui um acervo, enquanto uma coleção pressupõe sua organização, coerência e representatividade com relação a um objetivo, como documentar os períodos da história da arte ou retratar o desenvolvimento da arte moderna (no caso do alvo de sua reflexão)²⁰.

20 Comenta Lourival Gomes Machado as dificuldades enfrentadas pelo MAM-SP em consolidar sua coleção: "Impossível reduzir tudo a questões vocabulares, mas quem cuidou dessa exposição poderia ter atentado para a descrição posta (...) no denominar as peças de seu patrimônio com uma palavra – acervo – que é mais modesta do ponto de vista artístico, para qualificar um punhado de quadros, gravuras, desenhos e esculturas. Preferiu-se sempre falar de acervo, e não, por exemplo, de coleção ou coleções, porquanto, como ensina qualquer dicionário escolar, acervo significando 'montão, cúmulo, grande quantidade', era o vocábulo conveniente para exprimir-se o intuito de acumular obras de arte sem estabelecer-se o compromisso de organizá-las imediatamente". Lourival Gomes Machado. Um museu e seu acervo, originalmente publicado na revista *Arquitetura e Decoração* março/abril de 1955 e reeditado In: *MAC uma seleção do acervo na cidade universitária*, São Paulo: MAC-USP, 1983. Essa referência foi trazida à tese graças a comentário de Lisette Lagnado em discussões com a autora a respeito dos desafios de formar uma coleção consistente, reflexão que Lagnado articula em seu texto sobre o MAM-SP que consta da publicação *História e(m) movimento*, 2008.

Em seu estudo sobre o moderno nos museus, em que analisa os impasses e carências das instituições museais brasileiras frente a ao desafio de desempenhar plenamente sua finalidade social, Maria Cecília França Lourenço formula uma diferenciação entre coleção e acervo que enfatiza outros aspectos. Partindo da atividade individual de reunir objetos, da vontade de colecionar, a autora qualifica a coleção como um conjunto resultante dessa vontade do colecionador e de seu gosto, da eleição do sujeito conforme critérios e preferências particulares. Já o acervo se refere a um conjunto público, formado a partir de um projeto museológico, institucional, o qual deve ser estabelecido a partir de uma discussão transparente para estipulação de critérios²¹.

Embora atribuam significações distintas aos termos, ambas as conceituações ressaltam o mesmo aspecto: que o museu não é mero depósito, mas articulador de sentido; que não deve se guiar pela simples acumulação de mais e mais obras, mas procurar concatenar um conjunto patrimonial de referências coerente com um objetivo ou projeto; que os elementos que o compõem não estão isolados, mas conectados a uma teia de sentidos que perpassa toda a coleção.

Concordando que, sem acervo, se reduz o potencial de conhecimento do museu (MENEZES, 2000), esta análise procura examinar, a partir dos casos concretos estudados, a situação que os museus atravessam no momento atual no que diz respeito a promover coleções no sentido pleno, frente aos condicionamentos do tempo presente. O foco em princípio incide sobre as dificuldades operacionais, de implementação de políticas de acervo, mas pre-

21 "A palavra coleção associa-se a voluntarismos, em que um sujeito elege objetos como parte reveladora de sua existência, seja por lazer, capricho, amuleto ou vaidade. Em geral, os objetos são de mesma natureza e/ou guardam relações, como se fossem dados objetivos, porém desvendam o indivíduo.(...)A escolha da palavra acervo para segmentos conectados, segundo um projeto museológico, é aqui intencional, dada sua proximidade com a palavra latina *cervix*, indicadora da parte superior do pescoço e que apoia, sustenta e configura uma verticalidade à espécie humana. O acervo implica no processo cotidiano de reconhecimento e de formulação de sentidos. Pressupõe o debate e a eleição de critérios, o estabelecimento de plano de metas, dentro de padrões especialmente formulados segundo a realidade existente" (LOURENÇO, 1999: 13)

tende-se também tratar de alguns problemas conceituais envolvidos, para os quais não se pretende fechar a questão com soluções ou conclusões.

Defende-se aqui que os museus de arte contemporânea lidam com dificuldades para desempenhar sua finalidade preservacionista não só por impasses no plano prático, mas também por desconexões da lógica de operação trazida do museu moderno, e que isso se reflete na coleção. A reviravolta conceitual que assolou o museu e retirou-o da zona de conforto das verdades estabelecidas desestabilizou-o e provocou sua reafirmação em novas bases. É importante que sua atividade colecionista acompanhe essa reformulação, e este estudo pretende contribuir para identificar em que medida isso ocorre.

Considerando que o acervo, objeto da preservação (que é conservação, pesquisa e comunicação – ou seja, envolve todas as ações destinadas a estender a disponibilidade física e simbólica dos bens), é a fonte a partir da qual o museu pode formular discursos sobre seu espaço e tempo, responder às demandas do presente e contribuir para uma construção cognitiva e problematizante, e não celebratória, da história, nota-se que a maneira como as coleções vêm sendo constituídas tem capacidade de constringer ou potencializar o papel social dos museus.

Procedimentos da pesquisa

Neste capítulo inicia-se a análise e exposição resultante do levantamento de informações sobre a formação de acervos museológicos da produção brasileira contemporânea mais recente. Primeiro será realizado um diagnóstico geral da ação colecionista de cada um dos dez museus pesquisados, para, no capítulo seguinte, através do cruzamento das informações de todas as coleções, identificar a composição do patrimônio que vem se constituindo nos museus e investigar de que modo essa construção vem ocorrendo.

Qual o total de obras que ingressaram em cada museu no período? Com que intensidade o museu incorpora obras ao acervo? De que maneiras isso é feito (doações, compras, prêmios, comodatos)? A instituição enfatiza o ingresso da produção recente? Qual a participação da produção do período no total da coleção? Quantos artistas estão representados na coleção com obras da década de 1990 em diante? São basicamente essas as questões a serem tratadas para cada museu.

Antes de prosseguir com a análise desse grande volume de dados, é necessário esclarecer alguns pontos sobre a metodologia, assim como sobre o alcance e as limitações desse tipo de análise. Os critérios de obtenção e tratamento das informações estão explicitados nos Esclarecimentos que antecedem as listagens, tabelas e gráficos que subsidiam a análise, incluídas ao final da tese. Explicações sobre questões específicas do levantamento de dados serão feitas em notas de rodapé.

Cabe esclarecer que a escolha dos museus pretendeu ajustar-se ao objetivo de observar a formação de um patrimônio artístico contemporâneo da produção brasileira recente. Por isso foram in-

cluídos museus que podem ser classificados em diferentes tipologias. Mesmo que a denominação “museu de arte moderna” ou “museu de arte contemporânea” circunscreva um perfil museológico, a nomenclatura não delimita a composição da coleção. Esses museus não são os únicos que constituem acervos contemporâneos, o que indica que os museus vêm moldando perfis que não seguem as tradicionais classificações tipológicas.

Sendo assim, este estudo ampliou a diversidade de museus, para propiciar um quadro mais abrangente sobre a formação de um patrimônio de arte brasileira das últimas décadas²². Os museus foram escolhidos de acordo com os critérios de distribuição geográfica, representatividade da produção recente no interior da coleção e expressividade de atuação no segmento de arte contemporânea.

As instituições analisadas são as seguintes: Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro, Museu de Arte da Pampulha – Belo Horizonte, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Museu de Arte de Brasília, Museu de Arte Moderna da Bahia, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – Recife²³.

Cabe ressaltar que a obtenção de informações implicou sucessivos contatos com as instituições, envio de documentos para oficializar as solicitações e acompanhamento dos pedidos junto a profissionais nos museus. O processo foi em alguns casos mais demorado devido a mudanças de gestão na instituição ou na equi-

22 O projeto inicialmente submetido à FAPESP contemplava o estudo de quatro museus – MAM-SP, MAM-RJ, MAC-USP e MAC Niterói – universo que foi ampliado por recomendação da banca de qualificação (realizada em dezembro de 2008).

23 Além desses museus, pretendia-se incluir também o Centro de Arte Contemporânea de Inhotim – MG, e a Casa das Onze Janelas – Belém, o que não se viabilizou, no primeiro caso, porque os dados não puderam ser obtidos em tempo hábil para seu processamento e, no segundo caso, por lacunas nas informações de forma de ingresso.

pe técnica. Em alguns casos, as instituições levaram mais tempo na compilação dessas informações, provavelmente por dificuldades de pessoal ou por não dispor de sistema de catalogação informatizado. Uma vez de posse dos dados, foi feito um trabalho de padronização antes de incluí-los na base de dados da pesquisa, pois o material foi recebido em diferentes formatos e tipos de arquivos²⁴.

Devido ao volume e à complexidade do trabalho de processamento de dados, foi forçoso estipular o final do ano de 2008 para encerramento da lista de acervos, de modo que fosse possível viabilizar a análise do material e a redação da tese em seu devido prazo.

Salientam-se algumas particularidades da análise empreendida nesta investigação, que tomou como subsídio informações extraídas das listagens de obras dos acervos. Pode-se dizer que ela apreende os efeitos da ação colecionista dos museus e é capaz de identificar estratégias e caminhos adotados no nível mais geral, mas não permite esmiuçar a dinâmica e a lógica de construção de cada coleção, o que demandaria uma pesquisa de campo aprofundada, conhecimento detalhado do histórico e da experiência institucional, realização de entrevistas e acompanhamento da rotina das atividades da curadoria. Nesse sentido, teve-se todo o cuidado de não extrair generalizações ou conclusões baseadas em informações parciais.

Uma coleção é construída processualmente, é fruto do planejamento e direcionamento, mas também contam as contingências e oportunidades contextuais que influem na definição de que artistas, e que produções desses artistas, o museu possui. Construir uma coleção – o termo em inglês *collection building* é bastante ilustrativo – é erguer pilares e tramar teias de ligações e relações, contraposições, é construir significados. É depurar um modelo, composto por variadas peças que se interligam. O ingresso de

24 Além disso, em alguns casos, como a Pinacoteca e o MAM-SP, foi realizada pesquisa no local para complementar as informações. A pesquisa também envolveu a consulta a publicações de inventário das coleções ou *site* de consulta ao acervo (para MAMAM e MAM-SP).

uma nova obra pode ressaltar sentidos nas que lá já estão. A coleção recente de cada museu não é construída isoladamente, mas considerando também o que o museu já possui de períodos anteriores, num jogo dinâmico em que ambos se iluminam.

Essa edificação intelectual que envolve a coleção extrapola a materialidade do acervo, e não poderá ser explorada para o conjunto dos museus. Para que o estudo possa se aproximar dessa dinâmica, optou-se por destacar um museu – o MAM-SP – e empreender uma análise mais densa desse caso, que seguirá no capítulo 4.

Para cada museu, foi feita uma sintética apresentação, direcionada a aspectos da coleção. A cada vez que o texto faz referência aos dados reunidos e sistematizados foi incluída uma pequena chamada à margem do texto, que indica o título e número da tabela correspondente, que pode ser localizada na listagem ao final da tese²⁵.

Essa radiografia quantitativa dos acervos tem um alcance circunscrito, mas permite evidenciar um quadro geral de como os museus vêm formando suas coleções contemporâneas, o que constitui um ponto de partida para discutir características do campo museológico, os desafios que os museus enfrentam, as implicações de sua prática colecionista sobre a formação de uma memória artística e sobre a construção da história da arte.

Além de analisar a atividade dos museus, essa compilação do universo de artistas e obras presentes nas coleção, e que se referem ao período que vai do início de 1990 ao fim dos anos 2000, é também uma base concreta a partir da qual se pode explorar elementos da configuração do atual sistema da arte, a articulação entre diferentes instâncias de legitimação, e compreender aspectos do processo de reconhecimento na arte contemporânea. Nesse sentido, a delimitação do universo da produção que se tornou

25 Para um estudo sobre a situação institucional dos museus de arte contemporânea, remeto à tese de Renata Motta (2009). A bibliografia analítica desta tese inclui um conjunto de fontes de pesquisa a respeito de cada museu.

acervo nos museus e a identificação dos artistas mais representados na produção das últimas décadas são elementos reveladores, que posteriormente serão articulados ao universo exibido nas Bienais, o que acrescentará novas descobertas quanto à dinâmica do campo da arte contemporânea, exercício a que se propõe o sexto e último capítulo da tese.

Museu de Arte Moderna de São Paulo

O Museu de Arte Moderna de São Paulo foi criado em 1948. Ao longo de seus primeiros quinze anos de atividade, realiza importantes exposições e constitui um acervo significativo de arte moderna internacional e brasileira, para o qual contribuem consideravelmente as premiações da Bienal Internacional de São Paulo, então ligada ao museu. Em 1962 o museu é dissolvido, e a maior parte de seu acervo transferida para a Universidade de São Paulo. Após um período de reestruturação, em 1969 o MAM inaugura uma nova sede, no Parque do Ibirapuera, onde funciona atualmente.

Seu acervo atual começa a ser formado em 1967, com a doação da coleção de Carlos Tamagny. Desde 1969, o acervo foi sendo constituído por meio dos prêmios do Panorama da Arte Brasileira, além de doações de empresas, colecionadores e artistas, aquisições como-datos e legados.

Com a criação do Clube de Colecionadores de Gravura, na década de 1980, a coleção do museu é incrementada, pois exemplares da tiragem das obras selecionadas ou comissionadas pelo Clube, para serem distribuídas aos associados, tornam-se acervo do MAM-SP. Mais tarde, em 2000, é criado o Clube de Fotografia, que funciona da mesma maneira.

Nos anos 1990, o MAM-SP passa por uma reforma que requalifica seus espaços e amplia a área expositiva com a criação da Sala Paulo Figueiredo, dedicada à exposições de amostras do acervo. Em 2000, é criado o Núcleo Contemporâneo do MAM, classe especial de associados cuja anuidade é destinada à ampliação da coleção. Em 2006, a coleção recebe um importante comodato da coleção Eduardo Brandão e Jan Fjeld, com cerca de 300 obras.

Hoje, o MAM-SP conta com uma coleção de mais de 5.000 itens, constituída por obras de artistas brasileiros do pós-guerra produzidas a partir dos anos 1950, com ênfase na produção contemporânea, formada por desenhos, gravuras, fotografias, pinturas, esculturas, vídeos, instalações e performances.

O MAM-SP é uma instituição de natureza privada, definida como sociedade civil de interesse público, sem fins lucrativos. A presidência, a diretoria e o conselho deliberativo do museu são exercidos por uma gestão eleita entre os associados, e os demais cargos técnicos e administrativos, por uma equipe de profissionais contratada.

Os expedientes usados pelo museu para incorporação de acervo serão analisados a seguir e, mais detidamente, no capítulo dedicado à formação da coleção do MAM-SP.

O MAM-SP possui em seu acervo 5065 obras, considerando os dados até o final de 2008. Desse universo, aproximadamente 1661²⁶ são trabalhos realizados no período estudado (1991-2008), o que representa 32,7% do total. Cerca de metade do acervo que ingressou no museu a partir de 1991 são obras do período, o que revela um considerável interesse do museu em colecionar a produção artística recente.

Observando a ampliação da coleção desde 1991, nota-se, pelo número expressivo de obras que entram para a coleção, que o pe-

²⁶ Esse número inclui 54 obras sem data. Foram excluídos os registros de obras das quais o museu possui mais de uma tiragem, no caso de trabalhos produzidos por meio do Clube de Gravura e de Fotografia.

10 | OBRAS DA COLEÇÃO
MAM-SP INGRESSADAS POR
PERÍODO (ANEXO P. 9)

11 | OBRAS DA COLEÇÃO
MAM-SP POR TEMPO
TRANSCORRIDO ENTRE
PRODUÇÃO E INGRESSO
(ANEXO P. 9)

12 | OBRAS DA COLEÇÃO
MAM-SP SEGUNDO A FORMA E
MODALIDADE DE INGRESSO
(ANEXO P. 10)

ríodo de 1996 a 2000 foi um ponto de inflexão na política de acervo do MAM-SP no que se refere à produção recente. Desde então o museu segue com uma prática consideravelmente estável de atualização de seu acervo. Uma contribuição importante nesse sentido foi a efetivação de um comodato com os colecionadores Eduardo Brandão e Jan Feldj, do qual fazem parte 213 obras dentre as 530 ingressadas entre 2006 e 2008.

A maioria das obras desse recorte da coleção ingressou no museu poucos anos depois de ter sido produzida, o que é um indicativo expressivo de como essa coleção vem sendo formada, guiada por uma política de referenciar a produção emergente

O MAM-SP não possui um orçamento específico destinado à aquisição de obras, e sua principal estratégia para compra de acervo consiste na formatação de projetos de patrocínio empresarial mediante incentivo fiscal, valendo-se das leis federal, estadual e municipal nesse âmbito. Quanto às doações, empreende uma política de incentivo/solicitação de doações junto a artistas e delibera quanto a doações espontâneas de artistas e colecionadores. A elaboração de projetos de exposições também trazem novos itens para a coleção. Outra alternativa empregada pelo museu para complementar sua coleção é o comodato.

As vias de formação da coleção compreendem, segundo a ordem de importância: doações de artistas; comodatos; compras ou doações decorrentes de patrocínio, tanto por meio de projetos destinados à aquisição de acervo, quanto de projetos de exposição que resultam em ingressos ao acervo; doações de artistas por intermédio dos Clubes de Gravura e de Fotografia, casos em que os custos de produção da obra são cobertos pelo museu; doações de colecionadores; compras com recursos doados ao museu por meio do Núcleo Contemporâneo; prêmios e aquisições dos Panoramas de Arte Brasileira; doações de galerias e outras doações.

Tais informações demonstram que o MAM-SP se vale de diversos expedientes para constituir seu acervo, tendo criado, como

alternativa aos programas de apoio à cultura via incentivo fiscal, dispositivos específicos que lhe permitem adquirir trabalhos diretamente ou obter ingressos como contrapartida por viabilizar a produção das obras.

Quanto ao perfil desse recorte da coleção, um primeiro dado a se notar é a presença de um total de 371 artistas. Embora o número de obras não dê conta de expressar as características da coleção, essa informação possibilita observar alguns aspectos²⁷. Mais de um terço desses artistas possuem uma obra do período no acervo, enquanto 38 artistas possuem dez obras ou mais, representando 43,5% do total do acervo do período. Isso indica uma coleção diversificada, mas com alguns conjuntos focados na produção de determinados artistas.

6 | TOTAL DE ARTISTAS NA COLEÇÃO DE CADA MUSEU (ANEXO P. 7)

8 | TOTAL DE ARTISTAS POR NÚMERO DE OBRA NA COLEÇÃO DE CADA MUSEU (ANEXO P. 8)

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro é uma instituição privada, com caráter de associação civil, fundada em 1948 e constituída juridicamente em 1953. O museu é inicialmente instalado no Palácio Gustavo Capanema, de 1952 a 1957, quando transfere-se para uma parte então finalizada do edifício atual do museu, projetado por Afonso Reidy e concluído em 1967.

Na década de 1960, o MAM-RJ realiza uma série de exposições de caráter experimental, como Opinião 65, Nova Objetividade Brasileira (1967) e o Salão da Bússola (1968). Em 1978, um incêndio destrói quase a totalidade da coleção, comprometendo também a

²⁷ Ainda há que notar que alguns trabalhos são séries e estão computados como uma só obra, enquanto outras séries estão computadas como várias obras. Isso dependeu, no caso do MAM-SP, da informação do artista: se as obras podiam ou não ser expostas separadamente.

edificação. O museu reabre suas salas expositivas em 1982. No final dos anos 1990, passa por outra obra para recuperação do edifício e de seu entorno, e inauguração de nova reserva técnica.

Com exceção de algumas poucas obras – ainda que significativas – que puderam ser salvas do incêndio, a coleção do MAM-RJ começa a ser refeita paulatinamente a partir de 1978, sobretudo por meio de doações de artistas e instituições. A coleção possui um núcleo de artistas estrangeiros e latino-americanos, mas em sua maior parte é formada por obras de arte moderna e contemporânea brasileira, com destaque para a produção ligada ao neoconcretismo.

Em 1993, o museu recebe em comodato a expressiva coleção de arte moderna e contemporânea brasileira de Gilberto Chateaubriand, que hoje ultrapassa 6.000 obras de mais de quatrocentos artistas. Continuamente ampliada por meio de novas aquisições do colecionador, que contemplavam a produção artística bastante recente, a coleção Gilberto Chateaubriand possui obras de artistas reconhecidos e de artistas jovens ou ainda não consagrados no circuito.

Outro comodato, de grande parte da coleção de fotografia do diplomata Joaquim Paiva, vem agregar-se ao acervo em 2005. Com aproximadamente 1.600 obras, inclui trabalhos de meados ao final do século 20.

O MAM-RJ também possui em seu acervo um conjunto de cerca de 4.000 obras de fotógrafos brasileiros, que ingressaram em parte por uma doação da empresa White Martins, que constitui uma coleção à parte²⁸.

A política de aquisições do MAM-RJ prioriza a arte brasileira moderna e contemporânea, tendo como critérios o preenchimento de lacunas do acervo e sua atualização frente ao panorama artístico contemporâneo²⁹.

28 O museu subdivide sua coleção entre artes visuais e essa coleção de fotografia. Nos cálculos deste estudo, contemplamos apenas a coleção de artes visuais.

29 De acordo com texto institucional (1999).

Do período de 1991 a 2008, o MAM-RJ possui cerca de 2.135³⁰ obras, que representam 21% do total do acervo, com aproximadamente 10.153³¹ obras. De todas as obras que ingressaram na coleção de 1991 até 2008, cerca de 36% foram produzidas nesse período. Essa significativa ênfase na produção contemporânea deve-se sobretudo ao comodato Gilberto Chateaubriand, via de entrada de 65% de todos os ingressos realizados nesse período, independentemente do ano de produção da obra, e 86,8% das obras do período existentes no acervo³².

Somando as coleções de Gilberto Chateaubriand e de Joaquim Paiva, que compreende 7,9% da produção do período sob guarda do MAM-RJ, os comodatos representam praticamente 95% das obras produzidas desde 1991 até 2008 existentes no MAM-RJ.

Além dos comodatos, as demais obras do período estudado ingressadas no MAM-RJ compreendem doações de artistas (trinta obras), doações recebidas da Associação dos Amigos dos Museus Castro Maya – Amigos da Gravura (32 obras) e da coleção particular de Ferreira Gullar (dezessete obras), além de outras doações. Sete obras foram incorporadas devido ao Projeto Colecionadores, depois denominado Clube de Colecionadores MAM, que contou até o momento com três edições, em 2004, 2005 e 2008. O projeto, que tem como objetivos incentivar o colecionismo e angariar recursos para o museu, consiste basicamente na produção de uma tiragem de cem obras de artistas escolhidos pela curadoria, que são vendidas aos interessados em se associar, e resulta na incorporação das obras participantes à coleção do museu.

As únicas obras pertencentes ao MAM-RJ que não ingressaram via doação originaram-se de projeto de aquisição com recur-

2 | TOTAL E PARTICIPAÇÃO NO TOTAL DA COLEÇÃO DE OBRAS BRASILEIRAS PRODUZIDAS ENTRE 1991-2008 (ANEXO P. 4)

4 | COMPOSIÇÃO DAS COLEÇÕES SEGUNDO A FORMA DE INGRESSO (ANEXO P. 5)

30 Esse total inclui 179 obras sem data.

31 Segundo informação do setor de museologia do MAM-RJ, em 2008 o acervo totalizava 2.423 obras, a coleção Chateaubriand, 6.130 obras, e a coleção Joaquim Paiva, cerca de 1.600.

32 Entre a produção de 1991 a 2008, 1.854 obras entraram via comodato e apenas 112 pertencem à coleção do MAM-RJ. De todas as obras ingressadas entre 1991 e 2008, 3.789 são fruto de comodato, e 430 do MAM-RJ.

sos incentivados, patrocinados pela Petrobras e realizados em 1999, 2001 e 2002. Pelo menos no que se refere à produção do período estudado, o museu não elaborou outros projetos destinados à aquisição de acervo. Em termos de estratégias para obtenção dessa produção, de atualização da coleção, o museu não expressa uma política forte, em que ele assuma um papel protagonista .

Nota-se assim que o MAM-RJ possui uma prática colecionista frágil nesse recorte da produção contemporânea, e consideravelmente passiva, salvo pelo projeto de aquisição com a Petrobras e o projeto Colecionadores. Pode-se ressaltar que, curatorialmente, as prioridades talvez estejam voltadas a outros períodos e ao preenchimento de lacunas de décadas anteriores, o que apenas um estudo mais aprofundado e global da coleção permitiria apurar. Mas, em relação ao contemporâneo mais recente na coleção MAM-RJ, as cartas estão até o momento sendo dadas pelo comodato Gilberto Chateaubriand.

Do ponto de vista da construção de reconhecimento, valor e legitimidade para a produção, há duas validações: a advinda do pertencimento a uma das mais importantes coleções particulares brasileiras, e a da chancela institucional do museu. A escolha é feita pelo colecionador e pelos profissionais que o assessoram. Do ponto de vista da constituição de um patrimônio público, a situação mostra-se alarmante. Mesmo reconhecendo-se o espírito público e de apoio ao museu que norteia a atitude do colecionador, e a longa duração do comodato, a expectativa de que parte dessa coleção particular venha a ser doada ao museu no futuro é incerta.

Outro aspecto perceptível é que a coleção que integra o MAM-RJ começou a ser formada na segunda metade da década de 1990. Nenhuma obra do universo pesquisado ingressou antes de 1996. Entre a coleção de propriedade do MAM-RJ, isso pode se relacionar a uma retomada da instituição após uma fase de dificuldades financeiras, a aspectos de gestão e à política de acervo. Da coleção Gilberto Chateaubriand, em comodato, deve-se ter em mente que o comodato foi efetivado em 1993, e que a coleção foi sendo acres-

cida com o passar dos anos. Nota-se que, entre 2001 e 2005, a produção mais recente destaca-se como foco das atenções do colecionador, pois foram adquiridas mais de mil obras nesses anos, ritmo que se mantém entre 2006 e 2008.

Quanto ao tempo que a produção levou para ingressar no museu ou para ser adquirida pelo colecionador, a acuidade desses dados está um pouco comprometida pela ausência de datação precisa de mais de quinhentas obras. Apesar disso, insinua-se a tendência de uma rápida incorporação, tanto para a coleção pertencente ao MAM-RJ, quanto para o comodato Gilberto Chateaubriand, pois aproximadamente a metade do conjunto existente foi comprada no máximo após cinco anos³³.

Estão presentes no acervo 439 artistas, mas, considerando-se apenas as obras de propriedade do MAM-RJ, o conjunto se restringe a 81 artistas. Na maioria dos casos (75 artistas), o museu possui uma ou duas obras de cada artista, o que indica que a coleção que vem sendo constituída se distribui entre esses artistas sem constituir núcleos que se aprofundem na produção de artistas ou questões em particular, tendo um potencial limitado para revelar modulações ou fases de suas produções. Já no comodato Gilberto Chateaubriand, percebe-se um conjunto maior de artistas representados com um elevado número de trabalhos. Construção de preferências? Intuito de acompanhar as diferentes fases ou linguagens exploradas pelos artistas? Ou simplesmente anseio de contemplar uma série maior de trabalhos de um mesmo período de um determinado artista? Um estudo mais focalizado na coleção poderia verificar as lógicas que norteiam tais constelações numericamente mais expressivas.

Analisar o acervo do MAM-RJ referente à produção recente é em grande medida analisar o comodato Gilberto Chateaubriand,

13 | OBRAS DA COLEÇÃO MAM-RJ INGRESSADAS POR PERÍODO (ANEXO P. 11)

14 | OBRAS DA COLEÇÃO MAM-RJ POR TEMPO TRANSCORRIDO ENTRE PRODUÇÃO E INGRESSO (ANEXO P. 11)

6 | TOTAL DE ARTISTAS NA COLEÇÃO DE CADA MUSEU (ANEXO P. 7)

8 | TOTAL DE ARTISTAS POR NÚMERO DE OBRA NA COLEÇÃO DE CADA MUSEU (ANEXO P. 8)

33 Do comodato, 829 obras levaram até dois anos para serem adquiridas, e mais 260 foram compradas após um período de três a cinco anos. Da coleção de propriedade do MAM-RJ, cinquenta obras ingressaram até dois anos depois de terem sido produzidas, e 25 após três a cinco anos. Não foi considerada a coleção Joaquim Paiva, pois todo o comodato ingressou em 2005, mas não se conhece a data de aquisição das obras pelo colecionador.

e não a coleção que o museu possui. Do que se pode depreender de um levantamento de caráter quantitativo, a coleção de propriedade do MAM-RJ é incipiente no que se refere à produção recente, considerando-se o total de obras, o universo de artistas compreendido e o número de obras de cada artista.

Museu de Arte Moderna da Bahia

O Museu de Arte Moderna da Bahia é um museu público gerido pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural do Estado – IPAC, autarquia vinculada à Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Criado em 1959 e aberto ao público em 1960, o museu ocupa inicialmente o foyer do Teatro Castro Alves, em Salvador. Em 1963, é concluído o projeto de adaptação de Lina Bo Bardi para o Solar do Unhão, conjunto de edifícios do século 17, sede definitiva do museu.

Na década de 1990 o MAM-BA passa por uma reestruturação física que inclui a criação do Parque das Esculturas e de uma sala dedicada à exposição de obras do artista Rubem Valentim. Em 2007 é iniciada uma outra reforma que dá ao museu mais uma sala de exposições temporárias, a Galeria Subsolo, onde anteriormente funcionava um restaurante. A instituição deverá passar por novas obras em breve, já que em 2009 foi aprovado junto ao IPHAN um projeto que engloba a criação de uma nova reserva técnica, ateliês e apartamentos para receber artistas em programas de residência.

O núcleo inicial do acervo do MAM-BA é formado por obras de artistas do primeiro modernismo e artistas que emergem no meio artístico paulistano e carioca nas décadas de 1930 e 1940. Desde os anos 1960, o acervo vai sendo ampliado por meio de transferências e doações, várias delas efetivadas por ocasião das exposições organiza-

das pelo museu. Ao longo dos anos, forma-se também um conjunto significativo de trabalhos de artistas atuantes na Bahia.

Estão compreendidas na coleção obras de várias tendências visuais que se desenvolveram a partir do final da década de 1950, chegando à produção contemporânea. Fundamental para a constituição de sua coleção de arte contemporânea são as edições do Salão da Bahia, criado em 1994, que propiciaram ao museu o ingresso de boa parte das obras por meio dos prêmios de aquisição. Assim foram introduzidos no acervo instalações, vídeos, fotografias e performances. Um indicador do reconhecimento conquistado pelo Salão é a abrangência e o elevado número de participantes, assim como o efetivo incentivo à produção representado pelo prêmio aquisição e o prêmio residência conferido a artistas baianos, que foi criado na 14ª edição³⁴. Após a realização do 15º Salão, em 2009, a instituição propôs sua remodelação para uma Bienal Internacional de Artes da Bahia, que, se implementada, ampliará o espectro de artistas participantes e impulsionará o museu a refletir sobre o prêmio aquisição e sobre os direcionamentos da coleção³⁵.

Como parte do programa da atual gestão do museu, iniciada em 2007, o acervo vem sendo alvo de pesquisas para aprimoramento da catalogação e sua contextualização. A política de formação de acervo que vem se delineando engloba um programa de residências artísticas e o planejamento de uma política regular de aquisições, para a qual a instituição se voltou em 2009³⁶.

34 Na última edição, o 15º Salão da Bahia, foram selecionadas quarenta obras entre mais de 3.500 trabalhos encaminhados por 1.428 artistas de 25 estados do país. No ano anterior, o evento recebeu mais de 1.500 inscrições. A premiação do 15º Salão compreendeu seis prêmios de aquisição (no valor de R\$ 19 mil cada), dois prêmios de residência artística internacional (R\$ 25 mil cada) e um de residência nacional (R\$ 12.500). Fonte: <http://www.mam.ba.gov.br/15salaodabahia/apresentacao.html>.

35 "Com o objetivo de ampliar o potencial de prospecção, difusão e intercâmbio do Salão da Bahia, a direção do MAM propõe, em conjunto com a direção de Museus, a transformar o evento em uma Bienal Internacional de Artes da Bahia, dirigida por um conselho curador e voltada para a produção da África e da América Latina" www.mam.ba.gov.br/linha_do_tempo.html

36 Segundo informação do setor de museologia, até o início de 2009 haviam sido adquiridas pelo MAM-BA sessenta obras.

2 | TOTAL E PARTICIPAÇÃO NO
TOTAL DA COLEÇÃO DE OBRAS
BRASILEIRAS PRODUZIDAS ENTRE
1991-2008 (ANEXO P. 4)

8 | TOTAL DE ARTISTAS POR
NÚMERO DE OBRAS NA COLEÇÃO
DE CADA MUSEU (ANEXO P. 8)

17 | OBRAS DA COLEÇÃO
MAM-BA POR TEMPO
TRANSCORRIDO ENTRE
PRODUÇÃO E INGRESSO
(ANEXO P. 13)

O acervo do MAM-BA possui 1.050 obras. Cerca de 38% delas foram produzidas entre 1991 e 2008³⁷. Considerando as 621 obras que ingressaram no acervo de 1991 a 2008, a produção do mesmo período representa 64%. O peso desse recorte da coleção indica que o museu tem-se voltado enfaticamente à arte recente.

O total de artistas com obras do período 1991-2008 na coleção é de 195, sendo que 113 estão representados com uma obra do período apenas, o que indica que a atualização do acervo se movimenta mais no sentido de ampliar o universo de artistas do que de formar subconjuntos em torno de determinadas produções.

Outro aspecto interessante é a rapidez com que o museu absorve essa produção, pois, do total de 398 obras datadas de 1991 a 2008 existentes no acervo, 238 delas levaram no máximo dois anos para ingressar. Contribui de modo substantivo para isso a premiação do Salão da Bahia, que é uma via de incorporação de trabalhos recentemente produzidos. As compras realizadas pelo museu também expressam essa tendência, assim como boa parte das doações dos artistas, que trazem ao museu sua produção atual.

Com os prêmios do Salão da Bahia, o MAM-BA estabelece uma política de prospecção da produção artística e de atualização de seu acervo. Por essa via ingressaram no acervo 147 obras desde 1994 até 2008. Esse dispositivo empregado pelo museu acarreta algumas particularidades ao processo de formação da coleção. O Salão delimita um repertório de artistas que dele participam, e esse repertório, diferente a cada ano, é definido pela intenção dos artistas de participar. A escolha desse acervo recente é confiada a um corpo de profissionais especialistas, também diferente a cada edição, que compõe a comissão de seleção dos participantes e o júri de premiação dos trabalhos a serem adquiridos. A atribuição de valor que vem atrelada à chancela institucional não advém exclusivamente da curadoria do museu.

Desde meados da década de 1990 o museu promove compras de obras do período estudado, que totalizam cinquenta trabalhos. Somados, compras e prêmios representam mais da metade desse recorte da coleção do MAM-BA, o que indica uma atuação da instituição no sentido de direcionar o perfil da coleção contemporânea. As doações somam praticamente 47% dos trabalhos produzidos de 1991 a 2008 existentes na coleção³⁸.

18 | OBRAS DA COLEÇÃO
MAM-BA SEGUNDO A FORMA E
MODALIDADE DE INGRESSO
(ANEXO P. 13)

Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães

O Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães foi fundado em 1997, mas sua existência remonta à 1981, quando foi criada a Galeria Metropolitana de Arte do Recife, renomeada no ano seguinte para Galeria Metropolitana de Arte Aloísio Magalhães. Com a criação da Galeria, obras de arte pertencentes a diferentes órgãos da Prefeitura do Recife foram nela reunidos, constituindo seu acervo inicial, que foi sendo paulatinamente ampliado até a década de 1990, quando a Galeria foi transformada em museu. O MAMAM, que é portanto um museu público municipal, nasce com o objetivo de ser um centro de referência e promoção da produção moderna e contemporânea das artes visuais brasileiras. Um foco específico de atenção é a divulgação e o fomento da produção pernambucana, articulando um debate entre sua tradição e atualidade.

A coleção do museu compreende mais de mil trabalhos de diversas poéticas artísticas, desde obras de expoentes do modernismo a

38 Os dados obtidos junto ao museu não especificam a modalidade de doação de 123 doações. Dentre as informações disponíveis, são trinta as doações de artistas, havendo uma doação de dezenove obras feita pelo Banco Central do Brasil, além de doações de colecionadores e instituições culturais.

artistas contemporâneos. Uma ênfase considerável incide sobre os artistas pernambucanos.

No início da década de 2000, o MAMAM vivencia um período de dinamização e dedica-se a formular e implementar um projeto institucional que envolve tanto a programação quanto a coleção. Entre 2001 e 2006 a instituição viabiliza, contando com o financiamento da Fundação Vitae, a recatologação e informatização do acervo, a higienização e restauro da coleção em papel e a melhoria do acondicionamento e controle ambiental da reserva técnica. É também criado um novo espaço de reserva para obras tridimensionais.

Gradualmente, o museu assume a concepção e produção da maior parte das exposições nele realizadas. Em diversos casos, as exposições englobam o comissionamento para a criação de novas obras por parte dos artistas convidados. Uma atenção especial é dispensada às publicações que acompanham as mostras.

O tratamento físico e documental da coleção deu condições para o diagnóstico mais preciso de seu perfil e o estabelecimento de diretrizes para sua complementação e ampliação. Da constatação da necessidade de incrementar a representação da produção contemporânea brasileira na coleção seguiram-se ações articuladas de aquisições, por meio das leis de incentivo fiscal, de recursos públicos e de incentivo à doação de artistas, galerias e colecionadores³⁹. A partir de 2001, o acervo do museu é ampliado com doações de obras de artistas contemporâneos atuantes em todo o Brasil.

Desde 2006, a instituição administra um novo anexo, situado em um casarão histórico no Pátio de São Pedro. O MAMAM no Pátio, como foi denominado, dedica-se a atividades de cunho mais experimental, exposições, oficinas, residências artísticas e debates.

Entre janeiro de 2008 e março de 2010 o museu permaneceu fechado à visitação, estando efetivamente em reforma durante parte

39 "(...) o perfil do acervo do MAMAM não exprimia, até 2000, a inequívoca diversidade de meios e de poéticas da arte contemporânea brasileira. Sua coleção contrastava, assim, com o importante papel de atualização e de ampliação do repertório visual de sua audiência, exercido, desde o começo de suas atividades, por meio de exposições temporárias" (ANJOS, 2006:2)

desse tempo⁴⁰. Sua reabertura, com as instalações requalificadas e uma redefinição do uso dos espaços – com a criação do Foyer Aloísio Magalhães, onde serão mostrados trabalhos do designer pernambucano que dá nome ao museu, a destinação do Salão Expositivo do andar térreo para mostras do acervo do museu e do espaço Aquário Oiticica para projetos experimentais –, é acompanhada por uma remodelação na curadoria. Passa a existir um Conselho Curatorial com o papel de deliberar sobre os programas, as exposições e a política para a coleção⁴¹.

19 | OBRAS DA COLEÇÃO MAMAM INGRESSADAS POR PERÍODO (ANEXO P. 14)

6 | TOTAL DE ARTISTAS NA COLEÇÃO DE CADA MUSEU (ANEXO P. 7)

8 | TOTAL DE ARTISTAS POR NÚMERO DE OBRAS NA COLEÇÃO DE CADA MUSEU (ANEXO P. 8)

O acervo do MAMAM possui 1.083 obras, dentre as quais 152 são do período 1991-2008, o que representa 14% do total⁴². A reformulação curatorial desenvolvida no início da década de 2000 aumentou significativamente a presença da produção artística mais recente na coleção, promovendo, entre 2001 e 2006, o ingresso de 133 obras do período. Considerando o total de 373 obras incorporadas ao museu nesses anos, nota-se uma ênfase clara em trazer a coleção para o contemporâneo.

Contemplados no acervo com obras desse recorte estão 72 artistas. O número de obras de cada artista é reduzido, variando entre uma e três obras na grande maioria dos casos, o que corrobora o diagnóstico de que esse perfil do acervo está em início de formação.

O acervo vem sendo constituído principalmente por doações dos artistas (89 obras), além de algumas doações de colecionado-

40 A primeira fase das obras compreendeu a restauração da fachada, a troca de toda a rede elétrica e hidráulica e do piso das áreas expositivas, a adequação das instalações às normas de acessibilidade, além de um novo projeto de iluminação. Ficaram para a segunda fase a climatização do espaço e a instalação de elevador.

41 Segundo foi divulgado em março de 2010, integram o Conselho Curatorial quatro profissionais especialistas em suas áreas: Andrés Hernandez (curador independente e curador executivo do MAM-SP), Beth da Matta (artista plástica e diretora do MAMAM), Marcelo Silveira (artista plástico) e Ricardo Resende (curador e diretor de Artes Visuais da Funarte).

42 Foram mantidas no cálculo 44 obras sem data.

res (nove obras), fruto de contatos com galerias (sete obras) e de relações com outras instituições culturais (sete obras). Paralelamente, 28 obras foram adquiridas pelo museu e duas por sua associação de amigos. Por meio de programa de patrocínio da Caixa Econômica Federal o museu viabilizou em 2005 o ingresso de um expressivo conjunto de trabalhos de Gilvan Samico, que cobrem amplo espectro de sua produção, incluindo nove obras do período estudado.

O número expressivo de doações dos artistas ao museu relaciona-se estreitamente à sua programação de exposições na década de 2000. Observando o histórico das mostras e o ano de ingresso dos trabalhos na coleção, percebe-se que, na maioria dos casos⁴³, o artista passa a fazer parte do acervo após expor no museu. Esse ingresso se dá tanto quando a instituição assume os custos de produção de parte dos trabalhos expostos, que em contrapartida são doados ao museu, quanto em decorrência da motivação dos artistas à doação, expressando assim seu apoio à instituição emergente e à sua gestão.

Museu de Arte da Pampulha

O Museu de Arte da Pampulha foi criado em 1957 como um órgão da Prefeitura de Belo Horizonte, e até hoje é administrado pela Secretaria Municipal de Cultura, desde 2005 através da Fundação Municipal de Cultura. Sua instalação em um dos edifícios do conjunto arquitetônico da Pampulha, projetados por Oscar Niemeyer, que originalmente funcionava como um cassino, traz diversas dife-

⁴³ Entre os 53 artistas que doaram obras ao MAMAM, 25 tiveram exposições individuais ou coletivas no museu, em período concomitante ou imediatamente posterior à doação.

*culdades para o museu. Apesar do potencial atrativo da sede, devido à singularidade e relevância de sua arquitetura, o edifício não comporta devidamente a infraestrutura essencial ao bom funcionamento de um museu, tanto no que se refere aos espaços expositivos quanto às áreas técnicas*⁴⁴.

*Uma reestruturação física substancial ocorrida na década de 1990 equaciona parcialmente a questão, promovendo uma modernização do espaço do museu, reaberto em 1996*⁴⁵. Segundo informações do site da instituição, mais recentemente foi desenvolvido pelo Escritório de Arquitetura Oscar Niemeyer o projeto de uma nova edificação para ampliação do MAP, da qual deverão constar duas galerias de exposição e uma reserva técnica adequada ao acondicionamento de acervo contemporâneo. Tal projeto está em fase de análise visando licitação.

*Seu acervo possui cerca de 1.500 obras, de diferentes tendências da arte moderna e contemporânea brasileira, desde a década de 1940 até o presente. O conjunto de obras foi formado basicamente por doações e por obras premiadas nos salões de arte historicamente realizados pelo município desde os anos 1960*⁴⁶. Entre as doações feitas nos primeiros anos do museu, um conjunto de obras de artistas ingleses doadas por Assis Chateaubriand indicam que o mecenas idealizava para a coleção um perfil internacional, tendo o Museu de Arte de São Paulo como inspiração, o que não se efetivou. Parte considerável do acervo foi sendo incorporado em decorrência das exposições realizadas pelo museu, em sintonia com as questões que mobilizavam o campo da arte brasileira, irradiadas a partir dos pólos do Rio de Janeiro e São Paulo. Delineia-se também a constituição de um conjunto de trabalhos de artistas nascidos ou atuantes em Minas Gerais.

44 Como diagnostica Maria Cecília França Lourenço (1999: 217), esse conflito de funcionalidade entre as finalidades originais e as necessidades do museu compromete a conservação das obras expostas, e não contempla sua armazenagem adequada.

45 A reforma foi viabilizada pelo patrocínio do Banco Real e da Fundação Roberto Marinho.

46 Salão do Banco Mineiro, Salão Municipal de Belas-Artes, Salão de Pequenos Quadros (LOURENÇO, 1999: 217)

Assim, a formação dessa coleção foi acompanhando as circunstâncias da atuação institucional e das edições do Salão de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, sem dar prioridade a determinadas linhas ou artistas, nem a estratégias aquisitivas. Tal quadro vem alterar-se no final dos anos 1990, quando a instituição inicia um redirecionamento do perfil de seu acervo, com a formulação de uma política curatorial que privilegia expressamente a produção contemporânea brasileira e, dentro dela, os artistas mineiros.

No bojo dessa reformulação curatorial, o Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte, realizado pela Prefeitura em articulação com o museu, é também transformado e dinamizado com a criação da Bolsa Pampulha. Trata-se de um programa de residência que concede bolsas para artistas em início de carreira por um período de um ano. Nesse período, os artistas fixam residência em Belo Horizonte, e seu trabalho é acompanhado e discutido por uma comissão de críticos, curadores e artistas convidados. No segundo ano, os artistas realizam exposições individuais no museu, nas quais exibem os trabalhos concebidos e produzidos durante a residência. Além da exposição, prevê-se que cada edição contemple a aquisição de novas obras para o acervo do MAP, bem como a publicação de um catálogo.

O projeto, criado em 2003, foi realizado nas 27ª (2003-2004) 28ª (2005-2006) e 29ª (2007-2008) edições do Salão de Belo Horizonte e contribuiu para a inserção mais incisiva do MAP no circuito da arte contemporânea do país⁴⁷.

Do recorte da produção de 1991 a 2008, o acervo do MAP possui 159 obras, o que representa cerca de 10% do total. Os artistas re-

47 Elaborado por Adriano Pedrosa e Rodrigo Moura, a Bolsa Pampulha foi concebida como um desdobramento do Projeto Pampulha, parte do programa de exposições do museu que se dedica a realizar exposições individuais de artistas em início de carreira. A primeira edição selecionou doze artistas, e a segunda dez, a partir de um edital público. O 29º Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte/Bolsa Pampulha 2007-2008, em sua terceira edição, contou com 418 inscrições de dezesseis estados brasileiros. Nesta mesma edição, cada artista foi contemplado com bolsa no valor de R\$1.200,00 por treze meses consecutivos. Ao final do período de residência, cada bolsista recebeu R\$ 5.500,00 para a produção dos trabalhos a serem expostos.

presentados com obras do período são 96. O museu possui poucas obras de cada um desses artistas, o que reforça a característica de um acervo em configuração, que vem moldando uma identidade contemporânea.

O volume desses ingressos cresce de modo significativo a partir do início da década de 2000, momento da reformulação da política de curadoria da coleção, mantendo-se até os últimos anos. É desse período em diante que o museu multiplica suas estratégias para ampliação da coleção, buscando recursos junto ao poder público e principalmente via lei de incentivo fiscal do município para efetivar aquisições de obras recém-produzidas.

Foram compradas com patrocínio mediante incentivo fiscal 27 obras do período estudado, entre as quais algumas de artistas participantes da Bolsa Pampulha, como Laura Belém, Laura Lima, Mabe Bethônico e Thiago Rocha Pitta. Para tanto, a instituição vale-se do apoio da Associação dos Amigos do MAP, criada em 1996, que atua na obtenção de recursos, na viabilização da programação do museu e na atualização do acervo. Uma obra do artista Vik Muniz foi adquirida diretamente pela prefeitura. Os prêmios-aquisição somam 28 obras do período, correspondentes às 23^a (1992), 25^a (1998) e 26^a (2001) edições do Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte. A partir da 27^a edição, já como Bolsa Pampulha, os artistas são contemplados com bolsa de residência artística, não havendo um prêmio aquisição ou a obrigação de doar obras ao museu. Os artistas participantes que se dispõem a deixar trabalhos fruto de sua residência o fazem como doação.

Além disso, o MAP cria em 2002 o Projeto Arte Contemporânea, que compreende a realização de exposições de artistas contemporâneos na instituição, cujos trabalhos são custeados pelo museu e, depois da mostra, com a concordância de doação dos artistas, passam a integrar seu acervo. Por meio do projeto entram 34 obras.

As doações do período se distribuem entre 25 obras de artistas mineiros doadas pelo Banco do Desenvolvimento de Minas Ge-

6 | TOTAL DE ARTISTAS NA COLEÇÃO DE CADA MUSEU (ANEXO P. 7)

8 | TOTAL DE ARTISTAS POR NÚMERO DE OBRAS NA COLEÇÃO DE CADA MUSEU (ANEXO P. 8)

22 | OBRAS DA COLEÇÃO MAP INGRESSADAS POR PERÍODO (ANEXO P. 15)

23 | OBRAS DA COLEÇÃO MAP POR TEMPO TRANSCORRIDO ENTRE PRODUÇÃO E INGRESSO (ANEXO P. 16)

24 | OBRAS DA COLEÇÃO MAP SEGUNDO A FORMA E MODALIDADE DE INGRESSO (ANEXO P. 16)

rais em 1995; sete obras, também da produção mineira, doadas pela Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte em 1994 e 2005; 22 trabalhos recebidos em doação dos artistas; além de quinze trabalhos ingressados por outras modalidades de doação ou via transferência do Museu Histórico Abílio Barreto.

O acervo de obras de 1991 a 2008 formado pelo MAP é reduzido em termos numéricos. Considerando esse dimensionamento, cobre uma variedade grande de artistas. As estratégias para constituí-lo foram diversas e demonstram um esforço do museu de traçar uma política relativa à produção contemporânea mais recente e procurar colocá-la em prática acionando vários expedientes, como projetos de incentivo fiscal, articulação com os artistas que expõem em seus espaços e programa de bolsa de residência artística.

Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli

O MARGS é uma instituição da Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul criada em 1954 e que ocupa, desde final dos anos 1970, sua sede atual, no centro de Porto Alegre. Seu primeiro diretor foi o artista e professor paulista Ado Malagoli, a quem foi confiada a tarefa de constituir o acervo da instituição. Contando com respaldo e recursos oficiais nesse momento inicial de implantação do museu, Malagoli selecionou um conjunto de aproximadamente 120 obras de artistas brasileiros e estrangeiros datadas do final do século 19 e início do 20, além de obras de artistas gaúchos atuantes no período, adquiridas até 1959. Vieram se somar a essas aquisições obras transferidas de outros órgãos do governo do Estado.

A situação institucional logo se altera e, a partir dos anos 1960,

sem mais recursos para aquisição, o acervo do museu vai sendo ampliado por doações. Na década de 1980 o MARGS obtém novas doações articuladas a projetos e exposições realizados na instituição, e portanto condizentes com uma orientação curatorial própria.

Os anos 1990 são um período de reestruturação física, técnica e programática para o MARGS. Obras de restauro, adaptação e modernização do edifício propiciam ao museu uma área qualificada de guarda do acervo, o que era um problema prioritário, além de espaços de convivência e auditório⁴⁸. Por decreto governamental, passa a se chamar Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. No que se refere à coleção, o museu põe em prática pela primeira vez um plano de preenchimento de lacunas através de projeto de aquisição viabilizado pelas leis de incentivo fiscal.

Seu acervo é fundamentalmente formado por obras de artistas gaúchos, compreendendo todo o século 20, acentuadamente sua segunda metade. Em seu interior destaca-se a coleção de gravuras, numerosa e abrangente, cobrindo do final do século 19 à atualidade. A ênfase na preservação e divulgação da produção artística do Estado está explícita nos objetivos do MARGS, mas o acervo contempla também uma seção de arte brasileira do século 20, que avança nos anos 2000.

O crescimento da coleção ao longo dos anos foi balizado por esse perfil geral estabelecido desde o início das atividades do museu, mas sem contar, durante a maior parte do tempo, com uma política curatorial norteadora. Chegou a haver, durante um período, um conselho consultivo para prestar assessoria nesse terreno. Mais recentemente, em 2008, foi criada uma Comissão de Acervo, que tem o papel de definir os critérios de aquisição e doação e formular a política institucional da coleção⁴⁹.

48 Em função do restauro, o museu permaneceu fechado entre o final de 1996 e início de 1998. Em 1997, antes da conclusão da restauração, o MARGS foi uma das sedes da I Bienal do Mercosul.

49 Informações obtidas junto ao setor de acervo do MARGS no início de 2009.

6 | TOTAL DE ARTISTAS NA
COLEÇÃO DE CADA MUSEU
(ANEXO P. 7)

8 | TOTAL DE ARTISTAS POR
NÚMERO DE OBRAS NA COLEÇÃO
DE CADA MUSEU (ANEXO P. 8)

27 | OBRAS DA COLEÇÃO MARGS
SEGUNDO A FORMA E
MODALIDADE DE INGRESSO
(ANEXO P. 18)

O MARGS possui hoje em seu acervo cerca de 2.700 obras⁵⁰, e os trabalhos datados de 1991 a 2008 chegam a duzentos, o que representa 7,4% do total. Esse percentual revela o perfil da coleção do museu, que é marcado pela produção de final do século 19 e o século 20, o que faz que o recorte da produção recente não seja prioritário ou definidor da identidade do MARGS. Levando em conta o número de ingressos realizados desde 1991 (aproximadamente 772), a produção do período passa a representar quase 26%. Isso pode indicar a emergência de uma faceta contemporânea na coleção, mas pode também dever-se a um baixo crescimento do acervo nos segmentos prioritários, de períodos históricos mais recuados, pela dificuldade de empreender aquisições e obter doações.

O número de artistas presentes no acervo com trabalhos do período 1991-2008 é de 118, havendo, na expressiva maioria dos casos, um ou dois trabalhos de cada artista.

Mais de dois terços dos ingressos do período são doações, a maioria efetuada pelos artistas (89 obras). Dentre as doações de particulares, destaca-se numericamente a doação de dez obras de dois artistas gaúchos, Francisco Stockinger e Gustavo Nakle, feita por Jorge Gerdaud Johannpeter e Justo Verlag, dois empresários do Rio Grande do Sul de relevante atuação na Fundação Bienal do Mercosul. Em 2001, o MARGS recebeu dos Amigos da Gravura dos Museus Castro Maya 26 trabalhos nesse suporte, e em 2008 oito obras de artistas gaúchos em homenagem a outros artistas gaúchos, pelo projeto “Essa POA é Boa”.

O MARGS praticamente não viabilizou ingressos de obras do período por outra modalidade, havendo apenas cinco obras de artistas gaúchos adquiridas pela Associação de Amigos do Museu em 1993 e uma obra premiada pelo museu. Nota-se assim que o museu não tem uma prática sistemática para atualizar seu acervo

50 Número estimado fornecido pela instituição no início de 2009. Segundo o núcleo do acervo do museu, o número mais preciso será estabelecido após a conclusão do inventário do museu, planejado para 2010, mas prevê-se um total entre 2.700 e 3.000 obras.

com a produção recente. A razão para isso pode residir em parte no caráter não prioritário desse período na coleção, e em parte pela ausência de recursos e de uma política curatorial. Não há fundo próprio para aquisições, e os projetos de captação de recursos para compra de acervo, elaborados esporadicamente, não miram esse recorte da produção, que depende de doações espontâneas para ser incorporada ao museu.

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

O Museu de Arte Contemporânea da USP foi criado em 1963, quando a universidade recebe o acervo que constituía o MAM-SP e também as coleções particulares de Francisco Matarazzo Sobrinho e sua mulher, Yolanda Penteado.

Nos anos 1960 e 1970 o MAC-USP se torna um espaço aberto a manifestações experimentais, abrigando propostas conceituais, happenings e trabalhos que empregam novas tecnologias, e encampando projetos de incentivo aos novos artistas, com exposições como Jovem Arte Contemporânea (JAC). Com isso, alcança grande envolvimento dos artistas e do público interessado.

Na década de 1980 o museu passa por uma adequação do acervo às necessidades museológicas. São então criados o setor de arte-educação, a videoteca, o laboratório de conservação e restauro e o laboratório de papel (este último com o apoio da Fundação Vitae). O museu inicia um relacionamento com a iniciativa privada através da Associação dos Amigos do MAC (AAMAC), buscando constituir uma outra via para a arrecadação de fundos, além dos provenientes da Universidade de São Paulo.

Em um primeiro período, o MAC-USP instala-se no Parque do

Ibirapuera. Em 1985 começam as obras para a construção da sede no campus. O museu reabre em 1986, mas a sede definitiva só é concluída em 1992. Nos anos 1990 o MAC-USP passa por uma adequação de seus espaços aos padrões internacionais de exposição, segurança e conservação. É criado o Gabinete de Papel, uma galeria na qual o público pode ter acesso a uma grande quantidade de obras que até então ficavam na reserva técnica.

Atualmente o museu está sediado na cidade universitária, onde também há um anexo. O MAC-USP ocupa ainda um espaço no Pavilhão da Bienal, no Parque Ibirapuera. Em 2007, o governo do Estado de São Paulo destinou ao museu uma nova sede, no edifício de oito andares projetado por Oscar Niemeyer originalmente como Palácio da Agricultura. O Departamento de Trânsito, que ali funcionava, desocupou o prédio em junho de 2008, obras de adaptação estão em curso e prevê-se a transferência do MAC-USP para segundo semestre de 2010. As novas instalações propiciarão ao museu uma área de cerca 25.000 metros quadrados para exposições, ações educativas e setores técnicos, e devem estimular uma maior visibilidade para o museu.

O MAC-USP possui cerca de 7.900 obras de artistas estrangeiros e brasileiros do século 20⁵¹. Possui um acervo significativo em arte européia e também latino-americana. O núcleo inicial da coleção era composto pelas obras de arte do fim do século 19 e primeira metade do século 20. A ele foram sendo acrescentadas doações e, principalmente, aquisições provenientes da premiação da Bienal Internacional de São Paulo, encaminhadas ao MAM-SP até 1962.

Após a criação do MAC-USP, a coleção foi sendo ampliada ao longo dos anos. Da intensa programação de exposições e do diálogo com instituições e artistas internacionais e brasileiros empreendidos nos anos 1960 e 1970, o museu reuniu um importante acervo de arte

51 Segundo informação do setor de documentação do acervo MAC-USP, estão tombadas 6.205 obras, mas o museu possui aproximadamente 1.700 obras de arte conceitual, livros de artista e um conjunto de trabalhos doados pelo artista Rafael França, em processo de tombamento.

conceitual e arte postal, que não sem esforços foi devidamente reconhecido, para o que foi fundamental a pesquisa empreendida pela professora Cristina Freire⁵². Entre o fim dos anos 1970 e início dos 80, ocorre a doação de dois conjuntos de obras: espólio de Yolanda Mohalyi e a coleção de Theon Spanudis⁵³.

No início dos anos 1990 o museu recebe em comodato cerca de cinquenta trabalhos de artistas contemporâneos pertencentes a Marcantonio Vilaça. Após o falecimento do marchand e colecionador, em 2000, o comodato foi renovado por seu pai, e as obras mantidas no museu.

Por determinação judicial, o MAC-USP recebeu a guarda e a administração provisória de três coleções apreendidas em processos criminais: em 2005, aproximadamente 1.500 obras de arte do Banco Santos, de Edegar Cid Ferreira; em 2008, as coleções do investidor Naji Nahas e do narcotraficante Juan Ramirez Abadia. Juntas, somam cerca de 2.000 obras, entre as quais preponderam os trabalhos de artistas contemporâneos, brasileiros e estrangeiros. A destinação permanente só poderá se efetivar após o término dos processos, mas, caso se confirme, possibilitará ao MAC-USP preencher diversas lacunas e, principalmente, atualizar seu acervo, necessidade premente.

O exame das obras ingressadas entre 1991 e 2008 mostra que foram incorporadas ao acervo cerca 368 obras produzidas entre 1990 e 2000, o que representa 4,6% do total e quase 25% do que ingressou nesses anos⁵⁴. A análise quantitativa aponta, assim, para a fraca presença da produção contemporânea mais recente no acervo do museu.

52 Desenvolvida por meio o projeto Estética do Processo: Arte Conceitual no Museu, financiado pela Fapesp entre 1997 e 1999, publicado então em livro (FREIRE, 1999).

53 Com isso, o museu passa a possuir obras representativas construtivas, mas também algumas obras de menor importância ou que fogem totalmente ao perfil da instituição, como as obras infantis pertencentes à coleção de Spanudis

54 49 obras sem data.

Nesse universo, a expressiva maioria das obras (98,3%) foi doada ao MAC-USP, principalmente através dos próprios artistas (287 obras). Há também doações de empresas⁵⁵ – vinte gravuras provenientes do projeto dos Museus Castro Maya, seis trabalhos ofertados pela ECA-USP, três obras de Leonilson do período, doadas pela família⁵⁶, entre outras poucas doações de particulares ou instituições. É necessário ressaltar que parte das doações foi efetivada pelos artistas por solicitação do museu visando complementar a coleção existente a partir de diagnósticos fruto das pesquisas desenvolvidas por seu corpo técnico⁵⁷.

As alternativas a essa via de ingresso predominante são pontuais. No caso de três doações efetuadas por galerias e dois trabalhos doados pela associação de amigos do museu, a AAMAC, pode-se considerar que a instituição propulsionou a entrada das obras. No universo pesquisado estão incluídas cinco obras do comodato Marcantonio Vilaça e um trabalho em comodato do artista Luiz Hermano.

Não foi comprada nenhuma obra do período pela universidade, nem viabilizados projetos de incentivo fiscal ou outras captações para a coleção através da AAMAC. Em 2000, o museu formulou uma iniciativa nesse sentido, definindo um programa de novas aquisições voltado a suprir ausências na coleção de artistas contemporâneos de projeção nacional. Entretanto, não foram viabilizadas verbas ou patrocínios para as aquisições pretendidas⁵⁸

55 Dentre as quais vinte obras doadas pelo Banco Central do Brasil em 1998. Mas as obras não são datadas e, considerando os autores – Aldemir Martins, Cícero Dias, Maciej Babinski, Marcelo Grassmann e Tuneu –, há uma considerável possibilidade de não serem do período estudado.

56 Do período estudado foi doado *Se você sonha com nuvens*, de 1993. Outros dois trabalhos sem data foram mantidos no levantamento.

57 A relação estreita entre política de acervo e pesquisa no museu se torna mais evidente no caso de um museu universitário como o MAC-USP. A respeito dessa questão, ver Wilder (1999) e Almeida (2001).

58 O Programa proposto pela instituição articulava o apoio da Associação de Amigos do museu e focalizava inicialmente a aquisição de trabalhos de artistas como Waltercio Caldas, Sandra Cinto, Rochelle Costi, Vik Muniz, Rosângela Rennó, Edgard de Souza, Ana Maria Tavares e Tunga. Conforme publicação da instituição por ocasião da reabertura da sede do museu (Grossmann, 2000) citada em Almeida (2001: 185-186).

O acervo do MAC-USP vem sendo formado principalmente pela ação dos artistas. Mesmo levando em conta a capacidade de crivo da instituição, que pode solicitar, aceitar ou negar as propostas de doação, e assim cancelar e controlar o perfil do acervo, sua atuação na ampliação e atualização do acervo é tênue e pouco ativa.

São 122 os artistas presentes no acervo com obras do período. A característica desse recorte do acervo é de amostragem, predominando poucos trabalhos de cada artista, havendo um conjunto reduzido de artistas mais bem representados em termos numéricos por terem doado uma quantidade maior de obras.

Boa parte das doações foram efetivadas pouco tempo depois de produzidas as obras, o que indica que os artistas procuram doar trabalhos recentes ao museu. Um dado que chama a atenção é que após 2005 não há doações ao museu de obras do período estudado, e o trabalho mais recente da coleção, entre as obras datadas, é de 2003.

Esse aspecto corrobora o diagnóstico da defasagem do acervo com relação à produção artística mais recente, e pode ser um indicador preocupante até quanto à oferta de doações ao MAC-USP⁵⁹. Por outro lado, pode ser uma consequência de critérios rigorosos na aceitação de doações, o que isoladamente é um fator positivo, mas que, desacompanhado de ações efetivas da instituição para atualizar a coleção de acordo com diretrizes curatoriais apropriadas, resulta na ausência de ingressos de obras dos últimos anos.

Desde a gestão de Aracy Amaral – que concentrou esforços em estabelecer critérios sólidos para aceitação de doações e elaborar uma escala de prioridades a partir das carências da coleção –, e com os estudos de seu corpo docente e de pesquisa que se seguiram ao longo dos anos, o MAC-USP tem um diagnóstico claro dos pontos

59 Diagnóstico precisamente assinalado por Aracy Amaral ao discutir os problemas e desafios do MAC-USP em 1987: “Pois um museu bem visitado é um museu que merece ser atendido pelos poderes públicos, tanto ao nível de pessoal técnico como de equipamentos e novas aquisições, um dos grandes problemas do MAC. Pois caso não seja atendido neste item ‘Aquisições’, o museu estará condenado a ser um museu ‘datado’ e sua contemporaneidade deixará de ser real” (AMARAL, 1987: 48).

fortes e fragilidades de seu acervo, e procura, por meio de suas atividades, produzir sentido e propiciar novos olhares a seu respeito.

O MAC, que até hoje não foi contemplado pela universidade com verbas destinadas à aquisição, não conseguiu implementar uma política concreta de atualização e complementação de seu acervo capaz de mesclar estratégias de compra, patrocínios e doações, apesar dos esforços dos profissionais da instituição. A coleção não acompanhou com representatividade e abrangência a multiplicidade de vertentes e linguagens artísticas contemporâneas. Entre a produção brasileira há muitas lacunas, e no acervo internacional, uma defasagem irreversível. A incorporação de obras nacionais contemporâneas tem se dado por meio de doações de artistas e colecionadores, suprimindo o museu parcialmente nessa área.

Museu de Arte Contemporânea de Niterói

O Museu de Arte Contemporânea de Niterói é constituído em 1993 e inicia suas atividades em 1996, quando seu edifício, projetado por Oscar Niemeyer, é finalizado. O MAC Niterói é uma instituição pública, vinculada à Fundação de Artes de Niterói, autarquia da Secretaria Municipal de Cultura criada na gestão municipal de Jorge Roberto da Silveira com a finalidade de abrigar em comodato a coleção João Leão Sattamini Neto, um dos mais relevantes conjuntos de arte brasileira da década de 1950 até o presente.

O acondicionamento da coleção não foi satisfatoriamente resolvido no edifício do museu, devido a instalações insuficientes e problemas de conservação das obras no local, dada a proximidade do mar. Em 2005, com o apoio da Fundação Vitae, foi instalada uma nova reserva técnica no subsolo, que propiciou uma acomodação

qualificada; entretanto, a ampliação da reserva continua sendo uma necessidade a ser equacionada pela prefeitura.

João Sattamini inicia sua coleção nos anos 1960 com um mais internacional, mas, a partir dos anos 1980, passa a priorizar a arte brasileira e o recorte a partir dos anos 1950. Esse momento específico possivelmente contribuiu para que a pintura seja preponderante em relação a outros suportes, incluindo telas de grandes dimensões.

A coleção João Sattamini em comodato no MAC Niterói possui mais de 1.200 obras (1.217 em 2006) de cerca de duzentos artistas e compreende diversos desdobramentos da arte brasileira desde o pós-guerra, contando com núcleos significativos de artistas ligados ao concretismo e ao neoconcretismo; à abstração informal; trabalhos das décadas de 1960 e 70 de marcado cunho político; um conjunto, quantitativamente mais expressivo, da produção de artistas que se firmam no meio artístico nos anos 1980, além de obras de artistas que sobressaem na década de 1990. A coleção continua sendo ampliada depois de abrigada no museu, devido a novas aquisições realizadas pelo colecionador.

Desde a criação do MAC Niterói, foi sendo formada uma coleção de propriedade da instituição, exclusivamente a partir de doações, sobretudo dos artistas, quase sempre em decorrência de exposições ocorridas no museu. Fazem parte desse acervo cerca de 486 obras de 29 artistas. Excetuando-se os 341 trabalhos do artista José Maria Dias da Cruz, que doou o conjunto ao museu em 2000, restam 145 obras de propriedade do MAC Niterói.

O exame do recorte da coleção delimitado pela produção de 1991 a 2008 revela que, do total de 277 trabalhos dos anos 1990 e 2000 existentes no acervo, 194 são da coleção Sattamini e apenas 83 de propriedade do MAC Niterói. É necessário explicitar que esses números não são precisos, pois a falta de informações sobre a data das obras no sistema de catalogação provavelmente fez com que

fossem mantidas no banco de dados da pesquisa obras produzidas anteriormente⁶⁰.

O recorte da produção recente representa cerca de 16% do acervo total, porcentagem que praticamente se mantém igual se considerarmos as obras da coleção Sattamini e da coleção MAC Niterói em separado. Integram esse subconjunto do acervo 112 artistas, mas a coleção pertencente ao museu conta com obras de apenas 24 artistas. Praticamente a totalidade dessas obras foi doada ao MAC Niterói pelos próprios artistas.

Nota-se, assim, que o acervo do MAC Niterói, passados mais de dez anos desde sua criação, é preponderantemente ancorado no comodato João Sattamini. A coleção da instituição formou-se sem uma política que a sustentasse e sem estratégias destinadas a conduzir a ampliação e os direcionamentos desse acervo por meio de compras, projetos de aquisição patrocinados ou programa de incentivo a doações orientado pelo museu.

É preciso ressaltar que estamos examinando exclusivamente o aspecto colecionista, e não a atividade integral do museu. Analisar apenas a coleção pode ser um viés limitado, mas que se concentra num aspecto fundamental, base de todas as demais atividades de uma instituição museal. Afinal, sem acervo não existe museu, embora possa haver uma série de atividades de dinamização, educação e difusão cultural. Sem ignorar os trabalhos de extensão, pesquisa e educação empreendidos pelo museu por meio de exposições, publicações, projetos educativos, etc., que constituem parte importante da dinâmica de uma instituição museal que tenha vitalidade, a situação do MAC Niterói com relação

60 Não possuem datação precisa ou estimada aproximadamente duzentas obras do acervo integral, sendo que foram mantidas no banco de dados da pesquisa 114 delas, por serem de artistas ainda atuantes no período. Mas, certamente, considerando os artistas e o perfil do comodato, há trabalhos que não foram produzidos nesse período, o que apenas poderia ser confirmado com uma pesquisa específica no acervo, algo inviável para este estudo. A instituição possui setor de teoria e pesquisa, que desenvolve um trabalho focado na coleção, mas isso não se traduz em informações precisas do sistema de catalogação, que no momento em que foram recolhidos os dados estava sendo transferido para a base Donato, desenvolvida para o MNBA e disponibilizada para diversos museus públicos brasileiros.

à formação da coleção é de aguda fragilidade. Já seria assim se seu acervo fosse todo próprio, dada a falta de uma política de atualização e preenchimento de lacunas, o que não quer dizer que não tenha havido empenho de seu corpo técnico, mas que isso não resultou em alteração substantiva da situação vigente.

A incipiência do recorte da produção recente no acervo do MAC Niterói é alarmante, situação que se torna mais aguda se considerarmos que o museu surgiu na década de 1990 propondo-se no nome um perfil de arte contemporânea, mas não implementou uma política para musealizar a produção desses anos.

Pinacoteca do Estado de São Paulo

A Pinacoteca foi fundada em 1905 pelo governo do Estado de São Paulo. Até o final dos anos 1960, o acervo formou-se principalmente por obras enviadas por pensionistas do Estado, doações e prêmios de aquisição nos seus salões oficiais, o que lhe confere um perfil eclético. A partir de 1970, a Pinacoteca inicia um processo de modernização da instituição, estabelece uma política curatorial para a coleção e volta-se para sua complementação e ampliação, abrangendo a arte brasileira desde o fim do século 19 até a atualidade. Do final dos anos 1970 e durante a década de 1980, a instituição acolhe as novas tendências e abraça a difusão de eventos artísticos multidisciplinares, para as pesquisas de linguagem e performances.

Entre 1995 e 1998 a Pinacoteca passa por uma reforma completa, projetada pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha. Quando o museu é reaberto, passa a receber sucessivas exposições temporárias nacionais e internacionais, inserindo-se firmemente no circuito internacional e ganhando o reconhecimento da mídia e do público frequentador.

No início de 2004 o museu inaugura um segundo espaço, a Estação Pinacoteca, que ocupa o antigo prédio do antigo Departamento da Ordem Política e Social – DEOPS, e com isso abarca uma área total de mais de 20 mil metros quadrados para desenvolvimento de suas atividades museológicas. Em 2006, a Pinacoteca deixa de ser administrada diretamente pela Secretaria do Estado da Cultura e passa a ser gerida por sua Associação de Amigos, na qualidade de Organização Social da Área da Cultura.

O núcleo inicial da coleção da Pinacoteca compõe-se de uma transferência do Museu Paulista, realizada em 1905. São obras de artistas como Almeida Jr, Oscar Pereira da Silva e Pedro Alexandrino. Uma grande via de obtenção de acervo foram os pensionatos artísticos, pois os artistas financiados pelo Estado tinham que enviar trabalhos à Pinacoteca como comprovação de seu aproveitamento. Isso reforçou o caráter acadêmico da coleção e fez com que a ela contasse também com diversas cópias de telas célebres ou estudos de artistas do Liceu.

Ao longo dos anos, a instituição recebeu diversos espólios de artistas, como os de Henrique Bernardelli e Pedro Alexandrino. No final dos anos 1920, entram para a coleção as primeiras obras modernistas, de artistas como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Lasar Segall. As sucessivas doações realizadas na primeira metade do século 20 trouxeram obras significativas ao museu, mas, por conta da ausência de critérios para julgamento das propostas, acarretaram um exagerado ecletismo da coleção.

Em meados da década de 1960, a Pinacoteca dedica-se a complementar seu acervo, priorizando então a produção do século 19. O foco do acervo é definido como arte brasileira, numa tácita diferenciação em relação ao MASP e ao MAC. Nesse período, ingressam no acervo obras premiadas pelos Salões Paulistas de Arte Contemporânea, que a Pinacoteca reedita de 1969 até 1976. Na década de 1980, o museu volta a atribuir prêmios aquisitivos em exposições, mas reformula o processo de escolha das obras, que passa a ser realizado pelo Conselho de Orientação Artística, de acordo com os critérios de adequação à coleção.

Da década de 1980 em diante, o museu amplia sua coleção em direção ao contemporâneo. São incorporadas obras de artistas da década de 1930 e quarenta ausentes da coleção, assim como uma representação de artistas concretos e neoconcretos da década de 1950, de obras referentes à nova figuração que emerge na década de 1960 e de artistas da década de 1980. Hoje, o acervo da Pinacoteca – composto por cerca de 8.000 obras de mais de mil artistas – oferece uma abrangente visão da arte brasileira dos séculos 19 e 20, estendendo-se ao 21.

Desde o início da década de 2000, a ampliação do acervo vem sendo realizada por diferentes estratégias. Com relação à complementação da produção histórica, o museu tem conjugado o incentivo a doações de colecionadores com aquisições feitas pelo governo do Estado, o que é limitado pelas restrições orçamentárias. Importantes contribuições ao acervo moderno vieram com a articulação do comodato com a Fundação José e Paulina Nemirovsky e, ao setor do século 19, a doação de cerca de quinhentas obras da Coleção Brasileira, efetivada pela Fundação Estudar.

Todas as doações e aquisições passam pelo crivo do Conselho de Orientação Artística (COA), comitê interno da Pinacoteca, composto por especialistas em artes plásticas.

A Pinacoteca possui cerca de 7.655 obras, considerando os itens tombados até o final de 2008. Os trabalhos produzidos entre 1991 e 2008 giram em torno de 933, o que corresponde a 12% do total do acervo. Os dados são relativamente imprecisos devido ao alto contingente de trabalhos sem data definida ou aproximada⁶¹. De

⁶¹ Há um elevado número de obras sem data no sistema de catalogação da Pinacoteca. Pela inviabilidade de checagem do período dessas obras, foram mantidos os registros de obras incorporadas a partir de 1991 de artistas ativos nas décadas de 1990 e 2000, e excluídos aqueles de artistas falecidos até 1991. Além disso, analisando o conjunto de obras de cada artista existente no acervo, foi estabelecida uma divisão entre obras que provavelmente são do período e obras cuja possibilidade de terem sido produzidas anteriormente é maior, pela geração do artista. Seguindo esse raciocínio, das 306 obras sem data mantidas no banco de dados, 183 devem ser do período, e 123 são casos de dúvida. Assim, o percentual da produção dos anos 1990 e 2000 na coleção não ultrapassa o número obtido, mas pode ser um pouco inferior.

34 | OBRAS DA COLEÇÃO
PINACOTECA INGRESSADAS POR
PERÍODO (ANEXO P. 21)

35 | OBRAS DA COLEÇÃO
PINACOTECA POR TEMPO
TRANSCORRIDO ENTRE
PRODUÇÃO E INGRESSO
(ANEXO P. 22)

8 | TOTAL DE ARTISTAS POR
NÚMERO DE OBRAS NA COLEÇÃO
DE CADA MUSEU (ANEXO P. 8)

1991 para cá, houve um intenso crescimento da coleção como um todo, cujo número de obras mais que dobrou. As obras incorporadas desde 1991 somam 4.282, dentre as quais o universo provavelmente produzido no período representa cerca de 21%. Nota-se, assim, no bojo de um empenho institucional de ampliação da coleção, um movimento de aproximação da coleção da arte contemporânea.

A quantidade de obras ingressadas aumenta consideravelmente nos anos 2000, e vem crescendo mais nos últimos dois anos (2006-2008), quando entraram 413 obras, do que no início da década, que registra 309 ingressos de trabalhos recentes⁶².

Examinando essa distribuição de acordo com a modalidade de ingresso, percebe-se que o crescimento se deu em todas as vias de formação da coleção: as doações de artistas passam de 55 nos anos 1996-2000 a mais de duzentas na primeira e segunda metade da década de 2000; as aquisições também crescem significativamente, de seis obras na segunda metade dos anos 1990 para quase cinquenta entre 2001 e 2005 e de 2006 a 2008.

Pode-se identificar como tendência uma rápida incorporação da produção artística, pois um total de 414 trabalhos levaram menos de cinco anos para ingressar no acervo.

Quanto aos artistas representados, que são cerca de 260, verifica-se que, embora na maioria dos casos existam poucas obras de cada artista, um grupo de artistas está representado por um conjunto numericamente mais expressivo de trabalhos, de dez a quarenta obras, sendo os gravadores os artistas que possuem mais obras no acervo.

Analisando as formas de ingresso desse recorte do acervo, nota-se o emprego de diferentes dispositivos. As doações somam 802, e dentre elas preponderam as efetuadas pelos artistas (636).

62 Pode-se argumentar que contribui para esse aumento nos ingressos o transcurso de tempo relativamente maior no final dos anos 2000 (de dezessete anos entre 1991 e 2008) em comparação a meados dos anos 1990 (de cinco anos entre 1991 e 1996). Porém, como o museu tende a incorporar trabalhos recém- produzidos, esse fator não se torna decisivo.

Segundo avaliação da instituição, as exposições de artistas contemporâneos realizadas pelo museu freqüentemente resultam em doações dos artistas motivadas pela realização de exposições⁶³. A Pinacoteca também recebeu cerca de 93 doações de colecionadores particulares, dentre os quais Emanuel Araújo, ex-diretor da instituição, Ivo Mesquisa, curador do museu, e artistas que ofereceram trabalhos de colegas.

Outro número expressivo número de obras são fruto de doações efetuadas pela família de artistas falecidos, via pela qual ingressaram trabalhos de Fayga Ostrower, Anatol Wladyslaw, entre outros. Registram-se ainda uma doação de cinco obras feita pela Fundação Vitae em 2006 e duas doações obtidas junto a galerias, de trabalhos de Regina Silveira e Dudi Maia Rosa, pela Brito Cimini, e de Antonio Cabral, pela Galeria Elisabeth Nasser.

Embora a Pinacoteca não disponha de uma verba específica e constante para aquisição de acervo, conseguiu em determinadas ocasiões obter recursos junto ao governo do Estado para incrementar sua coleção. Em três delas ingressaram obras das décadas de 1990 e 2000: no início da década de 1990 foram comprados três trabalhos; em 2001 ingressaram 23 trabalhos, e em 2008 registra-se a compra de 21 obras⁶⁴.

Visando a atualização do acervo, a instituição vem efetivando um programa de aquisição de arte contemporânea brasileira por meio da Associação de Amigos, viabilizado por patrocínios obtidos graças aos incentivos fiscais federais e municipais ou via editais de instituições ou empresas públicas. De modo mais sistemático desde o início dos anos 2000, a Pinacoteca tem viabilizado a aqui-

63 De acordo com apresentação proferida por Marcelo Mattos Araújo, diretor da Pinacoteca, no Centro de Arte Contemporânea de Inhotim, as exposições são ocasiões em que se elabora reflexão crítica sobre a criação contemporânea, o que serve de parâmetro para a seleção de obras a serem incorporadas e mobiliza os artistas à doação. Segundo Araújo, nesse sentido entende-se o expressivo número de doações de gravura e fotografia, área que a Pinacoteca tem realizado exposições com estabilidade.

64 Pelo fato de não haver datação de diversas obras desses conjuntos adquiridos, não se pode afirmar inequivocamente que todos sejam do período estudado.

sição de acervo através do patrocínio, e utiliza essa ferramenta em especial para adquirir trabalhos de artistas contemporâneos até então ausentes ou insuficientemente representados na coleção. Por essa via entraram ao menos 53 obras produzidas entre 1991 e 2008. O número deve ser superior, dado que várias obras adquiridas em 2008 estão em tramitação no jurídico da instituição e não foram tombadas⁶⁵.

Parte desse conjunto contemporâneo da coleção foi apresentada ao público em duas exposições realizadas recentemente, Arte Contemporânea – aquisições recentes do acervo da Pinacoteca do Estado (fevereiro de 2008), e Arte Contemporânea Brasileira – Doação Credit Suisse (junho a agosto 2008).

Considerando todos esses aspectos – o volume de obras incorporadas, a intensidade do ritmo de crescimento do acervo, a diversificação das estratégias de obtenção de obras, etc. –, a Pinacoteca revela-se como um museu atuante no que se refere à formação de um patrimônio artístico contemporâneo. Os programas implementados e a visibilidade conquistada pelo museu propulsionam um contexto positivo para a Pinacoteca, e o empenho em fortalecer a coleção mostra atualmente retorno para que esse processo prossiga, pois contribui para a captação de recursos e para atrair interessados em realizar doações.

65 O setor de documentação do acervo da Pinacoteca encaminhou listagens desses processos em tramitação, que foram incluídos na base de dados desta pesquisa, mas informou que há outros lotes de aquisições.

Museu Nacional de Belas Artes

O Museu Nacional de Belas Artes – MNBA é uma instituição pública federal, criada em 1937 por iniciativa do ministro Gustavo Capanema. Instalado no edifício construído para abrigar a Escola Nacional de Belas-Artes, localizado no centro do Rio de Janeiro, e absorvendo sua coleção de obras de arte formada desde o período da corte de Dom João VI no Brasil, o museu é inaugurado em 1938. Até a década de 1970, divide espaço com a escola, e depois com a Funarte, que ocupa parte das instalações até 1995.

Nos anos 1980 o MNBA passa por uma restauração para recuperação do edifício, que apresentava sérios problemas estruturais. Seguem-se amplas obras de restauro e modernização ao longo dos anos 2000, que incluíram desde a fachada, as cúpulas e as instalações elétricas e equipamentos de segurança até a remodelação de seu espaço expositivo e a implantação de uma nova reserva técnica⁶⁶.

Atualmente, seu circuito expositivo é dividido entre um conjunto de salas que compõem a Galeria Nacional do Século XIX e o Circuito de Arte Estrangeira, e a Galeria de Arte Brasileira Moderna e Contemporânea, que ocupa o terceiro piso do museu⁶⁷.

Com cerca de 18.500 itens – incluindo, além de obras de arte, mobiliário, artes decorativas, arte popular e outras categorias –, a coleção do museu engloba obras do século 16 ao 21, mas se destaca principalmente a produção artística brasileira do século 19. O acervo que origina a instituição é formado por obras européias trazidas por Le Breton, da coleção pessoal de Dom João VI, dos professores e

⁶⁶ As obras tiveram o financiamento da Petrobras, Caixa Econômica Federal, BNDES, Fundação Vitae e do Ministério da Cultura, juntamente com recursos diretos do orçamento do Governo Federal.

⁶⁷ A Galeria Nacional do Século XIX e o Circuito de Arte Estrangeira estão atualmente em obras de reforma, prevendo-se sua reabertura no segundo semestre de 2010. A Galeria de Arte Brasileira Moderna e Contemporânea reabriu remodelada no final de 2006.

artistas franceses e dos alunos da Academia Imperial de Belas-Artes, depois Escola Nacional de Belas-Artes - ENBA.

Ao longo do tempo, a coleção foi crescendo por meio de doações e aquisições, e ampliando sua abrangência temporal. Organizada em seções por tipologia – desenho, gravura, pintura, escultura –, e separada entre obras brasileiras e estrangeiras, a coleção de arte brasileira compreende cerca de 15.500 itens⁶⁸.

Aproximadamente 80% do acervo é constituído por obras sobre papel, e em seu interior destaca-se a coleção de gravuras de artistas estrangeiros e brasileiros, predominando a produção do período moderno. A seção de desenhos possui obras de artistas do século 19 ao 21. A coleção de esculturas, que é o menor núcleo do acervo, inicia-se por iniciativa de Rodolfo Bernardelli, que foi diretor da ENBA, e é de sua autoria a maior parte das obras: 250 esculturas e gessos, doados pela família após a morte do artista. Essa seção é retomada nos anos 1990 a partir da doação de um novo conjunto de esculturas de artistas modernos e contemporâneos. Dentre a coleção de pintura destacam-se as telas produzidas no Brasil no século 19, por artistas brasileiros ou estrangeiros, mas o museu também possui um segmento moderno e contemporâneo.

Os trabalhos produzidos a partir da década de 1990 são 870, o que representa em torno de 5,6% da coleção de arte brasileira. Considerando o contingente de cerca de 2.500 obras que ingressaram na coleção no período, 34,6% são trabalhos produzidos nessa época, o que revela que, embora a coleção do MNBA se concentre em períodos anteriores, a prática colecionista do museu nas últimas duas décadas contemplou a arte contemporânea, o que resultou na formação de um acervo da produção recente considerável numericamente.

68 15443 itens no total das coleções de pintura, desenho, escultura e gravura brasileiras e gravura estrangeira registrado no sistema Donato até novembro de 2009, sendo que os ingressos desde 1991 nas mesmas coleções somam 2509 obras.

A totalidade desse conjunto foi doada ao museu, mais de 80% pelos próprios artistas. Há 68 doações de particulares, 38 gravuras ofertadas pelos Museus Castro Maya, além de algumas doações de familiares de artistas e de instituições culturais. (3TM). Embora a maioria dos artistas tenha doado um número reduzido de trabalhos, há artistas que doaram ao museu um número elevado de obras, e nesses casos são freqüentemente desenhos ou gravuras.

Aproximadamente metade desse recorte da coleção foi incorporado no máximo dois anos depois de sua produção, mas cerca 20% vieram a integrar o acervo após nove anos ou mais, o que revela que os artistas tendem a doar obras recentes, mas que freqüentemente também incluem trabalhos produzidos em fases anteriores ou procuram oferecer um pequeno conjunto de obras de diferentes momentos da carreira.

O levantamento não possibilita distinguir entre essas doações quantas foram espontâneas, oriundas do interesse dos artistas, e quantas foram impulsionadas ou solicitadas pela curadoria do museu, o que poderia esclarecer melhor como a instituição vem constituindo esse patrimônio. Mas a ausência de aquisições nesse recorte da coleção com verba pública direta ou através empresas mediante incentivo fiscal leva a considerar que o MNBA vem sendo, sim, um repositório da produção que por circunstâncias distintas vem a ser doada, mas não protagoniza o direcionamento para sua coleção de obras produzidas nas últimas duas décadas.

39 | OBRAS DA COLEÇÃO MNBA
SEGUNDO A FORMA E
MODALIDADE DE INGRESSO
(ANEXO P. 24)

38 | OBRAS DA COLEÇÃO MNBA
POR TEMPO TRANSCORRIDO
ENTRE PRODUÇÃO E INGRESSO
(ANEXO P. 23)

CAPÍTULO 3

CIRCUNSTÂNCIAS E ESTRATÉGIAS

de atualização de acervos

Patrimonialização da arte brasileira das décadas de 1990 e 2000

Os museus caracterizam-se como instâncias que institucionalizam e legitimam determinados segmentos da produção artística através de procedimentos de exposição e de aquisição. Inscrevem os artistas e obras que ingressam em seu domínio num universo restrito, que tende a ser considerado como “excelente” e “representativo”. O reconhecimento institucional, embora não seja o único responsável por conferir o estatuto artístico aos artistas e às obras de arte, torna-se força importante no contexto de produção da arte contemporânea.

Sem adotar uma posição ingênua a respeito dos museus – que desconsidere as operações de exclusão, autoridade, distinção, fixação de hierarquias, cristalização de definições estabelecidas, produção e reprodução de consensos –, nem uma posição aniquiladora – impermeável à articulação de sentido e proteção simbólica que ele promove –, este estudo norteia-se pela apreensão dos museus como instâncias de assentamento e, ao mesmo tempo, de propulsão de valores e experiências.

Sob uma perspectiva patrimonial alargada, despida de pretensões de neutralidade absoluta ou ambições totalizantes, a sedimentação da cultura engendrada no museu implica preservar manifestações do conhecimento humano na forma de arte, estender a disponibilidade de fruição de testemunhos materiais de uma memória coletiva.

Entendendo que os museus são instituições que formam o repertório simbólico com que seu público constrói um olhar sobre as artes visuais e cria referências para medir e julgar a arte feita por seus contemporâneos (ANJOS, 2008), as coleções constituem a principal matéria desse repertório, uma vez que não são efêmeras como as exposições temporárias. Possibilitam empreender relações, comparações, articulações, construir parâmetros que contribuam para o entendimento da arte brasileira, do processo histórico e cultural de que ela é produto e produtora através de nexos sutis entre arte e contexto.

As coleções museais de arte contemporânea não têm relevância apenas como perpetuação patrimonial, como estoque de referências por meio do qual, no futuro, será possível ter acesso a distintas manifestações. Elas são uma forma de o museu agir sobre o campo da arte, estimular novos processos, dar-lhes ressonância, propiciar o encontro com o público, desestabilizar consensos. São fonte alimentadora do museu, de onde advém o sentido de sua atuação.

Nesse sentido, constituir uma coleção potente em significação, tecida por múltiplas relações entre seus componentes, é pressuposto para uma ação museal consistente. Este estudo procura identificar sob que circunstâncias os museus desenvolvem sua prática colecionista da produção artística atual no contexto brasileiro, com o intuito de refletir sobre as condições – vigentes e desejáveis – de exercício de seu papel social.

Propositadamente, não se escolheu avaliar a força das coleções sob uma análise de relevância, excelência ou representatividade das coleções individualmente, ou do acervo patrimonial

1 | TOTAL DE OBRAS PRODUZIDAS ENTRE 1991-2008 NA COLEÇÃO DE CADA MUSEU (ANEXO P. 4)

2 | TOTAL E PARTICIPAÇÃO NO TOTAL DA COLEÇÃO DE OBRAS BRASILEIRAS PRODUZIDAS ENTRE 1991-2008 (ANEXO P. 4)

3 | TOTAL E PARTICIPAÇÃO NO TOTAL DE INGRESSOS DE 1991-2008 DE OBRAS BRASILEIRAS PRODUZIDAS NO MESMO PERÍODO (ANEXO P. 5)

que elas formem. Não porque não caiba uma análise de seus elementos componentes, mas pela opção de deslocar o foco analítico de uma abordagem centrada nas obras para os processos de institucionalização.

É difundida a afirmação de que os museus de arte no Brasil não exercem uma forte atuação de preservação, de que não conseguem representar com densidade os desdobramentos da arte contemporânea e as trajetórias artísticas mais relevantes. O que se pode avaliar sobre a ação preservacionista dos museus a partir do exame da forma de construção de suas coleções? E em que medida se pode perceber processos do campo sociossimbólico de forças examinando as circunstâncias em que artistas são musealizados, a historicidade das coleções?

De maneira a complementar a análise individual de cada coleção, apresentada no capítulo anterior, interessa fazer algumas comparações entre elas e analisá-las em conjunto, com o intuito de contribuir para o entendimento de um quadro geral da patrimonialização da arte recente nos museus do país.

O número de obras das décadas de 1990 e 2000 existentes em cada museu e o percentual de obras do período em relação ao total da coleção fornecem uma indicação quantitativa que nos permite deduzir em que instituições a produção contemporânea recente encontra-se preservada. Trata-se de um sinal importante quanto à aproximação do museu face essa produção e para a detecção do perfil das coleções.

O MAM-RJ é o museu que abriga mais obras contemporâneas recentes, fundamentalmente devido ao comodato Gilberto Chateaubriand, mas tal produção não dá a tônica predominante da coleção, compreendendo pouco mais de 20% do total. O MAM-BA é a instituição na qual a produção recente tem maior representação relativa no acervo: aproximadamente 38% dele são obras das décadas de 1990 e 2000. O efeito da prática colecionista do MAM-BA no período evidencia-se no direcionamento do crescimento da coleção para esse segmento da produção atual, em gran-

de medida conduzido pelo museu por meio do Salão da Bahia e de outras aquisições: 64% do que ingressou desde 1991 são trabalhos do período.

Nesse conjunto pode-se perceber proximidades entre os museus de acordo com o tamanho das coleções. O MAMAM, o MAP e o MAM-BA possuem coleções menores, que não ultrapassam 1.500 obras e, interessantemente, os três revelam uma tendência a crescer incorporando a arte mais recente. Nisso pesam tanto a condução explícita de uma política de curadoria quanto fatores menos conceituais, como a viabilidade de comprar ou obter doações de trabalhos recentes, que podem ser de autoria de artistas que ainda não se consolidaram no circuito, ou de artistas com amplo reconhecimento em decorrência de exposições promovidas pelos museus.

As modalidades pelas quais cada museu conseguiu viabilizar o ingresso de obras da produção brasileira recente revelam o acionamento de estratégias colecionistas.

Destaca-se nesses museus com coleções de menor porte um empenho significativo em fortalecer o acervo, mesmo que em termos absolutos o número de ingressos não seja elevado. Observe-se o caso do MAP, por exemplo. O museu empenhou-se em obter patrocínios para ampliar o acervo, e também valeu-se do dispositivo da Bolsa Pampulha para incrementá-lo, estratégias que, juntas, foram responsáveis pela entrada de 35% da produção do período na coleção, contrabalançando as doações. A ênfase aquisitiva do MAP incide claramente sobre a produção recente, que corresponde a 79% das obras que ingressaram desde 1991.

Outro museu que revela uma política curatorial centrada na produção recente é o MAMAM, que ampliou seu acervo nos anos 2000 orientando-se nessa direção. Entretanto, apesar de 40% das obras incorporadas à coleção serem das últimas duas décadas, essa vertente representa apenas 14% da coleção, formada em boa parte a partir de transferências de obras dispersas em órgãos públicos quando da criação da galeria que originou o museu nos

4 | COMPOSIÇÃO DAS COLEÇÕES
SEGUNDO A FORMA DE
INGRESSO (ANEXO P. 5)

5 | COMPOSIÇÃO DAS COLEÇÕES
SEGUNDO A MODALIDADE DE
INGRESSO (ANEXO P. 6)

anos 1980. Como parte de um trabalho de construção de identidade para o museu, evidencia-se uma mudança de orientação curatorial para a coleção, que ainda está em curso. No MAMAM também se nota uma estratégia de direcionar a ampliação do acervo via compras diretas e patrocínios.

Com um acervo de porte semelhante, composto por cerca de 1.700 obras, o MAC Niterói apresenta uma situação de baixa atividade colecionista e desarticulação de política para a coleção. O comodato Sattamini ainda recebe acréscimos, mas num ritmo bem mais lento nos anos 2000. O percentual das obras produzidas a partir de 1991, 16% da coleção, revela essa tendência de distanciar-se da produção mais recente. O próprio museu, criado nos anos 1990, pouco trouxe da produção dessa década e dos anos 2000 para seu acervo, e não efetivou iniciativas que pudessem fortalecer a coleção com obras recém-produzidas, dado que toda a coleção de propriedade do museu é composta por doações, quase integralmente feitas pelos artistas. Mas isso não significa que os artistas tenham forças para propulsionar a coleção, que se amplia muito timidamente.

A coleção em que a produção dos anos 1990 em diante possui menor peso relativo é a do MAC-USP: apenas 4,6% das quase 8.000 obras foram produzidas nesse período. O acervo do museu, que se originou de uma coleção internacional de envergadura, forte quantitativa e simbolicamente, e que cresceu nos anos 1970, pouco se fortaleceu com a produção atual. Comparado a museus como o MAM-SP e o MAM-RJ – que possuem um número de obras em seu acervo que supera 5.000 itens –, sua prática colecionista nas últimas duas décadas é menos ativa, tanto considerando a totalidade de obras quanto o percentual de trabalhos recentes que ingressaram. Além disso, vem atualizando seu acervo exclusivamente por meio de doações.

O presente estudo não pode fornecer o diagnóstico completo que explique esses sintomas, o que mereceria um estudo mais aprofundado tanto do histórico recente como da articulação de

políticas atuais do museu para o acervo. Mas isso não atenua sua gravidade. É indispensável que um museu da importância do MAC-USP, que tem seu perfil dirigido à arte contemporânea, tenha condições para reverter esse quadro ativamente. As cerca de 2.000 obras que estão sob guarda do MAC-USP por determinação judicial – que vêm sendo estudadas pelo museu, com uma amostra exposta recentemente¹ - podem vir a alterar as características presentes. Entretanto, nesse caso específico, o papel protagonista foi desempenhado pelo juiz federal criminal, tendo cabido ao museu acolher a decisão acertada de considerar o valor artístico e cultural e o decorrente interesse público das coleções, e a partir de então empenhar-se para que essa situação se confirme em definitivo, o que vem sendo feito. O episódio – revelador da realidade política brasileira e de como o campo da arte é vulnerável a operações de lavagem de dinheiro – evidentemente foje a qualquer planejamento de acervo.

No atual momento, em que o MAC-USP se prepara para ocupar uma nova sede – o que representou um investimento alto² – é crucial que se possa firmar políticas de acervo voltadas para o contemporâneo. Espera-se que as negociações em curso entre a Reitoria da Universidade e o governo do Estado sobre aporte de recursos para manutenção do museu chegue a um termo adequado, que considere manutenção o pleno exercício das funções do museu, e não meramente seus custos prediais. Tendo em vista o conceito da exposição inaugural do MAC-USP em seu novo espaço, com ênfase

1 A respeito desses processos, ver menção no capítulo 2. A decisão de que as obras de arte das coleções apreendidas deveriam se tornar patrimônio público e, como tais, incorporadas a museus públicos como o MAC-USP foi proferida pelo juiz Fausto de Sanctis. Como até o momento a destinação pública das obras não foi confirmada em definitivo, elas não foram consideradas nesta pesquisa, que não tem os dados precisos do peso relativo da produção brasileira das últimas décadas no conjunto. A exposição *Coleção sob Guarda Provisória do MAC-USP* ocupou o espaço do museu no Ibirapuera em fevereiro de 2010.

2 De acordo com reportagem da Folha de S. Paulo, a adaptação arquitetônica que passou pela aprovação dos órgãos de fiscalização do patrimônio tem custos estimados em R\$ 54 milhões. (MARTÍ, Silas. Mudança do MAC fica para 2010. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 24 jul. 2009). Segundo Jornal do Campus da USP, o novo projeto está orçado em R\$ 80 milhões (MACHADO, Bruno. Imprevistos adiam mudança do MAC. *Jornal do Campus*. São Paulo, 27 mai. 2010).

na produção contemporânea brasileira, fica-se com a expectativa de que rumos tomará a política de atualização de seu acervo³.

Por hora, persiste a constatação incômoda de que dois museus que têm a arte contemporânea no nome estão fragilizados na atualização de sua coleção.

As coleções da Pinacoteca e do MNBA cobrem um amplo espectro temporal e definem seu perfil mormente pelo recorte da coleção anterior à formulação do moderno nas artes visuais. Nesse enquadramento, a produção das últimas duas décadas compreende uma fração menor do acervo, pouco mais de 5% no MNBA e de 12% na Pinacoteca. A Pinacoteca implementou uma maior atividade colecionista no período, incorporando mais de 4.200 obras, enquanto ingressaram no MNBA cerca de 2.500. Contudo, o número de ingressos nos anos 1990 e 2000 situa-se em torno de novecentos nas duas instituições. A existência de um contingente de obras compradas diretamente ou via patrocínio com recursos incentivados na coleção da Pinacoteca é uma diferença significativa, que indica que o museu procura de modo mais marcado imprimir uma feição a essa coleção recente.

O acervo do MARGS também possui uma abrangência temporal alargada, e chega ao período atual por meio de doações que representam um quarto das obras incorporadas desde os anos 1990.

Museus com histórico e perfil semelhantes, o MAM-SP e o MAM-RJ são as instituições nas quais a produção recente está mais musealizada. Além de um foco maior nesse recorte do acervo, o MAM-SP o vem ampliando mediante múltiplas estratégias, enquanto o MAM-RJ depende em demasia do comodato Gilberto Chateaubriand.

3 Segundo Tadeu Chiarelli, atual diretor do MAC-USP, em entrevista concedida por ao *Jornal do Campus*: "O acervo do MAC ocupará, pelo menos, cinco andares dos oito disponíveis. A exposição de inauguração vai apresentar um panorama da arte do fim do século XX e do início do século XXI, sem uma abordagem historiográfica convencional, somente com artistas brasileiros. Um dos andares será dedicado a artistas emergentes dos últimos dez anos. Ainda não decidimos nenhum nome para a exposição" (MACHADO, Bruno. Mudança é apenas o começo, diz Chiarelli. *Jornal do Campus*. São Paulo, 27 mai. 2010).

Num balanço geral de todas as coleções, percebe-se que o número de artistas presente em cada museu varia bastante devido à diferença de tamanho dos acervos, mas sobressai em cada museu a tendência de ampliar ao máximo seu repertório de artistas e de possuir uma pequena quantidade de obras de cada artista. As coleções seguem uma lógica por amostragem, ou seja, são organizadas para formar um compêndio da história da arte brasileira contemporânea, incluindo o maior número de artistas e repertoriando as múltiplas vertentes. Pelo que o levantamento permite perceber, as coleções quase não formam núcleos em torno de determinados artistas, aglutinando uma diversidade maior de obras produzidas ao longo desses quase vinte anos. Seria essa outra maneira de construir um discurso sobre o contemporâneo recente a partir de várias trajetórias esmiuçadas.

O mapeamento evidencia de que a produção recente ingressou nos museus principalmente devido a doações dos próprios artistas⁴. Mesmo que se pondere que nesse contingente há tanto doações espontâneas quanto doações decorrentes de exposições realizadas pelos museus ou projetos como os clubes de colecionadores, o fato incontestável é que são os artistas que provêm os museus de sua produção recente.

Quais as implicações dessa situação? Ainda que caiba às instituições aceitar ou negar uma proposta de doação, assim como solicitar aos artistas doações de trabalhos específicos que mais lhes interessem – ou seja, ainda que haja nas doações um componente maior ou menor de atividade, de manifestação da vontade e de direcionamento por parte do museu –, o poder de determinar a produção que se torna patrimônio musealizado é em última instância exercido pelos doadores. Isso traz peculiaridades ao processo de institucionalização da arte contemporânea. Extrapolando o plano das diferentes motivações ou situações que levam os artis-

6 | TOTAL DE ARTISTAS NA COLEÇÃO DE CADA MUSEU (ANEXO P. 7)

7 | TOTAL DE ARTISTAS POR PROPRIETÁRIO NA COLEÇÃO (ANEXO P. 7)

40 | FORMA DE INGRESSO DAS OBRAS NO CONJUNTO DOS ACERVOS (ANEXO P. 24)

41 | MODALIDADE DE DOAÇÃO NO CONJUNTO DOS ACERVOS (ANEXO P. 25)

42 | AQUISIÇÕES DIRETAS E VIA PATROCÍNIO NO CONJUNTO DOS ACERVOS (ANEXO P. 26)

4 Mais da metade da produção 1991-2008 existente nos acervos pesquisados ingressou através de doações, e cerca de 40% proveniente dos artistas.

tas a doar suas obras aos museus, o efeito potencial é que isso contribua para sua legitimação e seu reconhecimento. “Potencial” porque a presença de um artista nos museus, por si só, não constrói esse reconhecimento. Mas, de todo modo, é preciso reconhecer que, na situação que apresenta, os museus patrimonializam a produção brasileira das últimas décadas não a partir de uma seleção entre todo o universo da produção, mas de uma seção do que, em sua maior parte, os artistas se dispõem a doar.

Os colecionadores particulares são outra fonte de doações aos museus. Observa-se que em grande medida tais doações provêm de pessoas ligadas às instituições, em sua gestão administrativa, curadoria, conselho ou equipe técnica. Isso sinaliza que a motivação para a doação parte de um engajamento na instituição, sendo bastante incipiente o mecenato privado que contribui para a formação de acervos públicos relativos à arte recentemente produzida no país.

A atuação das galerias no atual sistema da arte – sua capacidade de projetar e valorizar artistas – é assunto estreitamente imbricado com o presente estudo, mas que extrapola seus objetivos. O que pontualmente pode ser observado da ação das galerias sobre os acervos dos museus é a efetivação de um pequeno conjunto de doações⁵. A tendência que se faz notar é que elas se concentram no MAM-SP, na Pinacoteca e no MAMAM, o que pode se dever a um esforço desses museus em solicitar doações de obras de artistas representados por essas galerias, ou a um interesse delas em propiciar o ingresso dos trabalhos, dando preferência a instituições que elas considerem mais prestigiadas ou com programas mais dinâmicos. Contudo, vale fazer a ressalva de que a atuação das galerias na formação dos acervos pode ser maior do que o que os dados estudados permite identificar, considerando que elas podem estar envolvidas nas doações de artistas.

A análise da relação entre os museus e as galerias de arte no país

⁵ Pelo número de obras doadas, destacam-se as galerias Brito Cimino, Vermelho, Nara Roesler e Casa Triângulo.

solicitaria um estudo específico. Considerando as dificuldades em manter os acervos conectados à produção atual, a relação com as galerias é uma via a ser cultivada e bem conduzida pelos museus, observadas as questões éticas envolvidas, a força de legitimação que decorre da institucionalização no museu e o potencial de referenciar e atribuir valor cultural que está se associa do valor econômico. Os interesses fazem parte do jogo, que pode ser um ganho para a formação de um patrimônio público e museal mais amplo.

Outro aspecto que chama a atenção é o grande peso relativo dos comodatos no total desse universo da produção recente preservada nos museus⁶. Essa detecção traz à discussão a questão das coleções privadas em museus, que está longe de ser assunto fácil sobre o qual tomar uma posição. A principal crítica é a de que os museus empenham recursos para manter essas coleções – seguro, conservação, acondicionamento – e as valorizam pelo conhecimento que sobre elas se formula, mas elas seguem sendo propriedade do colecionador⁷. Por outro lado, não é caso de simplesmente condenar a presença dos comodatos, pois, frente à incipiência de programas públicos de investimento em acervos, à dificuldade de os museus implementarem uma política de aquisições, esse é um dispositivo que lhes possibilita atualizar e diversificar suas coleções e com isso lançar discursos mais densos sobre a produção artística em suas exposições.

A questão consiste em analisar o equilíbrio entre as forças e priorizar o fortalecimento institucional do museu. Nesse sentido, o caso do MAC Niterói revela uma condução desastrosa. Foi destinado um grande investimento público e privado para construir e manter um museu que tinha a seu favor a expressividade da coleção Sattamini para se firmar no campo artístico, mas que negli-

6 Em termos quantitativos, as obras em comodato representam cerca de 35% do que está nos museus estudados.

7 Idealmente, os contratos de comodato podem conter mecanismos que aprimorem esse dispositivo, desde articular doações parciais ao museu, no início da vigência ou ao longo do tempo, até assegurar ao museu a opção da compra da coleção ou um percentual do valor caso a coleção seja vendida.

genciou a formação de uma coleção própria. A situação do MAM-RJ, embora bastante outra, é de desequilíbrio no que se refere à representação da produção das últimas duas décadas, pois o museu não fortaleceu seu acervo nesse segmento, e sua potencialidade de expor visões e oferecer elementos sobre a produção contemporânea recente só não é tão prejudicada devido ao dinamismo e à amplitude da coleção Gilberto Chateaubriand.

Extrapolando os casos específicos e pensando na perspectiva da constituição de um patrimônio artístico de dimensão pública nos museus, essa configuração revela uma fragilidade considerável, pois explicita que os acervos no país são, em última instância, menos representativos, tendo lacunas maiores do que as que se evidenciavam a princípio.

As compras diretas, as aquisições através de patrocínio e as premiações são expedientes pelos quais os museus conseguem dar um maior direcionamento e selecionar ativamente a produção a ser musealizada⁸. O levantamento revela que alguns museus públicos – MAM-BA, MAMAM, MAP e Pinacoteca – conseguiram realizar compras com recursos diretos, mas essas liberações de verbas são circunstanciais e não fazem parte de um orçamento estável destinado à aquisição de acervo. São as aquisições por meio de patrocínio empresarial mediante renúncia fiscal a principal via encontrada pelos museus para adquirir obras.

A utilização da Lei Rouanet e de outras leis similares no âmbito estadual ou municipal demanda do museu um esforço de captação de recursos, diretamente ou por meio de suas associações de amigos. Por não oferecer o mesmo retorno de visibilidade que as exposições, o aporte de recursos tem mais chances de ocorrer junto a empresas com as quais o museu tenha um relacionamento mais amplo de parceria, pesando também a influência de figuras

⁸ Juntos, tais expedientes são responsáveis pela entrada nos acervos de 10% do total de obras do período 1991-2008.

envolvidas com o museu junto a potenciais patrocinadores⁹. O expediente dos projetos de aquisição parece ser uma saída pragmática dos museus, baseada na constatação de que, se esse é o mecanismo existente para obtenção de recursos, é ele que resta acionar.

O mecanismo das leis de incentivo fiscal tem vários problemas como política pública, questão amplamente discutida no meio cultural¹⁰. O fato de a escolha da ação cultural ser exercida pelas empresas privadas segundo critérios de seus departamentos de marketing, e de haver casos de dedução integral, em que as empresas não investem nenhum dinheiro privado, são só os problemas mais gritantes que se desdobram em um longo e matizado debate. A reformulação da Lei Rouanet proposta pelo governo federal como parte do Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura – Profic, em tramitação no Congresso, apresenta importantes ajustes, como a criação de um Fundo Nacional de Cultura formado por múltiplas fontes de receita, cujos recursos serão geridos pelo poder público, e a extinção dos 100% de dedução de incentivo fiscal. Mas uma efetiva transformação no sentido da estruturação de um sistema direto de financiamento à cultura

9 Comentando em entrevista a pouca atenção dada aos acervos, Cristina Freire argumenta que “Da ditadura ao neoliberalismo, a idéia de preservação com que se opera nas instâncias públicas me parece bastante complicada e contraditória, não apenas no Brasil, mas também em muitos países da América Latina. Seduzidos pelos artifícios do espetáculo, os recursos escapam das necessidades ‘invisíveis’ de preservação. Afinal, manter um acervo não dá o ‘retorno’ de uma visibilidade instantânea e glamourizada que as megaexposições e badaladas feiras de arte internacionais oferecem” (FREIRE, 2009).

10 As regulamentações a respeito da inversão de parte dos recursos destinados ao pagamento de impostos em projetos culturais é primeiramente consolidada, no âmbito federal, na Lei nº 7.505, conhecida como Lei Sarney, de 1986. Em 1991, tal base é remodelada, resultando na Lei nº 8.313, que se notabilizou levando o nome de Lei Rouanet, em referência a Sergio Paulo Rouanet titular da Secretaria da Cultura da Presidência durante o governo de Fernando Collor de Mello. Na gestão de Francisco Weffort no Ministério da Cultura, na presidência de Fernando Henrique Cardoso, passa a vigorar uma nova regulamentação para a Lei nº 8.313, que eleva o percentual de abatimento do imposto que pode ser deduzido em alguns casos a 100% do valor do imposto devido, desde que não ultrapassasse 6% de todo o imposto de renda devido. Vários Estados do país possuem uma legislação de incentivo que permite dedução de Imposto sobre Circulação de Mercadorias - ICMS. Na esfera municipal, as leis de incentivo à cultura como a Lei Mendonça, em São Paulo (Lei nº 10.923/90), possibilitam a dedução de Imposto Predial e Territorial Urbano – IPTU e Imposto sobre Serviço – ISS.

depende de sua articulação a outros programas, o que ainda é uma expectativa, e não algo conquistado e operante.

Num meio carente de recursos públicos como é o da cultura, os museus recorrem à Lei Rouanet, que se mostra um mecanismo insuficiente e pouco adequado no que se refere à formação das coleções. Outro caminho que se configurou mais recentemente são os editais de empresas públicas, como a Petrobras e da Caixa Econômica Federal, que têm a vantagem relativa de se pautarem por objetivos e linhas de financiamento definidos, com caráter de fomento à cultura.

Verifica-se em dois dos museus estudados – MAP e MAM-BA – a aquisição através de prêmios concedidos nos salões de arte. Trata-se de um expediente que tem origem nas Academias de Belas-Artes e Liceus de Artes e Ofícios no século 19, como mecanismo de incentivo a artistas emergentes e distinção àqueles que se destacavam de acordo com os cânones artísticos vigentes. Ao longo do século 20 os salões seguem sendo realizados, tornando-se uma modalidade bastante comum de atuação do Estado no campo das artes. Como que por inércia – pela ausência de um olhar voltado para a formulação de uma política condizente com a condição atual do campo artístico, que poderia resultar de um debate de alternativas entre os agentes desse campo –, essa modalidade de mostra competitiva até o presente serve como espaço de divulgação e potencial projeção de jovens artistas.

Pautadas na detecção das limitações e do anacronismo da lógica de operação dos salões, surgiram nos últimos anos remodelações e outras modalidades de programas, que buscam uma ação mais contundente e pertinente de incentivo à atividade artística, incluindo a concretização de projetos dos artistas, de promoção de encontros produtivos entre artistas e críticos, de abertura de espaço para exposição de novos artistas.

Dentro desse panorama, o Salão da Bahia se fortaleceu baseando-se na rigorosa definição dos nomes do júri e na existência de um valor significativo de recursos de premiação, o que funcionou

como um atrativo para os artistas e resultou na elevação da qualidade das mostras. Já o Salão de Belo Horizonte passou por uma reformulação mais radical com a criação da Bolsa Pampulha, que, em vez de conceder prêmios às obras já finalizadas, oferta bolsas a artistas, que por um ano fixam residência em Belo Horizonte, são acompanhados por críticos e desenvolvem trabalhos, que ao final do processo são apresentados em exposições no museu.

Em ambos os casos, os salões resultam na incorporação de obras para o acervo¹¹. Esse expediente promove a entrada de novas obras, mas tem a desvantagem de que a premiação não é realizada considerando a coleção, suas características e prioridades, pois resulta de um julgamento num universo relativamente fechado e circunstancial de participantes, proferido por críticos não necessariamente ligados à instituição. De novo, os museus parecem lançar mão do mecanismo disponível a seu favor, mesmo que ele não seja o mais adequado para a criteriosa construção do acervo.

A posição que se defende aqui é que aquisições via patrocínio ou premiações sejam modalidades complementares a um programa de aquisição capaz de ser efetivado por meio de recursos estáveis, advindos de um orçamento próprio ou por financiamento em programas de editais públicos. Este programa permitiria que a linha-mestra da coleção fosse estabelecida a partir de uma política de acervo dinâmica, continuamente discutida, revista, complementada, transformada.

Reivindicar que cada museu tenha verbas para a aquisição de acervos é uma medida pontual, positiva, que certamente teria reverberações sobre a fisionomia do campo, mas que não seria capaz por si só de prover um patrimônio artístico representativo da diversidade das manifestações artísticas contemporâneas.

A capacidade de os museus adquirirem obras – por meio de

11 Como foi visto no capítulo anterior, desde que o Salão de Belo Horizonte foi reformulado como Bolsa Pampulha, não há obrigatoriedade de doação de trabalhos pelo artista contemplado. Mas, segundo informações encaminhadas pelo setor de museologia do MAP, é frequente que se disponham a doar, e em todas as edições do programa houve ingressos ao acervo como doações dos artistas.

compras ou doações – é constrangida, e não apenas no Brasil, frente à alta valorização financeira de algumas produções pelo mercado de arte. Embora essa valorização não possa ser explicada meramente pela lei da oferta e da demanda, é válida a regra geral de que, quanto mais reconhecido é um artista, mais difícil é para o museu adquirir sua produção. Digamos que essa é uma “regra do jogo” que nenhum participante sozinho pode alterar. Outro aspecto a considerar é o crescimento do volume da produção artística fruto do adensamento do meio e da profissionalização. Frente a isso, os museus precisam mobilizar uma grande soma de esforços para trazer para seu acervo as obras significativas da arte atual: financeiramente, no caso de visarem obras de artistas valorizados no mercado; conceitual e criticamente, para conseguirem estar próximos, refletir e se posicionar frente ao que se desenrola no campo artístico.

A questão é complexa, e deve-se evitar veredictos precipitados, seja a alegação de que os museus estão seguindo o mercado ou a estereotipia de um mercado diabólico que tem o campo nas mãos, seja a ingenuidade de acreditar numa meritocracia na qual os mais valorizados são os melhores artistas. O que se pode extrair como uma diretriz interessante para a política das coleções é uma estratégia conjugada. Por um lado, exercitar um olhar para incorporar a produção que não está evidenciada no circuito de visibilidade. Por outro lado, articular estratégias para obter a produção de artistas consagrados nesse circuito.

O mapeamento da constituição dos acervos evidencia o privilégio pelo corte horizontal diacrônico, ou seja, o intuito de formar uma coleção ampla e diversificada. Cada museu persegue isoladamente o objetivo de “ter um pouco de tudo”, e, devido às fragilidades das políticas de aquisição e à configuração do sistema da arte atual, os acervos estão sempre em defasagem. Cada museu age isoladamente, movido pela missão de assegurar um patrimônio da arte do tempo presente, mas este se dispersa entre várias coleções.

Frente a esse impasse, são oportunas algumas discussões que estão em pauta ou latentes no meio cultural, mesmo que o debate

ainda não tenha sido enfrentado em profundidade. Uma dessas questões diz respeito à existência de vários museus com um perfil de coleção bastante semelhante. Verifica-se essa sobreposição entre os museus das cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro. Estando as instituições numa mesma cidade ou região, não seria interessante que elas pensassem sua política de acervo de maneira integrada, de modo a evitar redundâncias e a permitir que cada uma se torne mais profunda em determinados recortes que se sobressaíam como sua especificidade? Ou, num outro sentido, não poderiam traçar um programa de compartilhamento das coleções, o que aumentaria as potencialidades de acionamento desse patrimônio constituído? Esses caminhos devem ser discutidos, o que poderia fortalecer e singularizar os acervos, respeitando o histórico e o papel de cada instituição.

Questão mais problemática diz respeito à fusão de museus de uma mesma cidade. O tema já foi suscitado no meio cultural e do governo na capital paulistana em mais de uma ocasião, pelo que se pode ter acesso através da imprensa. Sem a pretensão de chegar a um veredito sobre uma questão dessa natureza, é importante pesar que, mesmo havendo ganhos – de visibilidade, envergadura, otimização de recursos – as perdas – da particularidade de cada museu, sua trajetória e significado cultural, de sua relação com o entorno da cidade, das perguntas específicas que guiam suas práticas colecionistas – são maiores¹².

12 Em 1989, Aracy Amaral propõe em artigo publicado na *Folha de S. Paulo* a idéia de unificação dos museus do Estado e da Universidade de São Paulo, aglutinando as coleções de arte do MAC-USP, Pinacoteca, coleção do Governo do Estado, IEB-USP e as coleções do Museu Paulista e Museu de Arqueologia e Etnologia. Segundo coloca, o assunto remonta uma discussão levantada por volta de 1984 entre diretores dos principais museus da capital. Vale ressaltar que Amaral não ignora a questão da especificidade de cada museu nem as dificuldades de viabilização de uma empreitada dessa natureza (AMARAL, Aracy. Um grande museu para São Paulo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 jun 1989). O debate reacende em 2004, quando, segundo informado pela *Folha de S. Paulo*, Ronaldo Bianchi e Roger Wright, então superintendente e vice-presidente do MAM-SP, apresentaram à secretária da cultura Cláudia Costin um documento propondo a fusão operacional do MAM-SP, Pinacoteca e MAC-USP, a serem geridos por uma mesma Organização Social. A sugestão não é vista favoravelmente por Marcelo Araújo e Tadeu Chiarelli, ouvidos pela reportagem (CYPRIANO, Fabio. Proposta de união de museus causa discórdia. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 30 jun. 2004.)

Outra discussão trata da possibilidade de criação de um acervo público unificado, cujas obras circulem em uma rede de diferentes museus. Uma opção nessas bases poderia dispor de maiores recursos para aquisição e teria vantagens em termos de conservação e manutenção, mas a questão que se coloca, acima de tudo, diz respeito a como assegurar a pluralidade de perspectivas curatoriais¹³.

Em meio às condicionantes da situação contemporânea e às particularidades do contexto brasileiro, os museus vêm desempenhando sua prática colecionista da produção artística atual. Dentro desse quadro, nota-se que os acervos são promovidos e atualizados de maneira pouco sistemática, circunstancial, intermitente, dependente de ocasiões ou oportunidades pontuais.

A capacidade de ampliação de uma coleção depende, obviamente, da existência de recursos econômicos, notoriamente escassos no universo museal no Brasil, a ponto de parecer lugar-comum referir-se à insuficiência de recursos como causa das deficiências e fragilidades institucionais. Em boa medida é, mas é importante estender a reflexão sobre e para além desse obstáculo. Afinal, não se trata apenas de oferta de recursos, mas de como os museus podem manipulá-los.

Um hipotético cenário profuso de corporações prósperas e ávidas por usar os incentivos fiscais para inverter recursos em projetos culturais seria o bastante para alterar o quadro patrimonial dos museus? É certo que não, visto que, tal como hoje vigora, esse sistema de financiamento é desajustado e conflitante com as demandas do processo institucional dirigido à incorporação de acervo. Basicamente, o mecanismo de leis de incentivo como a Lei Rouanet é desfavorável a áreas menos atraentes e espetaculares, que oferecem poucas contrapartidas de *marketing*, e suas regras se

13 Ver a respeito matéria de Roberta Pennafort a respeito da reunião realizada entre o ministro da Cultura, Juca Ferreira, com profissionais da área artística e dos museus, para discutir a questão da renovação de acervos, originalmente publicada no Caderno 2 do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 4 de dezembro de 2009, disponível no site Canal Contemporâneo. <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/002665.html>

ajustam mais aos eventos culturais, dificultando a implementação de programas continuados e globais¹⁴. Além disso, não se deve menosprezar os necessários esforços de profissionais no interior do corpo da instituição para a captação de recursos, administração e prestação de contas do projeto, ou então, no caso dos museus públicos, a composição de uma associação de amigos, formada por particulares idealmente interessados em colaborar com o museu, que possa gerenciar essas verbas.

É patente que o incremento das coleções requer uma destinação de recursos estável e dirigida, o que demanda a articulação de uma política pública de financiamento permanente e vinculado diretamente às instituições. Em princípio, o gerenciamento e distribuição públicos de recursos poderiam diminuir as pressões de interesses diversos e dar aos museus mais liberdade para cumprir seu papel social; porém, para isso é necessário consolidar um programa que sobreviva às mudanças de gestão de governos nos níveis municipal, estadual e federal. Não cabe detalhar aqui a configuração que ele teria, o que seria propor uma receita pronta e infalível, mas reforçar que o equacionamento desse problema de recursos é um fator-chave para possibilitar aos museus implementar seus planos de ampliação e de manutenção da coleção como atividade contínua.

Isso toca na questão crucial referente à política de acervo. Sua formulação e concretização dependem fundamentalmente do envolvimento de uma equipe multidisciplinar de profissionais qualificados e com diversas competências teóricas e técnicas, que deve ser composto por quadros estáveis da instituição e colaboradores. É crucial ampliar a visão do que seja um processo curatorial da coleção no interior do museu, que não deve se ancorar de maneira personalista na visão de um só curador, mas multiplicar perspectivas, articular conhecimentos, envolvendo a participação de espe-

14 Como a necessidade de ter que haver captado um percentual de 20% dos valor total do projeto para poder começar a usar os recursos, ou a exigência de predeterminar especificamente os itens a serem adquiridos.

cialistas não apenas em crítica e história da arte, mas nas áreas do conhecimento correlatas, e dos artistas¹⁵.

A ampliação da coleção, como está sendo aqui qualificada, não é apenas seu crescimento quantitativo, mas seu adensamento semântico e sua ressonância no campo e nos sujeitos. Depende, portanto, da pesquisa curatorial voltada ao acervo existente e à perscrutação das poéticas emergentes, de novos artistas e de artistas já referenciados. O conhecimento aprofundado da coleção existente contribui para pautar as novas aquisições, com coerência à especificidade de cada instituição. Da mesma maneira que “um museu não adquire uma assinatura, mas um contexto, isto é, uma teia de inter-relações artísticas” (LAGNADO, 2008 :93), é essencial dosar a expansão horizontal da coleção – o crescimento do universo de artistas – com um aprofundamento vertical e transversal, buscando construir núcleos de maior densidade, com uma gama mais ampla de trabalhos de determinados artistas, e trazendo obras que dialoguem, se reforcem, se contraponham, propiciando um entendimento mais abrangente e expandido do conjunto.

Os aspectos salientados com base na pesquisa dos dados dos acervos – a preponderância de doações dos próprios artistas, a reduzida efetivação de compras, o desequilíbrio dos comodatos – revelam fragilidades. Não é o caso de julgar se é bom ou ruim o patrimônio musealizado, mas de chamar a atenção para o fato de que as condições são adversas à implementação de coleções coesas e conectadas segundo um projeto museológico, dificultam que elas se formem ou se ampliem norteadas por critérios claros.

O levantamento efetuado na pesquisa possibilita extrair os artistas que possuem trabalhos no maior número de museus, ou que possuem um maior número de obras nos museus. Entretanto, é

15 A respeito da participação dos artistas na seleção da arte contemporânea a ser institucionalizada em coleções, Vera Zolberg comenta que ela pode ser julgada como uma concessão excessiva influência a eles, e criticada por causa de conflito de interesses. Entretanto, o fato de trustes e curadores também serem colecionadores não levanta o mesmo nível de preocupações (ZOLBERG, 1992 :129).

crucial tratar com cautela esses dados, e não absolutizá-los numa espécie de ranking, ou deles derivar automaticamente uma medida de relevância dos artistas.

43 | LISTA DE ARTISTAS DE ACORDO COM PRESENÇA NOS ACERVOS (ANEXO P. 27)

Os artistas representados em maior número de coleções, considerando os dez museus pesquisados, formam um diversificado subconjunto: Alex Flemming, Waltercio Caldas, Daniel Senise, Renina Katz, Nuno Ramos, Malu Fattorelli, Amilcar de Castro, Regina Silveira, Carlos Zílio, Tomie Ohtake, José Resende, Iole de Freitas, Luise Weiss, Anna Bella Geiger, Nelson Leiner, Beatriz Milhazes, Arcângelo Ianelli, Carlos Martins, Lygia Pape, Alberto Martins, Newton Cavalcanti, Darel Valença Lins, Efrain Almeida, Gilvan Samico, para citar os artistas que possuem obras das décadas de 1990 e 2000 em entre seis e oito coleções dos museus pesquisados.

Nota-se que predominam aqueles que atuam desde décadas anteriores – de 1960 e 1970 aos anos 1980. Um rápido olhar aos diversos nomes que têm sua produção recente musealizada reforça essa detecção, o que não exclui a presença de artistas que firmam carreira a partir dos anos 1990, como Valeska Soares, Marepe, Rivane Neuenschwander, Sandra Cinto, entre outros, mas, geralmente, tais artistas estão representados em um menor número de museus.

Isso sugere duas hipóteses: que os museus frequentemente incorporam artistas que já contam com inscrição no circuito, que atuam confirmando valores ou preservando o já instituído; ou que contemplam o desenrolar de trajetórias, sua sedimentação, numa apreensão do contemporâneo como feixe de muitos vetores, sem se ater apenas às poéticas evidenciadas como novidades. Nessa análise em sobrevoo não é possível ir além da sugestão, nem é seu objetivo extrair um receituário para a ação dos museus. Tais colocações valem, contudo, para chamar a atenção para a complexidade da musealização da arte contemporânea.

A convergência na patrimonialização de um conjunto de artistas que ingressaram nos museus com trabalhos das últimas déca-

das diz respeito apenas a uma pequena parte do universo total, já que a tendência predominante é de poucas coincidências de artistas nos acervos. Na grande maioria dos casos, os artistas possuem obras em apenas uma instituição¹⁶.

Tanto do ponto de vista da potencialização de sentidos sobre essa produção musealizada dos artistas, quanto sob a ótica do valor e da legitimidade que ela adquire, é importante considerar a quantidade de obras de cada artista presente nos acervos. Tendo em mente todas as devidas ressalvas – como, por exemplo, o suporte dos trabalhos, já que artistas cuja produção se concentra em suportes reprodutíveis, como gravuras e fotografias, têm a princípio uma capacidade relativamente maior de produzir um número elevado de trabalhos; ou trabalhos que são múltiplos, ou seja, desdobram-se em várias unidades –, distinguem-se diversos artistas que, em termos quantitativos, estão mais densamente representados nos museus, como Renina Katz, Fayga Ostrower, Waltercio Caldas, Leon Ferrari, Claudio Mubarac, Uiara Bartira, Pitágoras, Artur Barrio, Almir Mavignier, Luise Weiss, Regina Silveira, Marcos Piffer, Feres Khoury, Daniel Senise, etc. No pólo oposto, novamente, percebe-se um grande número de artistas cuja com um número reduzido de obras do período nos museus.

O universo de artistas musealizados em acervos é amplo e diversificado, mas também consideravelmente diluído. Levando em consideração que as instituições não conseguem empreender uma condução ativa e incisiva dos rumos de suas coleções, tais traços reforçam a impressão de que, na patrimonialização da arte contemporânea recentemente produzida, as circunstâncias pesam mais do que o planejamento.

Sob a perspectiva de compreender os processos de institucionalização museal da produção artística recente, salientam-se algumas ênfases ou cargas valorativas sobre uma pequena parte da

16 O universo musealizado totaliza em torno de 1.264 artistas, dos quais 866 possuem obras do período em apenas um dos dez museus estudados, o que representa 68,5%.

produção, para a qual os museus agem de modo mais contundente, atribuindo e reforçando reconhecimento a diversos artistas. Mas, no geral, uma extensa gama de produções é incorporada a acervos de maneira menos enfática, sendo muitos os casos em que a presença em acervos não conduz fortemente a obtenção de reconhecimento.

Tais considerações importam sobretudo para ressaltar que não se trata de um processo unívoco, mecânico, segundo o qual uma produção, ao ingressar no museu, automaticamente se torna relevante, legítima, ressonante. Tampouco se sustenta a crítica que condena o museu como irrelevante ou fraco pelo fato de sua coleção não possuir uma determinada produção evidenciada, à qual se atribui excelência ou representatividade.

A importância de uma política de acervo

Interessa analisar aqui alguns aspectos concretos de operação dos museus na lida com sua função social patrimonial. Entende-se que a principal maneira de o museu responder aos desafios e procurar caminhos de superação dos obstáculos para constituir um conjunto coeso e denso de referências patrimoniais das expressões artísticas de seu tempo é definir uma política de acervo. Aliada a essa definição, de ordem conceitual e substantiva, vem outra, de natureza estratégica, que seria a montagem de um planejamento capaz de definir ações prioritárias para ampliá-la e mantê-la a serem concretizadas num determinado período. O planejamento pode, inclusive, num certo nível, buscar alternativas para enfrentar o onipresente problema da obtenção de fundos.

Essa política pressupõe, evidentemente, a pesquisa e o mapeamento do acervo existente, mas também a investigação incessante do campo da arte, com a qual o acervo deve se sintonizar, tendo sempre em mente suas especificidades. Envolve portanto um olhar retrospectivo – o que a coleção é, o que o museu possui – e projetivo – o que a coleção quer se tornar, o que o museu deve incorporar.

Tecnicamente, a política de acervo é um documento escrito que inclui as práticas do museu relacionadas à aquisição (compra, aceitação de doações e comodatos), documentação, conservação e empréstimo de acervo. Pode parecer desnecessário afirmar que a política de acervo envolve definição de propósitos, delimitação da abrangência e estabelecimento de critérios, mas infelizmente nem sempre essas premissas são discutidas e formuladas com clareza nas instituições brasileiras.

Sua definição envolve, basicamente, a análise das forças e fraquezas da coleção, a identificação de lacunas e prioridades de aquisição, mas é importante considerar também a proposição de parcerias e compartilhamento de acervo, assim como o estudo de políticas de transferência, assunto que ainda é evitado na área no Brasil. Não se pode olhar apenas para dentro da instituição, mas para sua inserção no meio sociocultural e suas peculiaridades comparadas às de outros museus.

É importante identificar se existem coleções semelhantes ou complementares, que possam afetar as escolhas da coleção do museu e, a princípio, evitar a coincidência das coleções, principalmente se servem ao público de uma mesma cidade ou região. A transferência de obras de um museu em que elas não encontram muito diálogo com os demais elementos do acervo para outro em que elas estejam mais de acordo com o perfil da coleção pode ser proveitosa para os dois lados. O uso conjunto de obras, por sua vez, permite dividir as despesas e aumentar o repertório¹⁷. Mais polêmico, o intercâmbio de obras entre instituições pode contribuir para a reformulação e adequações de perfis de acervos. Todas essas medidas são delicadas e envolvem o debate dos critérios que orientem uma decisão e a consideração de questões éticas e das responsabilidades dos museus com relação ao que lhe foi legado.

É importante que a política de acervo não seja encarada como mera formalidade ou um conjunto de disposições regulamentares, mas como uma formulação vital para a instituição, guiada pelos problemas de conhecimento que o museu estabeleça para si (MENEZES, 2000). É nessa reflexão e definição dos problemas, das questões a serem destacadas em meio ao universo inesgotável da

¹⁷ Como exemplo de ação conjugada entre vários museus, pode-se mencionar a colaboração firmada em 2004 entre o New Museum, de Nova York, o Museum of Contemporary Art, de Chicago, e o UCLA Hammer Museum, de Los Angeles. De acordo com o projeto, que recebeu o nome de 3M, os três museus aliaram recursos para comissionar projetos de artistas contemporâneos que eram exibidos em cada espaço e juntamente adquiridos pelos museus. A respeito, ver <http://www.newmuseum.org/about/history/>.

criação artística, que está o princípio de orientação da coleção. Do contrário, o museu está apenas acumulando, e não colecionando.

A pergunta que deve orientar a decisão de adquirir ou não um novo item para uma coleção muda sua ênfase: não se trata mais de saber se o objeto tem características notáveis, se é intrinsecamente valioso, mas de indagar se esse objeto contribuirá para que o museu possa desempenhar sua missão institucional (WEIL, 2002: 148). É a missão que deve moldar a coleção, e não o contrário, a missão ser ajustada em função de mudanças na coleção.

Uma coleção deve se propor problemas, formular perguntas, e esses problemas devem ser dinamicamente reelaborados, evitando a estagnação e o anacronismo do museu. Isso é importante sobretudo para os museus de arte contemporânea, que lidam com uma produção que rompe com a idéia de obra-prima, num campo que não mais se organiza pela narrativa linear da história da arte enquanto evolução, e que portanto não podem se pautar por esse caminho tradicional, mas ensejar novas perspectivas patrimoniais para suas coleções.

Para os museus de arte contemporânea estudados, essa mudança de paradigma é ainda um processo em marcha, e incipiente. Embora vigorem parâmetros básicos que orientam a aquisição de obras, e a figura de um conselho, comissão consultiva ou de orientação de acervo felizmente se torne freqüente no organograma dos museus, ainda há muito a fazer para consolidar e efetivar políticas claras capazes de contribuir mais fortemente para a identidade dos acervos, para sua intensificação de sentidos e, por esse caminho, para uma participação mais polifônica e dinâmica dos museus no campo da arte¹⁸.

Sob a genérica rubrica de museu de arte contemporânea, que não chega a constituir uma tipologia institucional em efetiva inter-

18 Por uma questão de viabilidade, a tese não teve condições de realizar pesquisa de campo nas instituições estudadas. Como uma tentativa de obter informação sobre a política das coleções, tentou-se submeter a cada museu um breve questionário, que foi respondido por poucas instituições, de modo que se optou por realizar um maior aprofundamento dessa questão para o MAM-SP.

locação com os problemas de seu tempo (MOTTA, 2009: 169), ou por incluir no enunciado do perfil da coleção a arte contemporânea, geralmente por um princípio de periodização histórica, os museus brasileiros que englobam em sua prática colecionista a produção artística atual parecem ansiar por serem representativos da produção mais relevante, sem trabalhar essa representatividade e relevância com relação a questões específicas, o que levaria a uma clareza de critérios e uma particularidade de enfoque.

A imagem que ocorre é a de que cada museu é uma ilha, que trabalha com sua coleção isoladamente e quer fazer dela ilustração da história da arte, quando é necessário que os museus criem entre si articulações de todos os tipos e objetivos.

Pensando na noção de patrimônio integrado, pode-se considerar que, para os museus de arte contemporânea, integrar significa conectar os elementos da coleção, articular uma rede de relações não apenas entre o acervo tombado, mas com todo o contexto em que o museu opera. Tecer essa trama é um desafio, ao qual se colocam limitações. Devido às características próprias da musealização, não é possível preservar integralmente o contexto que circunda a obra, tampouco acompanhar plenamente o ritmo da mudança de significados dos trabalhos.

Mas é importante que o pensamento e os processos curatoriais deixem de lado o esquema da história da arte que se move para a frente, ordenadamente, numa linha de percurso único, e procurem afinidades e contraposições entre as poéticas em função de algumas questões eleitas para orientar a coleção. Os museus podem ser espaço de estranhamento, de questionamento e indagação das noções arraigadas e naturalizadas. E as coleções que vêm sendo formadas têm um papel a cumprir para essa abertura de perspectivas.

A curta distância: especificidades da
formação de acervos contemporâneos

O exercício de colecionar arte contemporânea incita transformações na concepção tradicional de museu de arte e em suas operações, devido a mudanças na própria arte contemporânea e à configuração do campo sociossimbólico da arte.

O dilema central dos museus que lidam com a arte contemporânea pode ser resumido numa tensão entre o papel de formar uma coleção com a produção atual e o papel de preservar obras que resistam ao teste do tempo, fazer escolhas fundamentadas e seguras. A relevância que se dá a uma produção demanda um distanciamento do momento em que ela foi criada, pois o julgamento a seu respeito, seu destaque como algo com uma singularidade expressiva e de valor cultural diferenciado, é uma construção que ocorre com o tempo, ainda que a consagração no circuito e no mercado possa ser quase imediata.

Nesse sentido, um mínimo distanciamento histórico minimiza os riscos de consagração prematura ou de “equívocos” do ponto de vista do prosseguimento de carreiras coerentes¹⁹. Por outro lado, se os processos de musealização demandam longo tempo para se consolidar, o significado das coleções criadas hoje será apreendido mais aprofundadamente no futuro.

Quando a prática colecionista se circunscreve à arte herdada, realiza escolhas no interior de um conjunto já formado e completo. Quando se volta à arte que está sendo feita, o museu

19 Comentando a respeito do mosaico de informações, reflexões e visões que formam o debate sobre a arte atual, Guash ressalta que a peculiaridade de que sujeito e objeto pertencem ao mesmo tempo suprime o distanciamento que se acredita necessário para que um período ou fenômeno seja abordado cientificamente com algumas garantias de objetividade e rigor (GUASH, 2000: 17).

exerce influência direta sobre o contexto, sobre a própria configuração do conjunto no futuro. Por muito tempo os museus se limitaram à primeira atuação. A situação se transforma no início do século 20, quando começam a se multiplicar museus de arte moderna.

Um antecedente a mencionar é a criação do Musée des Artistes Vivants, no Palais de Luxembourg, em 1818, para abrigar a produção dos artistas franceses em atividade que se destacavam nos Salões. Transcorrido um período de cinco a dez anos da morte do artista, as obras eram transferidas para o Musée du Louvre, instituição reservada às obras-primas do passado. Essa *art vivant*, contudo, excluiu por um bom tempo a produção impressionista, que rompia com as convenções representativas da academia. Assim, não estava em sinergia com os desdobramentos do presente, mas se atinha a uma convenção cronológica.

Nas duas primeiras décadas do século 20, despontam na Alemanha experiências de identificação e engajamento de instituições com a arte mais inovadora de seu tempo, como a Galeria Nacional de Berlim e a Neue Pinakothek de Munique, o Landesmuseum em Hanover, entre outros (ALTSHULER, 2005: 4). Outro exemplo importante é o Musée de Grenoble, que incorpora a produção vanguardista de artistas como Picasso e Matisse (LOURENÇO, 1999: 73), e o Whitney Museum, cuja coleção volta-se para a produção de artistas norte-americanos em atividade.

Mas o modelo de museu de arte moderna vem a ser o MoMA nova-iorquino, que pauta a maneira de constituir e apresentar uma coleção de arte moderna e a definição de uma história da arte progressiva e linear. Ainda que entre as características da produção e o museu moderno não se verifique conflito, e, contrário, a maior parte da produção moderna vise o espaço do museu, a questão sobre a maior ou menor atualidade da produção nele abrigada já se coloca. No caso do MoMA, seus fundadores a princípio propuseram que, periodicamente, a coleção

teria as obras mais antigas desincorporadas para dar espaço a novas²⁰.

Um pensamento semelhante engendrou, em 1978, a política da coleção do New Museum, que seguiu o conceito de uma coleção semipermanente. As obras ingressadas no museu deveriam ter sido criadas no máximo dez anos antes, e deveriam ser desincorporadas após outros dez anos, o que promoveria uma coleção rotativa e continuamente revista. A idéia não chegou a ser implementada, mas as orientações de exposição e aquisição do museu focalizam a produção de artistas que ainda não foram amplamente reconhecidos²¹.

Essa referência pontual à história dessas instituições ajuda a compreender a complexidade da questão das coleções dedicadas à arte recém-produzida, o conflito entre preservar e sintonizar-se com as realizações do momento presente.

Não há mais um consenso sobre o que distingue a arte, não há nenhum critério apriorístico sobre como a arte deva ser vista, ou um relato unívoco que pautar os conteúdos aos quais o museu deva se ajustar (DANTO, 2003), o que tem implicações na prática preservacionista. Num contexto em que proliferam narrativas alternativas e uma pluralidade de práticas artísticas, a coleção não pode ter a pretensão de atribuir a suas novas aquisições uma importância e uma posição histórica definitiva.

Por outro lado, frente ao desmanche das grandes categorias baseadas em aspectos intrínsecos capazes de conferir estatuto artístico aos trabalhos, frente à falibilidade do julgamento estético (entenda-se, não se está defendendo sua supressão, apenas seu menor grau de normatividade e de persuasão), a institucionalização museal torna-se um forte elemento discricionário de *status* e

20 Segundo Altshuler (2005: 6-47), no início dos anos 1930 Alfred Barr entrou em tratativas com o MET para criar um sistema de transferência de acervo, acordo que foi estabelecido em 1947, mas logo desfeito, em 1951, dado que tal arranjo desencorajaria futuras doações e levaria o museu a perder obras valiosas.

21 Consultado em: <http://www.newmuseum.org/about/history/>

qualidade artísticos. Ainda que a autoridade do museu e a vinculação automática do que nele está contido como arte tenham sido problematizadas, persiste a confiança, se não na neutralidade e na visão desinteressada, no julgamento de qualidade e na validação operados pelo museu.

Haverá para o museu uma incongruência insuperável entre focar em valores que perdurem, buscar escolhas que se sustentem no tempo, e assumir a função de uma instância produtiva para o exercício da arte? O caminho da sedimentação é incompatível com a aposta no novo? Para o museu se aproximar do laboratório precisa abdicar de ter acervo? O surgimento de novas modalidades de espaços culturais dedicados à cultivar uma relação de proximidade com a produção da arte contemporânea mas que não possuem coleções é um fator indicativo da complexidade de conjugar o papel de memória e de incentivo a experiências no presente²². Aliar as funções de *proteger* (o museu como um banco de acesso à memória artística) e *promover* (o museu como território de experimentação e inovação), sem polarizá-las como perspectivas excludentes, é um desafio sempre presente no horizonte.

A coleção é um discurso proferido com as escolhas feitas pelo museu, e a política de acervo lança as perguntas que se quer discutir. A construção de um acervo não pode abrir mão de elaborar esse discurso, pois isso seria renunciar a inscrever-se no mundo e à própria especificidade do museu, mas pode-se criar um enunciado aberto, interrogado, incompleto, de acordo com uma nova noção de preservação museal.

Quando um trabalho artístico é incorporado ao museu e passa a ser preservado, ele se projeta para o futuro e passa a desempe-

22 Caso do Palais de Tokyo, em Paris, por exemplo, concebido em seu programa como um *site de création contemporaine* (espaço de criação contemporânea), de emergência e compreensão da arte atual, engajado na produção e descoberta do novo. Tal programa optou expressamente por não possuir uma coleção. Perguntado a esse respeito, Jerome Sans, que juntamente com Nicholas Bourriaud conduz a instituição, reforçou: "Não. Nada de coleção. Somos um lugar de produção, e não de coleção" (LAGNADO, Lisette. Arte, século 21, Europa. *Trópico*. Disponível em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/411,lshl>. Acessado em 27 de agosto de 2006).

nhar um papel numa espécie de história antecipada. O futuro dessa produção presente é ser o passado do futuro. Essa antecipação é inerente à musealização contemporânea, o problema está em naturalizar as escolhas, que tendem a ser mais controversas quanto mais ativo e próximo ao contemporâneo for o museu²³.

O anseio de formar uma coleção completa está em desajuste com o contexto atual ou, em outras palavras, a idéia de uma “coleção definitiva”²⁴ é tanto conceitualmente equivocada quanto um empecilho para os museus na prática. A incompletude e constante revisão da coleção, que poderiam ser consideradas suas maiores fraquezas, são na verdade sua maior força (FIX, 2005: 22-24).

A musealização da arte recém-produzida faz-se a curta distância. Mas essa proximidade temporal não promove necessariamente uma consonância conceitual entre a noção de obra de arte com a qual o museu opera e o que os artistas vêm fazendo. Vencer esse intervalo torna-se (ou deveria tornar-se) uma preocupação das instituições (FREIRE, 2003: 62). Trata-se de um constante exercício. Essa não-resolução definitiva do problema é positiva, pois requer do museu um dinamismo constante.

As instituições geralmente trabalham para enfatizar a qualidade e a capacidade de compreensão que suas coleções oferecem. Mas é crucial que passem a abalar certezas e trazer à luz o caráter construído e não totalizante do conhecimento que produzem e ensinam. Os museus com coleções contemporâneas devem ainda mais reforçar o caráter de tentativa e o constante modelar e remodelar da coleção como valores positivos e incorporá-los decididamente em suas políticas e práticas.

23 *Museus de arte contemporânea* “may exemplify and anticipate the life and the society which we do not yet have, but of which we can be encouraged to dream” (KUSTOW, 1972: 57).

24 No original, “collection of record”.

The image features a minimalist design with dark, solid geometric shapes on a white background. A large, dark, irregular shape occupies the lower half of the frame. Above it, a white, inverted 'V' shape is formed by two dark triangles pointing towards each other. The overall composition is clean and modern.

CAPÍTULO 4

MAM-SP:

processos curatoriais ligados à formação do acervo

MAM-SP décadas de 1990 e 2000

Este capítulo procura analisar as principais ações relacionadas à formação do acervo do MAM-SP nos últimos vinte anos. Como fontes de pesquisa, além de estudos acadêmicos, livros, catálogos, folhetos de exposição do museu e da consulta a seus relatórios anuais e ao setor do acervo, foram realizadas entrevistas presenciais com os profissionais responsáveis pela curadoria do MAM-SP em diferentes períodos: Tadeu Chiarelli (curador-chefe 1996-2000), Rejane Cintrão (curadora executiva 2002-2005, na equipe de curadoria desde 1992 até 2005), Andrés Hernández (coordenador executivo desde 2005, na equipe de curadoria desde 2000) e Felipe Chaimovich (curador desde 2007), além de Ana Paula Montes (responsável pelo setor de documentação e conservação do acervo)¹.

As entrevistas versaram especificamente sobre os processos ligados à formação da coleção do MAM-SP e visaram, por um lado, buscar maiores subsídios para compreender o pensamento curatorial, as diretrizes conceituais que orientaram e vêm orientando a ampliação do acervo e, por outro lado, obter informações específicas sobre as estratégias empreendidas para obtenção de obras, expedientes usados, tramitação dos projetos, histórico da atuação do museu nesse âmbito².

A condução de uma política de aquisição de acervo voltada ao contemporâneo não é algo que se inaugure no MAM-SP ou seja exclusividade sua, havendo experiências direcionadas à captação de trabalhos recém-produzidos em outros museus, como foi visto no capítulo 2, e também em períodos anteriores ao estudado, dentre a qual se destaca a ação da Pinacoteca do Estado de São Paulo nos anos 1970. Deve-se ter em mente também que programas e

1 Devido às situações que a instituição atravessou nos anos iniciais da década de 1990, ao curto período das gestões da diretoria técnica e ao pequeno crescimento do acervo contemporâneo nesses anos, não se julgou necessário a realização das entrevistas às diretoras técnicas que estiveram à frente do museu no período, Camila Duprat, Maria Alice Milliet e Cacilda Teixeira da Costa, assim como a Ivo Mesquita, que ocupou a função entre 2000 e 2001.

2 Contribuiu também para a elaboração do capítulo o envolvimento da pesquisadora como assistente de curadoria da exposição MAM60, organizada pelos curadores Annateresa Fabris e Luis Camillo Osório, que contou com a aprovação da FAPESP de acordo com a Portaria CS-Nº 17/2005.

experiências não diretamente dirigidos à aquisição de obras tiveram e vem tendo papel significativo no incentivo e legitimação da produção artística recém despontada³.

Entretanto, por atividades ligadas à ampliação e complementação de seu acervo, valendo-se de múltiplas estratégias e de modo consideravelmente sistemático desde meados da década de 1990, o Museu de Arte Moderna de São Paulo configura um exemplo denso para a análise dos processos de institucionalização museal da arte recente.

Fundado em 1948, fruto de esforços de um grupo de intelectuais liderados por Sérgio Milliet e das iniciativas do industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, o Museu de Arte Moderna de São Paulo inscreve-se na história cultural brasileira por seu importante papel impulsionador da arte moderna e do meio artístico local. A coleção do MAM-SP forma-se inicialmente por meio de aquisições, realizadas na Itália e na França, de obras da arte moderna internacional. Com a criação da Bienal Internacional de São Paulo, ela é ampliada, a partir de 1951, com trabalhos de artistas modernos estrangeiros e brasileiros graças aos prêmios outorgados nas seis primeiras edições do evento, além de doações e compras feitas diretamente pelo museu.

Em 1962, a Bienal, transformada em fundação, separa-se do museu. A coleção pessoal de Ciccillo Matarazzo e sua coleção conjunta com Yolanda Penteado, sua esposa, que estavam em grande parte expostas no MAM, são doadas à Universidade de São Paulo. No início de 1963, numa assembléia dos sócios, é tomada a decisão de dissolver a sociedade civil Museu de Arte Moderna e transferir sua coleção à USP. Essas doações constituem o núcleo inicial do acervo do MAC-USP.

3 A Pinacoteca do Estado de São Paulo implementou no final dos anos 1970, na gestão de Aracy Amaral, uma política de aquisições de trabalhos de jovens artistas brasileiros. Vale lembrar também os programas de exposição do MAC-USP nos anos 1970, na gestão de Walter Zanini, resultaram em trabalhos incorporados ao acervo, muito embora por um longo período tenham sido negligenciados pela própria instituição. No capítulo 1 foram mencionados alguns programas de museus e centros culturais brasileiros voltados a incentivar a produção artística emergente não diretamente vinculados à incorporação de acervo.

No mesmo ano, forma-se uma comissão de reorganização do MAM-SP. Um novo estatuto é criado em 1963, contendo um redirecionamento da política de formação da coleção do museu, que passa a se voltar preferencialmente à arte brasileira e faz menção à arte contemporânea⁴. O primeiro passo importante para a formação de um novo acervo é a doação, em 1967, da coleção Carlos Tamagnini.

Mas a iniciativa mais decisiva nesse sentido é a realização dos Panoramas – então Panoramas de Arte Atual Brasileira, anuais e alternados por suporte: pintura, desenho, escultura –, cujas premiações se transformam, a partir de 1969, na principal via de ingresso de obras para a coleção. Os sucessivos Panoramas serão os grandes responsáveis pela caracterização do MAM-SP como um museu com um acervo de arte contemporânea brasileira e reconduzem a instituição a um papel importante no cenário artístico nacional. Mas, com isso, o acervo do museu se distancia progressivamente da arte moderna, o que deixa um relativo vazio de ações museológicas prioritariamente direcionadas à preservação da produção moderna brasileira⁵.

A preocupação de fazer crescer a coleção e formar uma programação de exposições para o MAM-SP gerou como saída o Panorama. Devido às dificuldades financeiras, constantes nos anos 1970 e 1980, não havia verbas para compra de acervo, que, além dos prêmios dos Panoramas, era alimentado com doações. Essa falta de recursos e de quadros profissionais especializados resultou na ausência de uma política curatorial criteriosa de incorporação de acervo. Sem essa partitura, a coleção foi crescendo sem uma visão voltada à sua coesão e articulação interna, e foram se

4 Diz o artigo primeiro do estatuto, aprovado em Assembleia Geral de 28 de novembro de 1963: “O Museu de Arte Moderna de São Paulo, sociedade civil sem fins lucrativos, políticos ou religiosos, tem por objetivo constituir um acervo de artes plásticas modernas, principalmente brasileiras, incentivar e difundir a arte contemporânea” (Apud d’HORTA, 1995: 34).

5 Maria Cecília França Lourenço (1999: 125) chama a atenção para o fato de que, como as circunstâncias enfrentadas pelo MAM-SP tornam inviável constituir um novo acervo moderno diversificado, e com o prestígio do acervo anterior, o museu vive uma crise na definição de sua vocação. Além disso, a salvaguarda no âmbito público do moderno brasileiro sai prejudicada, pois a produção em grande medida permanece com colecionadores e familiares.

formando lacunas no que diz respeito a acompanhar os múltiplos desenvolvimentos da produção.

Em 1980, por meio da doação da Kodak do Brasil, composta pelas premiações da I Trienal de Fotografia, o museu começa a formar uma coleção de fotografia. Embora tenha sido acrescido de doações periódicas de artistas desde então – algumas por ocasião da Quadrienal de Fotografia, em 1985 –, esse setor só foi sistematicamente ampliado a partir de meados dos anos 1990.

Em 1986, inspirado em modelos norte-americano e europeu, o MAM-SP cria o Clube dos Colecionadores de Gravura, empenhado em incentivar o colecionismo e ampliar a coleção do museu. Obras de diversos artistas passaram a integrar a coleção por intermédio do clube.

Os anos 1990, período abrangido neste estudo, se iniciam com o museu em meio a um quadro de dificuldades financeiras. Em 1991, em sequência à gestão de Aparício Basílio da Silva (1982-1991), José Eduardo Levy Jr. é eleito novo presidente do MAM-SP. A diretoria técnica fica a cargo de Camila Duprat (1991-1992).

Durante o período em que Maria Alice Milliet é diretora técnica (1993-1994), implementa-se a reforma da reserva técnica e a catalogação da coleção. O museu define que a exposição da coleção deve ser um dos eixos de preocupação e passa a voltar sua atenção para conjuntos significativos do seu acervo⁶. Traça-se uma reformulação para o Panorama, que abandona a divisão por suporte, passa a ser bienal e a contar com um curador responsável por sua organização⁷.

6 Rejane Cintrão, em entrevista à autora, mencionou que no período em que Maria Alice Milliet ocupa a diretoria técnica o museu começa a investir na conservação e catalogação, e a realizar exposições do acervo: “Até aquele momento o museu era visto como galeria, e a coleção era totalmente relegada (...) Quando Tadeu Chiarelli assume como curador-chefe do museu, esses cuidados básicos com a organização da coleção já tinham sido empreendidos”.

7 Rejane Cintrão, em entrevista publicada no livro *Grupo de Estudos de Curadoria* (2008) relata que o Panorama de 1993, de pintura, foi muito criticado e levou Milliet e a Comissão de Arte a decidir pela mudança, que ocorreu na edição de 1995, já na diretoria da Cacilda Teixeira da Costa. A esse respeito, ver também texto publicado pela autora na edição do Panorama de 1997 (CINTRÃO, 1997).

Em 1995, Milu Villela assume a presidência do MAM-SP. Com o objetivo de torná-lo um museu de categoria mundial, adequado às normas técnicas internacionais, inicia-se a reforma e ampliação das instalações. Reformulado e equipado, o museu passa a receber exposições internacionais. É criada a Sala Paulo Figueiredo, alternativa encontrada para aumentar a área de exposições do museu dentro de suas limitações espaciais. Embora não configure um espaço de exposição de longa duração, a sala é dedicada à exibição de recortes do acervo.

Durante a gestão de Cacilda Teixeira da Costa na diretoria técnica (1995-1996), é realizado o primeiro Panorama remodelado – agora Panorama da Arte Brasileira –, com a curadoria de Ivo Mesquita. Para Ricardo Resende, que fez parte da equipe de curadoria, essa mudança ajusta-se a um novo perfil investigativo que o museu passa a ter e aumenta o prestígio da mostra⁸.

São promovidas alterações na estrutura organizacional do museu, consolidando as áreas técnicas e administrativas e adequando o museu a padrões gerenciais empresariais. Em 1996, o cargo de diretor técnico, que acumulava responsabilidades curatoriais e administrativas, é alterado para o de curador-chefe, com funções mais especificamente voltadas ao setor técnico e científico da instituição. O museu volta a possuir a função de diretor técnico em 2001, por um curto período, após o qual, entre 2002 e 2006, não contempla um cargo de curadoria no plano conceitual, apenas no executivo, cabendo a um Conselho Consultivo de Arte a orientação programática do museu quanto a suas exposições e coleção. Desde 2007 a função de curador volta a figurar no organograma institucional, sob responsabilidade de Felipe Chaimovich.

8 Na opinião de Ricardo Resende (2008), que acompanhou esse processo e depois refletiu sobre ele na exposição *Panorama dos Panoramas*, a partir dos anos 1990 o museu “passa a assumir uma política cultural mais próxima à arte atual, escapando do convencionalismo que sufoca a maioria das instituições museológicas brasileiras”. Como exemplos dessa guinada, menciona exposições como *Entre o desenho e a escultura*, com curadoria de Lisette Lagnado, 1993, e *Espelhos e sombras*, com curadoria de Aracy Amaral, 1994.

Outra alteração significativa é feita em 1998, com a criação de uma superintendência executiva, com o papel de administração e captação de recursos. A função é assumida por Ronaldo Bianchi (1998-2006), seguido por Bertrando Molinari (desde 2007). No plano administrativo, são desenvolvidas ferramentas de geração de recursos para manutenção do museu, articulação de convênios com o setor público, busca de apoios na iniciativa privada, na forma de patronos e projetos de captação de recursos via leis de incentivo fiscal.

Em 1996, Tadeu Chiarelli assume a diretoria técnica e processa-se a mudança da função para curador-chefe, que passa a enfatizar as ações voltadas ao acervo e à política artística do museu, além de adotar uma terminologia internacional no momento que o museu queria deslanchar internacionalmente. O foco principal do trabalho curatorial do museu entre 1996 e 2000 é conhecer, preservar e ampliar a coleção. Partindo-se da detecção de que a instituição tinha um descrédito em relação a seu acervo, que até muito recentemente não tirava proveito dele como fonte de sua programação e, mais do que isso, que não o conhecia em profundidade, decide-se, como primeiro passo, realizar um diagnóstico do acervo para verificar o que o museu possuía e o estado de conservação das obras⁹.

Percebeu-se que a coleção existente era preponderantemente de arte contemporânea. Embora tivessem ocorrido doações de obras do período moderno, eram minoria, pois, desde que o museu reiniciara sua coleção, passara a absorver obras recentes. Considerou-se que o segmento moderno do acervo, mesmo contendo trabalhos vistos como representativos, era pequeno e não permitia criar um elo de coerência entre as obras. “Já no segmento contemporâneo era possível formar uma seqüência mais estruturada das transformações da arte brasileira do pós-guerra, traçando linha-

9 Tadeu Chiarelli se refere a essa baixa autoestima quanto ao acervo, que chama de “síndrome do acervo perdido” (1998: 16), uma espécie de vergonha em relação ao acervo que vinha constituindo, considerado infinitamente inferior em comparação ao “outro” acervo, perdido para a USP. Essa depreciação advinha da própria diretoria do MAM e de parte do público paulistano.

gens minimamente inteligíveis. No entanto, por ser mais estruturado, era nesse segmento que se percebiam as lacunas mais gritantes” (CHIARELLI, 2009: 75).

Em decorrência dessa análise foram definidos os direcionamentos para o crescimento do acervo, que foram apresentados à Comissão de Arte e por ela referendados: centrar as forças no preenchimento das lacunas referentes à arte brasileira da segunda metade do século 20 em diante, ampliar a aquisição de arte contemporânea produzida nos anos recentes e não enfatizar a compra ou o pedido de doação de obras modernistas, que entretanto continuariam sendo aceitas.

Para essa decisão, pautada pelo exame do acervo existente, também influiu a ponderação estratégica de que constituir uma coleção de artistas contemporâneos seria mais viável financeiramente e proporcionaria uma maior oferta de obras para incorporação¹⁰.

Nota-se que, nesse período, o museu se empenhou na reversão do quadro patrimonial e reconquista da visibilidade e reconhecimento no circuito artístico. Contribuiu para a intensidade da atividade do museu um contexto político e econômico neoliberal, favorável à atuação da iniciativa privada empresarial na área cultural. A natureza institucional de caráter privado do MAM-SP tornou mais fácil para ele ajustar-se a essa situação.

Visando suprir lacunas e complementações, o museu elabora projetos de captação de recursos para a aquisição de obras e realiza um trabalho ativo junto a galerias, artistas e colecionadores para solicitação de doações segundo direcionamento da curadoria. Com isso, procura reverter o quadro passivo da instituição em relação à sua coleção, dentro do qual o Panorama era praticamente a única via ativa de obtenção de obras. Ampliam-se os

10 “Entendeu-se que seria mais rápido e econômico investir em tal estratégia porque o museu, por um lado, já possuía algumas boas obras do período (peças de Nelson Leirner, Sergio Camargo, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Regina Silveira, entre outros) e também porque os preços dos artistas contemporâneos supostamente tendiam a ser mais acessíveis do que aqueles dos principais modernistas” (CHIARELLI, 2009: 75).

expedientes e reitera-se a mudança conceitual dos Panoramas firmada em 1995¹¹.

Ao longo da gestão de Tadeu Chiarelli (1996-2000) são realizadas exposições da coleção, num movimento destinado a repensar, divulgar e valorizar o acervo. Outra iniciativa para a valorização do acervo e para o conhecimento do patrimônio existente no museu foi a criação do Grupo de Estudos de Curadoria do MAM. As discussões do grupo geraram exposições de conjuntos do acervo, que trouxeram a público obras da coleção que não costumavam ser divulgadas. A experiência propiciou ao grupo de jovens críticos conhecer o acervo em profundidade, além de multiplicar olhares, abordagens e possibilidades de compreender a coleção em formação. Foi também uma tentativa de aglutinar profissionais que pudessem contribuir no setor de curadoria, o que durou de 1998 a 1999¹².

Em 1999, é inaugurado o espaço MAM Higienópolis, que ocupa a casa contígua ao edifício do Shopping Pátio Higienópolis, onde foram instaladas loja, sala de aula e salas de exposição. No primeiro ano, a programação centrou-se em recortes do acervo. No segundo ano, foi elaborado o Projeto Experimental, de exposições de trabalhos que utilizavam novas mídias, em particular a fotografia digital, o que resultou em novos ingressos para a coleção.

Em 2000 é criado o espaço MAM Villa-Lobos, no interior do Shopping Villa-Lobos, que consiste em uma sala de exposições do acervo e uma loja, e o projeto MAM Nestlé, que compreendeu

11 Sobre a irregularidade do acervo resultante dos Panoramas anteriores à década de 1990, Tadeu Chiarelli ressalta, em texto institucional do MAM-SP, “que a razão predominante para a ocorrência desse fenômeno estaria fundamentalmente ligada ao fato de que a política de ampliação do acervo de qualquer instituição não deveria estar atrelada basicamente às circunstâncias de uma premiação (com todas as implicações de momento que a envolve), e nem a propostas de doações advindas em grande parte apenas dos artistas interessados (...) Uma política autônoma para aquisições é a estratégia mais coerente para qualquer museu exercer um processo de institucionalização de valores artísticos duradouros (extremamente desejável, sobretudo no Brasil)” (CHIARELLI, 1998: 12)

12 O Grupo de Estudos em Curadoria do MAM atuou de 1997 a 1999 e foi formado por Felipe Chaimovich, Helouise Costa, Marcos Moraes, Margarida Sant’Anna, Regina Teixeira de Barros, Rejane Cintrão e Ricardo Resende. Foi considerada a proposta de criar um projeto FAPESP para financiar o Grupo como um projeto de pesquisa e dar-lhe continuidade, mas tal projeto não chegou a ser encaminhado.

exposições de artistas brasileiros contemporâneos em espaço criado nas dependências da sede da empresa, tendo como contrapartida a aquisição de obras para o acervo do museu, financiadas pela Nestlé com recursos das leis de incentivo fiscal¹³. Ainda nesse ano ocorre a criação do Núcleo Contemporâneo do MAM, que reúne associados que contribuem financeiramente para ampliação da coleção, incentivando a produção artística, e do Clube de Colecionadores de Fotografia.

De 2001 a 2002, Ivo Mesquita exerce a função de diretor técnico do MAM-SP. O museu atravessa um período de desaquecimento de captação e dificuldade de manutenção das parcerias, e mobiliza-se na busca para viabilizar convênios e receber recursos da União. O crescimento do acervo dá-se principalmente com aquisições fruto do Programa Petrobras Artes Visuais¹⁴.

Com a saída de Ivo Mesquita, o posto de direção técnica é extinto, e a Comissão de Arte é transformada em Conselho Consultivo de Artes Plásticas, grupo de três curadores que se reuniam periodicamente para planejar o cronograma de exposições junto com Rejane Cintrão, que passa a ser curadora executiva até 2005. No início da década de 2000 o museu convive com reduções orçamentárias devido a dificuldade de captação dos recursos necessários para a atuação do museu, mas consegue obter convênios importantes para prover parte das despesas¹⁵.

Em 2005 Andrés Hernández assume a coordenação executiva do departamento de curadoria. O museu passa à configuração ju-

13 Em parte, as iniciativas de ampliação do MAM para os shoppings visavam constituir saídas para a insuficiência de área física do museu no Ibirapuera. Não cabe discutir aqui essa opção, as diretrizes administrativas que a nortearam, a pertinência ou sucesso das iniciativas. Elas são mencionadas com o intuito de examinar os programas que se ligaram à ampliação da coleção.

14 Conforme Relatório Anual do MAM, 2001.

15 O Relatório Anual de 2002 menciona que o ano foi iniciado com dificuldades, mas que o museu conseguiu a efetivação de convênios com governo federal (R\$ 3,9 milhões) e com a Secretaria Estadual de Educação. O Relatório Anual do ano seguinte aponta uma queda de queda de 26% na arrecadação em dinheiro e 20% em serviços em relação a 2002, e a decorrente necessidade de redução de custos, com demissões e o encerramento das atividades do MAM Villa-Lobos.

rídica de OSCIP (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público)¹⁶. Num processo que se inicia nos anos 1990, várias instituições museológicas passam a ser geridas pelo modelo institucional de OSCIP ou OS (Organização Social)¹⁷. Algumas das vantagens de tal modelo institucional, no caso de instituições públicas, são a agilidade e a desburocratização da gestão, a regularização de contratações de quadros profissionais e a maior capacidade de planejar a destinação de recursos. No caso de uma associação privada como o MAM-SP, o principal benefício de se qualificar como organização social é poder receber recursos do poder público por meio do Termo de Parceria. Como aspectos problemáticos, ressaltam-se o risco de privatização das instituições públicas, a eficiência dos mecanismos de controle dos recursos e bens culturais pelo poder público, a falta de transparência no estabelecimento de diretrizes de políticas públicas e a questão da representatividade da sociedade civil no interior das associações gestoras. A qualificação do MAM-SP como OSCIP possibilita a efetivação de convênios com o governo federal, aportando recursos para pagamento de salários e despesas correntes, que não podem ser financiados em projetos incentivados.

Em 2006, o museu firma um importante comodato de obras contemporâneas com a coleção de Eduardo Brandão e Jean Fjeld. O MAM-SP realiza a primeira grande retrospectiva do acervo no pavilhão da Oca, no Ibirapuera, com cerca de setecentas obras.

Felipe Chaimovich, que já vinha envolvido com a instituição desde 1997, por meio do Grupo de Estudos de Curadoria e depois

16 A configuração do MAM-SP como OSCIP é mencionada no Relatório Anual de 2005 e consta do estatuto de 2006.

17 De acordo com a lei n. 9.790, de 23 de março de 1999, as organizações civis de direito privado sem fins lucrativos qualificadas como OSCIPs podem firmar termos de parceria para repasse de verbas públicas destinadas ao fomento e a execução de atividades de interesse público, que são fiscalizadas pelo poder público. Além disso, podem remunerar seus gestores executivos e estão aptas a receber doações, que podem ser deduzidas de imposto de renda. Entre os museus administrados atualmente como OSCIP ou OS estão o Museu Imperial (Petrópolis, RJ), o Centro Cultural Dragão do Mar (Fortaleza, CE), o Museu de Arte Sacra, o Memorial do Imigrante, o Paço das Artes, o Museu da Imagem do Som e a Pinacoteca, em São Paulo.

no Conselho Consultivo, assume a curadoria do MAM-SP em 2007. Andrés Hernández segue na coordenação executiva do setor de curadoria. Os Clubes de Gravura e Fotografia passam a ter curadores específicos, Cauê Alves e Eder Chiodetto, respectivamente.

Após mais de dez anos do início de uma ação curatorial com ênfase na produção contemporânea, esse partido assenta e se reforça, ao mesmo tempo que são levantados outros questionamentos, principalmente quanto à produção moderna que faz mais sentido ao MAM-SP integrar à sua coleção¹⁸. No atual momento do museu, o direcionamento da atualização e complementação do acervo é feito a partir das linhas que o Conselho e o curador elegem para guiar as aquisições do museu durante um determinado período. A partir desse direcionamento, elabora-se um plano anual de aquisições, que são periodicamente reconsideradas¹⁹. Na primeira formação do Conselho, a prioridade foi preencher lacunas dos anos 1960 e 1970, fruto do entendimento de que, sendo o acervo do museu marcadamente de arte contemporânea, a produção desse período torna-se uma referência importante para pensar a produção dos anos 1990 em diante. Outra constatação da curadoria foi que a coleção foca-se predominantemente no contexto artístico paulista, e que o museu deve se dedicar a equilibrar isso nas aquisições²⁰.

18 “Hoje há uma clareza quanto a isso [à produção mais recente], mas há uma zona, vamos dizer assim, cinzenta quanto ao que seja hoje o moderno que o MAM deve representar. A parte contemporânea parece que ficou mais claro, agora o que é a parte moderna é que eu acho que hoje é mais complicado para o MAM institucionalmente. Até onde a gente recua? (...). A questão de até onde vai o escopo do museu de arte moderna retroativamente é muito menos clara, e é interessante também como um desafio” (Entrevista de Felipe Chaimovich).

19 Felipe Chaimovich afirma que, desde que entrou, houve duas composições do conselho, e a visão do que é interessante para o museu adquirir muda num momento e no outro. “Então não há uma única direção de formação desse acervo, mas sempre são tomadas linhas consistentes durante um determinado período de diálogo entre a curadoria e o conselho, que pode ser alterado na próxima gestão” (Entrevista de Felipe Chaimovich).

20 “É importante repensar a linha de aquisições da coleção permanente do MAM em vista de se formar uma coleção representativa da arte brasileira. Está faltando muita coisa. É formada em sua maioria pela produção paulista, embora tenha núcleos até representativos de outros locais formados pelos Panoramas ou por outras aquisições pontuais, mas isso não é sistemático” (Chaimovich http://www.coresprimarias.com.br/ed_8/felipe_imp.php).

Sendo preocupação do museu construir uma visão do que é arte brasileira contemporânea, essa orientação vem se ampliando nos últimos anos, “na medida em que o museu começou a incorporar também obras de artistas não brasileiros que tenham produzido durante residências no Brasil. Então, é um modo de entender um conceito ampliado de arte brasileira” (entrevista concedida por Felipe Chaimovich)²¹. Insinuam-se possibilidades de reforçar novos elos de sentido.

É relevante mencionar que o MAM-SP empreendeu, ao longo dos últimos quinze anos, sucessivas tentativas de obter uma nova sede que lhe permitisse ampliar o espaço expositivo e de guarda de acervo, bastante limitados nas instalações do pavilhão na marquise do Parque do Ibirapuera. A solução encontrada para sanar o problema de falta de espaço em sua reserva técnica, onde estão acondicionadas pinturas, obras em papel, objetos, esculturas e instalações, foi alugar uma área em depósito de uma transportadora para armazenar parte de seu acervo²². A respeito do tema, deve-se lembrar que a dificuldade de equacionar uma reserva técnica qualificada não é exclusiva do MAM-SP, e constitui ponto crítico para várias instituições, o que revela os obstáculos enfrentados no âmbito da preservação do patrimônio e a relativa descon-

21 Chaimovich menciona que o Panorama da Arte Brasileira 2009 - Mamöyguara Opá Mamõ Pupé (“Estrangeiros em todo lugar” em tupi) enfatiza essa questão. Com curadoria de Adriano Pedrosa, teve como proposta exibir artistas de fora do país cujas obras fossem influenciadas pela cultura e arte brasileiras, o que gerou uma intensa polêmica no meio artístico (concentrada principalmente nos comentários postados no Canal Contemporâneo <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/002119.html>).

22 O MAM-SP aluga três salas climatizadas com as seguintes áreas: 81,77 m², 86,38m² e 25m², onde estão acondicionadas 390 obras. A maior parte do acervo fica acondicionada em caixas de madeira, e o armazenamento é aprovado pelo Instituto de Resseguros do Brasil, e 56 pinturas estão acondicionadas em trainel. O setor do acervo do MAM-SP procurou armazenar no local obras que historicamente são menos solicitadas para exposição (no caso de pinturas) e trabalhos de grandes dimensões (esculturas, instalações e algumas pinturas). Recentemente, o número de obras armazenadas no depósito aumentou devido ao fim de um comodato de obras do MAM-SP que estavam no Museu de Artes Plásticas Quirino da Silva, em Mococa, que vigorou por quinze anos e foi encerrado em 2010. Todas as obras passarão por restauro, mas estão provisoriamente no depósito externo. Com isso, o espaço de armazenagem em todos as áreas já está esgotado. e no momento o museu pondera sobre alternativas, sendo uma delas ocupar uma sala maior.

sideração que atinge esse espaço fundamental, mas não espetacular, dos museus²³.

Embora esse arranjo tenha equacionado o problema, é plausível considerar que uma ampliação das instalações do MAM-SP poderia impulsionar também a ampliação do acervo, dando ao museu condições mais favoráveis de pleitear doações de grandes conjuntos ou comodatos a longo prazo.

23 São sabidas as dificuldades de museus como o MAC Niterói, do MAP, além de outros museus não contemplados neste estudo, como o MuBE e o MASP.

Ampliação da coleção e reposicionamento do museu

Até onde foi possível saber por meio das entrevistas e da pesquisa na documentação do museu, o MAM-SP tem uma política de acervo formalmente redigida, que explicita e documenta as questões que a coleção pretende discutir e os critérios que vão direcionar sua ampliação. Na verdade, os parâmetros, prioridades e estratégias são definidos e revistos no cotidiano da instituição, e as orientações conceituais alinhavadas à medida que a experiência se sedimenta.

Cabe notar que, no bojo do processo de profissionalização e auto-avaliação por que passam as instituições museológicas brasileiras a partir dos anos 1980, vários museus, e não apenas os de arte, estabeleceram percursos institucionais de discussão – com a participação da figura de um conselho ou comissão com profissionais convidados –, formulação e aprovação de políticas institucionais de aquisição de acervo, o que resultou em enunciados expressos, documentados e amplamente divulgados ou em diretrizes internas. Tal tópico demandaria uma pesquisa específica, capaz de verificar, entre os diversos museus, aqueles que estruturaram políticas institucionais de acervo e aqueles cuja prática está ainda a se consolidar.

Seria um preciosismo técnico-museológico a formalização de uma política de acervo? É evidente que apenas a elaboração textual de uma política não assegura sua concretização, que depende substancialmente de recursos humanos, materiais e financeiros. Por outro lado, a existência de uma política explicitada gera a concentração de vários olhares e esforços para discutir, formular, definir orientações, critérios, metas, ações e, com base nisso,

buscar a efetivação do plano traçado, o que traz um ganho e uma ferramenta para os museus. Indica que a instituição respalda-se em contribuições internas e externas e preza a publicização de suas linhas de ação. Além disso, propicia um registro consolidado do pensamento que guiou por um período a construção da coleção para as futuras gestões. Seriam aspectos positivos para a curadoria da coleção do MAM-SP e de tantos outros museus de arte brasileiros.

Embora não haja um documento institucional que especifique a política de aquisições do MAM-SP de modo sistemático e seja periodicamente revisto, foram elaborados direcionamentos e critérios para a tomada de decisões na dinâmica da vida institucional do museu, e definições se consolidaram a partir do auto-exame da prática do museu.

Atualmente, o planejamento anual de aquisições é motor da reflexão e do direcionamento da política curatorial, que se faz de maneira cíclica, por gestão da curadoria e conselho. Da mesma forma, os relatórios anuais registram as ações desenvolvidas quanto à documentação e conservação do acervo.

Alguns documentos internos contêm referências aos critérios gerais da curadoria do acervo²⁴, mas são as publicações do museu o principal canal por meio do qual se formula e se reflete a respeito do pensamento curatorial que rege o acervo. Essa reflexão é feita às vezes concomitante com as ações, às vezes retrospectivamente. Assim como os textos das edições do MAM-SP, os relatos dos profissionais envolvidos são fontes para identificar algumas balizas conceituais que nortearam o crescimento da coleção. Expressam discursos institucionais e visões de quem esteve ou está à frente da curadoria sobre sua prática, o que lhes confere peculiaridades. Essa condição não deve ser desconsiderada, e sobre ela trata-se de refletir ao final deste capítulo.

24 Como o documento “Sistematização do funcionamento do MAM-SP”, de 2002, que explicita como prioridade para o acervo a arte brasileira a partir dos anos 1950 – e traça também orientação para a política de exposições.

A estrutura organizacional do MAM-SP contempla, desde 1969, a existência de uma Comissão de Arte, instância consultiva composta em média por oito integrantes – incluindo o diretor técnico, o presidente do museu, por vezes outros membros da diretoria e profissionais convidados – com a função de analisar questões relativas ao acervo e propostas de exposições²⁵. Desde 2002, embora a Comissão tenha deixado de existir, foi criado um Conselho Consultivo de Artes Plásticas, que continua exercendo basicamente as mesmas funções²⁶.

Era função da comissão discutir o plano curatorial em termos gerais, em reuniões que ocorriam a cada dois meses. Em entrevista, Tadeu Chiarelli relatou que, para implementar a estratégia de aquisição via leis de incentivo fiscal, sentiu necessidade de um suporte mais contínuo e direto do que o provido pela Comissão de Arte, o que o levou a convidar Aracy Amaral, que fazia parte da comissão e tinha uma ampla experiência como crítica e como diretora da Pinacoteca e do MAC-USP, para discutir e definir o que seria adquirido, e José Olympio Pereira da Veiga, que era da diretoria do museu, para fazer contato direto com os

25 Durante a gestão de Camila Duprat, integraram a Comissão de Arte os seguintes nomes (em diferentes composições): Emanuel Araújo, Ivo Mesquita, Lisbeth Rebolão Gonçalves, Mario Gallo, Percival Terapelli, Stella Teixeira de Barros, Wolfgang Pfeffer, Maria Alice Milliet, Radha Abramo, Renina Katz. Na gestão de Maria Alice Milliet: Radha Abramo, Stella Teixeira de Barros, Lisbeth Rebolão Gonçalves, Percival Terapelli, Renina Katz, Vera D'Horta, Glória C. Motta. Na gestão de Cacilda Teixeira da Costa: Carlos Fajardo, Ivo Mesquita, Ingrid Olsen Almeida, Olívio Tavares de Araújo, Rhada Abramo, Renina Katz. Fizeram parte da Comissão de Arte na gestão de Tadeu Chiarelli: Ivo Mesquita, Ana Maria Tavares, Aracy Amaral, Cacilda Teixeira da Costa, Elmira Nogueira Batista, Ingrid Olsen de Almeida, Olívio Tavares de Araújo, Rhada Abramo, Carlos Fajardo, Renina Katz, José Olympio da Veiga Pereira, José Resende, Maria Alice Milliet. Na gestão de Ivo Mesquita, a Comissão de Arte é formada por: Ana Maria Tavares, Aracy Amaral, Cacilda Teixeira da Costa, Ingrid Olsen de Almeida, José Olympio da Veiga Pereira, José Resende, Maria Alice Milliet, Rhada Abramo e Tadeu Chiarelli.

26 Com uma composição mais enxuta, formada em média por três integrantes, além do curador, o Conselho Consultivo de Artes Plásticas foi formado inicialmente por Tadeu Chiarelli, Felipe Chaimovich, Maria Alice Milliet (2002-2004), em seguida por Cauê Alves, Eder Chiodetto, Eduardo Salomão e Orandi Momesso (2005-2006). Desde que Felipe Chaimovich é curador do MAM, o Conselho também teve duas composições: Annateresa Fabris, Lisette Lagnado, Luiz Camilo Osório (de 2006 a 2009); Anateresa Fabris, Lauro Cavalcanti, Luisa Duarte (desde outubro de 2009). O processo de escolha dos integrantes não consta do Regulamento do Conselho Consultivo (2002).

artistas ou *marchands* com vistas à aquisição de obras. A seu ver, a participação deles foi fundamental para a ampliação da coleção durante a sua gestão²⁷.

Nesses anos o museu imprime uma prática ágil, com alto grau de autonomia da curadoria, necessária, talvez, ou propícia ao o objetivo de recolocar o MAM-SP em uma posição de ator influente e prestigiado no meio brasileiro, principalmente por meio da requalificação de sua coleção²⁸. Em entrevista à autora, Andrés Hernández ressaltou o papel fundamental de Tadeu Chiarelli em reconstituir o acervo, dar-lhe foco, estruturá-lo, levantar as lacunas. Ponderou ainda que a gestão de Chiarelli marcou um período bastante particular na história do museu, um momento de redirecionamento, em que as ações fluíram com velocidade graças ao anseio de reprojetar o museu e o acervo.

Tal andamento resultou numa condução da coleção a partir de um olhar preponderante, o do curador-chefe²⁹. Em que se pese o papel da Comissão de Arte, principalmente de alguns de seus integrantes, que acompanharam mais ativa e freqüentemente a curadoria na discussão das aquisições de obras, a condução conceitual dos processos curatoriais no museu foi bastante centrada na figura do curador-chefe. Vale reconhecer que, no caso em questão, esse olhar foi guiado por um sólido embasamento e um sentido estratégico e resultou num trabalho consistente voltado ao acervo. Entretanto, é importante identificar que, do ponto de vista institucional, esse *modus operandi* demasiadamente concentrado na figura do curador deixa o direcionamento da coleção vulnerável a alternâncias de foco de acordo com preferências individuais.

Percebe-se que nos anos 2000, depois de conquistada uma

27 Chiarelli também se refere a esse assunto em seu memorial de titulação (CHIARELLI, 2009: 86).

28 Em entrevista, Tadeu Chiarelli comenta que vários dos processos de ingresso de obras ao museu naqueles anos eram efetivados com rapidez, num “jogo rápido”, principalmente no caso das doações, que por isso nem sempre passavam pela Comissão de Arte.

29 “A coleção foi formada segundo o olhar do Tadeu, eu não tenho a menor dúvida, existe um olhar curatorial muito claro” (entrevista de Rejane Cintrão).

nova posição para o acervo, consolida-se uma rotina institucional para a curadoria da coleção. os processos curatoriais vão sendo balanceados num ritmo institucional mais assentado. A figura do Conselho Consultivo de Artes Plásticas, com a função de sugerir e aprovar conceitualmente o cronograma de exposições, os projetos para aquisição de obras e as doações de itens ao acervo, passa a ter uma presença maior na orientação e condução da política do museu como um todo, com reuniões mais frequentes. Nessas situações são discutidas as perguntas que orientam o crescimento da coleção e linhas que o acervo pretende seguir. Porém, essas discussões não são consolidadas na forma de políticas redigidas, o que seria um passo importante na publicização do processo colecionista do MAM-SP, tornando as diretrizes mais acessíveis àqueles que não seguem de perto a ação do museu. A explicitação dos argumentos que qualificam os critérios e as linhas adotados em uma política de acervo a cada período, e não apenas o enunciado geral de cobertura temporal ou geográfica da coleção, é o que possibilita expor a construção aberta do pensamento curatorial. Além disso, torna o modelo de tomada de decisão mais amparado nas propostas formuladas do que na respeitabilidade curricular dos profissionais envolvidos.

A definição de um processo institucional sistemático para o acervo também propicia que, a cada momento, possa se reexaminar o histórico dos olhares que guiaram a curadoria, num balanço crítico do que interessa ser mantido e o que deve ser modificado. Isso favorece a continuidade das políticas, entendendo-a não como manutenção do mesmo, mas renovação das questões a partir da análise da experiência anterior.

Voltando à experiência do MAM-SP, atualmente, as propostas de compras, doações e comodatos para a coleção são definidas nas reuniões curatoriais com participação do Conselho, e as decisões registradas em ata, mas sem registro de pareceres. No caso de compras, a curadoria do museu, em conjunto com o Conselho Consultivo, define as propostas de aquisição, fixando prioridades

e pesquisando obras disponíveis no mercado dentro das lacunas identificadas. A partir disso é gerado um plano anual de aquisições, que é submetido à diretoria. Uma vez aprovado o plano, é elaborado um projeto de lei de incentivo para a compra, que é encaminhado ao Ministério da Cultura. Os comodatos também passam pela aprovação da diretoria, já as doações são implementadas sem essa necessidade³⁰.

Sem envolvimento do Conselho, cabe ao curador a decisão quanto à compra de obras com recursos de sócios – o Núcleo Contemporâneo do MAM – e das obras que passarão a integrar a coleção via Clubes de Colecionadores de Gravura e Fotografia, aprovando as escolhas dos curadores dos Clubes e podendo fazer sugestões pontuais.

A coleção do MAM-SP compreende hoje pouco mais de 5 mil obras³¹. O crescimento do acervo acentua-se a partir de 1996. Consolidando essas informações, observa-se que a coleção quase triplicou de tamanho entre as décadas de 1990 e 2000, período em que cresceu 170%. O crescimento orientou-se quantitativamente para arte brasileira do segundo pós-guerra, com ênfase na incorporação da produção das últimas duas décadas.

As doações respondem por 85% de todo acervo, mas deve-se lembrar que nesse total estão incluídas diversas doações de empresa via patrocínio, que na prática são mais precisamente aquisições do museu. Segundo foi possível apurar, aproximadamente metade das doações foi feita pelos próprios artistas.

Observando o tempo transcorrido entre a produção das obras e seu ingresso no museu, evidencia-se um traço marcante da prá-

45 | OBRAS INGRESSADAS NO ACERVO DO MAM-SP EM CADA DÉCADA (ANEXO P. 35)

46 | OBRAS DE CADA DÉCADA NO ACERVO DO MAM-SP (ANEXO P. 36)

47 | PROCEDÊNCIA DAS OBRAS DO ACERVO DO MAM-SP (ANEXO P. 36)

30 A coordenação executiva da curadoria é responsável pela formatação técnica do projeto (textos, imagens, laudos, cotações), que é finalizado pelo setor administrativo. Uma vez aprovado, o setor de captação procura obter patrocínio incentivado. Uma vez recebidos os recursos, a negociação de compra é feita pela administração e pelo jurídico. Após a efetivação da compra, a coordenação executiva volta a atuar para viabilizar transporte, seguro, etc. A efetivação dos processos de doação aceitos pela curadoria são conduzidos diretamente pela coordenação executiva.

31 Considerando-se as obras incorporadas até dezembro de 2008.

tica colecionista do MAM-SP, que é de rápida musealização da produção. Aproximadamente 42% dos trabalhos levaram no máximo cinco anos para serem incorporados ao acervo.

Nessa “aceleração na direção de uma coleção contemporânea” (LAGNADO 2009b: 32), há uma ênfase na produção dos anos 1990 e 2000, examinada no capítulo 2. Tal foco se reforça quando se analisa as diretrizes formuladas pela curadoria, que firmam um posicionamento do museu como referência sobre os desdobramentos recentes no campo da arte e como plataforma de prospecção voltada a revelar artistas.

Em seu memorial de titulação, Chiarelli resume as duas posturas básicas que nortearam a escolha das obras durante o período em que liderou a curadoria: “A primeira era o interesse de, dentre os artistas surgidos entre o final dos anos 1940 e meados de 1990, não privilegiar nenhuma tendência em particular, escolhendo bons representantes das várias vertentes que brotaram na cena artística brasileira – muitas vezes excludentes entre si. Para tanto, acreditava que o museu deveria ter como parâmetro apenas a qualidade artística das obras (...) A segunda postura seria a de privilegiar a entrada de obras de artistas extremamente contemporâneos. Ela viria a enfatizar a postura primeira no sentido de evidenciar que o MAM não queria ser visto apenas como depositário de obras de artistas já devidamente consagrados, mas como uma instituição compromissada em, no presente, estabelecer novas plataformas para a história da arte brasileira ainda a ser escrita” (2009: 76).

A visão desse papel do MAM como museu sintonizado com a arte do presente e interveniente em seus desdobramentos é sinte-

32 O levantamento dos dados a respeito da totalidade da coleção do MAM-SP foi realizado pela pesquisadora como subsídio ao trabalho de Lisette Lagnado, integrante do Conselho Consultivo de Arte do museu, em seu exame e reflexão sobre a coleção, que resultou na palestra e posterior publicação nos Anais do Seminário *História e(m) movimento* e no texto referente à participação em mesa redonda publicado em *Trópico*. Nele, Lagnado analisa parte dessas informações e comenta: “Enquanto isso, nos últimos 10 anos o MAM quase dobrou seu acervo. Pesquisas confirmam que o museu não se limitou aos anos 60. Mais de 40% das aquisições foram de obras da década de 90. Quarenta e dois por cento dos trabalhos levaram até cinco anos para deixar o estúdio e entrar no museu – reforçando, assim, sua aceleração na direção de uma coleção contemporânea”.

tizada de uma forma programática na proposta curatorial da exposição *MAM[na]Oca*, realizada em 2006. O último andar do pavilhão apresentou obras de artistas ainda em início de carreira, mas que, segundo os curadores da mostra, “já demonstram posicionamentos críticos definidos em relação a suas poéticas e ao papel que elas podem desempenhar na cena artística contemporânea” (Chiarelli, 2006: 41).

Nomeado de Plataforma, “espaço de prospecção de uma situação artística ainda em devir, cujos primeiros vislumbres e realizações já se fazem notar no acervo do MAM” (Chiarelli, 2006: 37), o segmento da mostra pretendeu colocar em evidência que o MAM-SP vinha, nos dez anos anteriores, priorizando a entrada da arte contemporânea mais recente em seu acervo e adquirindo várias obras como “apostas”, no momento extremamente próximo à emergência dos artistas no circuito, quando eles surgiam como “promessas”, ainda sem uma trajetória que confirmasse seu reconhecimento³³: “A Plataforma sintetiza o projeto do museu: assumir os riscos do futuro, apostando em novos artistas e nos desafios por eles lançados, para compreender o presente como etapa de uma construção incessante da história” (MAM, 2006: 65).

Outra afirmação na mesma direção é articulada pelo coordenador executivo da curadoria, Andrés Hernández, em texto a respeito do potencial trazido para o museu com a efetivação, em 2006, de um importante comodato de obras das últimas três décadas: “O MAM assumiu, sistematicamente, a seiva fresca e problematizadora de obras recentes (...) E mais: o museu sustenta a filosofia de estimular o pensamento e a sensibilidade sobre temas atuais. Assim, dá boas-vindas a critérios inovadores, capazes de

33 O texto do catálogo da exposição ressalta esse traço do acervo do MAM-SP: “Se na Plataforma há uma concentração de apostas, não significa que nos outros andares existam apenas artistas consagrados. Em todos eles estão presentes artistas que a curadoria acredita não poderem ficar de fora da história recente da arte no Brasil. Muitas das obras que hoje integram o acervo do Museu foram adquiridas enquanto ainda eram promessas, e hoje o Museu se orgulha do reconhecimento público que os artistas alcançaram para além da sua coleção” (MAM, 2006: 65)

oferecer, às mais jovens gerações, a ‘re-formulação’, em termos contemporâneos, de uma história da arte, com a qual a instituição sente uma profunda responsabilidade e avaliza as suas futuras páginas”(HERNÁNDEZ, 2006).

Identifica-se nesse texto um tom de convicção e segurança, o que é compreensível tendo em vista o caráter persuasivo desse tipo de comunicação, que procura construir para o MAM-SP sua posição diferencial. Não é de interesse deste estudo confirmar ou contrariar essas afirmações, trazidas apenas com o intuito de situar alguns discursos que exemplificam como o museu se reformula conceitualmente e se reposiciona no circuito, definindo a arte contemporânea como seu território.

Mas como essa atuação próxima ao contemporâneo foi posta em prática na coleção? A seguir, procurar-se-á detalhar a discussão dos expedientes museológicos utilizados pelo MAM-SP para constituir um acervo referente à produção artística dos anos 1990 e 2000. Sempre que necessário para elucidação, procurou-se situar a coleção composto pelas obras produzidas entre 1991 e 2008 trazendo informações também sobre o acervo como um todo.

Aquisições com recursos incentivados

A estratégia do MAM-SP para conduzir a compra de acervo ampara-se na elaboração de projetos para captação de recursos incentivados para aquisição de obras, dado que o museu não possui orçamento próprio para isso. A política de aquisição foi se construindo nessa seqüência de formatação de projetos para utilização das leis de incentivo. A partir da identificação de uma determinada lacuna ou produção de interesse, faz-se um levantamento das obras disponíveis para aquisição junto a galerias ou artistas, a seleção dos trabalhos e elabora-se um projeto, que é enviado ao Ministério da Cultura ou a organizações que possuem programas próprios de financiamento, como a Petrobras.

O MAM-SP começou a elaborar projetos de aquisições com recursos da Lei Federal de Incentivo à Cultura no final dos anos 1990, priorizando esse expediente para preencher lacunas entre os anos 1950 e 1980, mas realizou também compras de obras dos

ROSANGELA RENNÓ. SEM TÍTULO (DA SÉRIE VERMELHA), 1996. PROVA COLORIDA LAMINADA, 122 X 84 CM. AQUISIÇÃO MAM-SP, 1997. ACERVO MAM-SP.

NUNO RAMOS. SEM TÍTULO, 1997. BASTÃO DE ÓLEO E VASELINA SOBRE PAPEL, 27,2 X 37,3 CM. AQUISIÇÃO MAM-SP, 2000. ACERVO MAM-SP.

anos 1990 e 2000. Em alguns casos, as obras foram registradas como doações de empresas, mas, quando ocorrem com incentivo fiscal (a grande maioria dos casos), são em realidade compras realizadas pelo MAM-SP com recursos públicos, embora destinados pelo setor privado.

Entre as aquisições dos anos 1990 e 2000 estão trabalhos de Rosângela Rennó, Waltercio Caldas, Regina Silveira, Lia Mena Barreto, Arthur Omar, Laurita Salles, Leonilson, Gustavo Resende e Nuno Ramos. Obras de Carlito Carvalhosa, Paulo Monteiro e Gal Oppido ingressaram com recursos do Banco Itaú em 1998 e, em 2001, trabalhos de Geraldo de Barros e Regina Silveira, junto com outras obras de períodos anteriores de vários artistas, foram adquiridas por meio de projeto contemplado com recursos da Petrobras. Em 2008 o MAM-SP adquiriu, através de projeto de aquisição com leis de incentivo patrocinado pelo Credit Suisse, uma série de trabalhos de Rivane Neuenschwander.

MARCO GIANNOTTI. CIRCUITO # 1, 2001. ÓLEO E ESMALTE SOBRE TELA, 100 X 250 CM. DOAÇÃO NESTLÉ BRASIL, 2001. ACERVO MAM-SP.

EDOUARD FRAIPONT. LIMIAR, 1999. PROVA COLORIDA, 80,4 X 122,5 CM. DOAÇÃO NESTLÉ BRASIL, 2000. ACERVO MAM-SP

DORA LONGO BAHIA, SEM TÍTULO
(SÉRIE IMAGENS INFECTAS), 2000.
SERIGRAFIA (IMPRESSÃO EM
CORES) E RELEVO (CHAPA
PERFURADA DE METAL), 44,2 X
44,2CM. DOAÇÃO TELES
CELULAR, 2001. ACERVO MAM-SP.

Um projeto especificamente destinado à aquisição da produção de jovens artistas foi o MAM Nestlé, que propiciou o ingresso no acervo de um conjunto de obras escolhidas pela curadoria após serem expostas no espaço da empresa, entre 1999 e 2000. Em 2001, mesmo sem a realização das exposições, o patrocínio da Nestlé para aquisição foi mantido. Assim o museu trouxe para a coleção 34 obras, todas recém-produzidas, de artistas atuantes em São Paulo³⁴. Nota-se que a curadoria valeu-se do projeto para adquirir trabalhos de artistas que já haviam consolidado carreira nos anos 1990, destacados desde a década anterior, como Rodrigo Andrade, Marco Giannotti, Sérgio Sister, Luiz Hermano, de artistas que despontaram no circuito a partir de meados dos anos 1990, como Sandra Cinto, Marcia Xavier, referendando-os; e de nomes então bastante jovens, como Ricardo Carioba, Edouard Fraipont, Leya Mira Brander e Christiana Moraes, promovendo sua institucionalização.

Além de projetos diretos de aquisição de acervo, as empresas direcionam recursos por intermédio da Lei Rouanet para a realização de exposições, que muitas vezes resultam em ingressos para o acervo³⁵.

Um exemplo foi o projeto Imagem Experimental, elaborado como programação de exposições do Espaço MAM Higienópolis. Para as exposições – que, além da antiga Telesp Celular, também foram patrocinadas pela Epson –, foram produzidos trabalhos que passaram a integrar a coleção. Não foi um projeto específico de aquisição, mas resultou no ingresso de trabalhos que exploravam a fotografia digital e o vídeo.

34 Ingressaram através da doação Nestlé com recursos incentivados trabalhos dos seguintes artistas: Christiana Moraes, Claudio Mubarak, Edouard Fraipont, Ernesto Bonato, Leya Mira Brander, Luiz Hermano, Marcelo Zocchio, Márcia Pastore, Márcia Xavier, Marco Gianotti, Marina Saleme, Mauro Piva, Mônica Rubinho, Ricardo Carioba, Rodrigo Andrade, Rosana Monnerat, Sandra Cinto, Sérgio Sister.

35 É o caso de 26 fotografias do litoral norte paulista de Marcos Piffer; de 42 fotografias de vários autores que receberam o prêmio J.P. Morgan de Fotografia e foram expostas e incorporadas ao acervo; de fotos de Tuca Reines ingressadas após exposição em 1999; de 20 fotografias de Luiz Braga, parte de um conjunto de cinquenta trabalhos exibido na exposição *Retratos Amazônicos*, em 2005 e ingressados como doação do Banco Itaú.

Entre os selecionados estavam novamente artistas em fases distintas de carreira, já consolidada ao longo dos anos 1990 ou em recente aparição no final da década. É interessante notar que vários dos artistas trazidos por esse projeto só têm sua produção do período musealizada no MAM-SP³⁶. Alguns deles estão representados no acervo com outros trabalhos, anteriores ou posteriores, como Mônica Nador, Caio Reisewitz, Dora Longo Bahia, Iran do Espírito Santo, enquanto outros só estão presentes por meio da obra trazida pelo projeto, como Celina Yamauchi, Fabiana Rossarola ou Luciano Mariussi. Esse aspecto indica que algumas opções foram mais reforçadas na coleção, enquanto outras não.

Nota-se, assim, que o MAM-SP combina projetos destinados à aquisição, que se articulam a um planejamento especialmente dedicado à coleção, com projetos de exposições, que propiciam, em algumas circunstâncias, oportunidades de acréscimos ao acervo. Somadas, essas vias de ingresso são responsáveis pela entrada no acervo do museu de mais de duzentas obras realizadas entre 1991 e 2008.

36 Foram incorporados trabalhos de Alfredo Nicolaiewsky, Caio Reisewitz, Helena Martins-Costa, Iran do Espírito Santo, Mônica Nador, Paulo D' Alessandro; e também de Celina Yamauchi, Dora Longo Bahia Fabiana Rossarola, Monica Schoenacker, Luciano Mariussi Walter Rodrigues, sendo que a produção destes últimos nas últimas duas décadas está musealizada apenas no MAM-SP.

Aquisições via Panorama da Arte Brasileira

O prêmio aquisição do Panorama da Arte Brasileira tem sido um expediente significativo na prática colecionista do MAM-SP ao longo de sua história, e assim se mantém nas últimas duas décadas. Nesse período, os Panoramas conquistaram progressivamente uma posição de destaque no circuito de arte brasileiro, para o que contribuíram a virada conceitual ocorrida em 1995, o prestígio dos curadores convidados para organizar as mostras, a profissionalização do museu e a captação de recursos para as montagens.

Graças ao prestígio do Panorama, suas exposições oferecem uma visibilidade que atrai recursos captados mediante incentivo fiscal, e a aquisição a ele atrelada é um arranjo bem formulado para incrementar a coleção. Em várias edições, a verba para aquisição estava embutida em um “pacote” de patrocínio para a realização da mostra. Mais recentemente, optou-se por criar projetos separados junto ao Ministério da Cultura, pois a inclusão das aquisições no projeto da exposição elevava o total a ser captado, o que poderia inviabilizar a realização do Panorama quando houvesse dificuldade para obtenção de patrocínio. Nesse sentido, o relativo sucesso para empreender as aquisições depende da situação favorável das empresas e da articulação política da instituição junto a elas.

A edição do Panorama de 1991 (tridimensional) premiou *Copulônia*, de Ernesto Neto, e a de 1993 (pintura), obras de Fiaminghi e Fernando Velloso. Em 1995, com formato reformulado, o Panorama teve como curador Ivo Mesquita e contou pela primeira vez com um patrocínio empresarial beneficiado pela legislação municipal de incentivo fiscal, conhecida como Lei Mendonça. Os

Panoramas seguintes obtiveram benefício federal da Lei Rouanet de Incentivo à Cultura. Nessa edição, ingressaram no acervo como prêmio obras de Alex Cervený, Carlos Fajardo, Eliane Prolik, Paula Trope e Rochele Costi³⁷.

O Panorama de 1997, com curadoria de Tadeu Chiarelli, que ocupou uma área no pavilhão da Bienal, propiciou um grande número de ingressos à coleção. As premiações contemplaram os artistas Edgard de Souza, Iran do Espírito Santo, Nazareth Pacheco, Paulo Buenoz, Rosana Paulino e Vera Chaves Barcellos. Um patrocínio extra viabilizou a aquisição de fotografias de Mario Cravo Neto e pinturas de Paulo Pasta, e, por meio de esforços do museu, ingressaram monografias de Tunga.

Na edição de 1999, que também teve a curadoria de Tadeu Chiarelli, ingressaram pelo Panorama trabalhos de Chico Amaral, Jac Leirner, Nelson Leirner e Sergio Sister. Em 2001 o Panorama foi organizado por Ricardo Resende, Ricardo Basbaum e Paulo Reis, e foram adquiridos vídeo de Cao Guimarães, uma série de Iran do Espírito Santo e dois trabalhos de Rubens Mano.

O Panorama de 2003, que teve curadoria de Gerardo Mosquera, não obteve patrocínio e não ingressaram obras ao acervo. No Panorama de 2005, proposto por Felipe Chaimovich, só após a realização da mostra apareceu um patrocinador interessado em doar recursos para aquisição de acervo, possibilitando o ingresso de obras de Caetano de Almeida, Franklin Cassaro, João Loureiro, Mauro Restiffe, Pazé, Pitágoras, Roberto Bethônico, Rodrigo Andrade e Yftah Peled. Com curadoria de Moacir dos Anjos, a edição de 2007 do Panorama propiciou o ingresso de obras de João Modé, Laura Lima, Lucia Koch e Gabriel Velarde e Marilá Dardot, mas nem todas foram exclusivamente aquisições, já que o museu participou em parte da produção da obra.

EDGARD DE SOUZA, SEM TÍTULO, 1997. MADEIRA, 85,4 X 70,6 X 40 CM. PRÊMIO EMBRATEL – PANORAMA DE ARTE BRASILEIRA 1997. ACERVO MAM-SP.

37 A respeito do Panorama, Rejane Cintrão ressaltou, em entrevista à autora, que o Panorama de 1995 representou uma quebra de padrão no que se refere aos prêmios aquisição. Para ela, antes disso, nem todos os artistas que participavam eram artistas que representavam a cena contemporânea e “você não tinha uma premiação apostando”.

O Panorama da Arte Brasileira difere dos Salões de Arte existentes no MAM-BA e MAP, pois não parte de inscrições dos artistas, que são escolhidos por uma comissão julgadora, mas da seleção de um curador. Entretanto, guardadas as diferenças, o expediente do prêmio aquisição é comum ao Panorama e ao Salão de Artes da Bahia, e era também ao Salão de Belo Horizonte, antes de ser reformulado como Bolsa Pampulha, assunto tratado no capítulo 3. Em sintonia com inúmeras experiências internacionais, percebe-se um movimento de rever o conceito de prêmio aquisição, transformando-o em bolsas, residências ou comissionamentos à produção. Para citar outro exemplo entre as instituições estudadas, o MAMAM no Pátio realiza residências, por vezes em intercâmbio com espaços culturais de outros Estados.

As últimas Bienais também revelaram uma tendência nessa direção, contemplando residências de artistas na 6ª Bienal do Mercosul, nas últimas duas edições da Bienal de São Paulo e na próxima, a ocorrer em 2010. No caso do MAM-SP, o último Panorama, realizado em 2009 com curadoria de Adriano Pedrosa, envolveu a realização de residências em parceria com a FAAP. Nove artistas foram convidados para permanecer na capital paulistana por cerca de dois meses. Não houve obrigação de criar uma obra específica para o Panorama, o que ocorreu em alguns casos.

Como expediente de incentivo ao desenvolvimento da arte, as premiações mostram-se anacrônicas e menos eficazes se comparadas a programas de residência, que ensejam o envolvimento num outro contexto cultural e promovem um processo de pesquisa artística, ou a projetos de comissionamento para a elaboração de trabalhos artísticos³⁸. Por outro lado, como mecanismo para aquisição de acervo, a existência de uma verba para aquisição atrelada a projetos de exposição é uma medida estratégica para a

38 O capítulo 1 traz uma breve explanação sobre a multiplicação de programas de residência e comissionamento artísticos a partir dos anos 1990 e apresenta algumas informações básicas sobre as residências das edições Bienais e o programa internacional de residência do Edifício Lutetia, da Fundação Álvares Penteado – FAAP. Para uma discussão mais aprofundada sobre o assunto, recomenda-se a tese de Moraes (2009).

atualização das coleções. O que importa nesse âmbito, e que é comum aos programas de residência realizados em museus, é a elaboração de um processo curatorial institucional para a escolha das obras. A entrada de obras à coleção como resultado dessas atividades é também um interessante registro de memória da prática do museu, mas sempre deve ser balanceada com a análise de pertinência no interior da coleção e consonância com as linhas traçadas para sua ampliação.

O conjunto que ingressou através dos Panoramas foi significativo para a prática colecionista do MAM-SP, não tanto em virtude do número de obras (aproximadamente 56 de 1991 a 2008), mas pela particularidade de serem originadas de uma exposição reconhecida, que influi na construção de visões sobre o que representa a arte brasileira contemporânea.

A contribuição dos Panoramas para a história da arte é algo que o museu conscientemente procura valorizar, o que se revela nas elaboradas publicações que documentam as edições, em ações como a exposição *Panorama dos Panoramas*, em 2008, ou no fato de contemplar em seu plano de aquisições obras de artistas que participaram de edições do Panorama, mas que, na ocasião, o museu não dispôs de recursos para adquirir.

A exposição Panorama é um dispositivo pelo qual o MAM-SP confere carga de valor a artistas e obras, o que se acentua com o prêmio. Ao mesmo tempo em que é um vetor de força da instituição e dos curadores das edições para agir sobre o circuito, é também uma situação em que o museu consegue trazer para seu acervo valores que estão se destacando no circuito internacional.

Em sua gênese, o prêmio do Panorama inspirou-se no prêmio aquisitivo da Bienal de São Paulo, que revertia acervo para o primeiro MAM-SP e exerceu um forte impacto no balizamento da produção moderna brasileira. No contexto atual, bastante diferente do das primeiras décadas de existência da Bienal graças ao considerável adensamento de instituições e instâncias no meio ar-

tístico, os Panoramas não mostram o mesmo poder determinante, o que é positivo ³⁹.

Mas pode-se pensar nas aquisições dos Panoramas das últimas duas décadas como condensações do discurso que o museu enuncia sobre as direções e características do processo artístico recente no país, e ao mesmo tempo como um fator de sincronização do acervo do museu com a cena a seu redor, o que merece uma análise à parte, que extrapola as pretensões deste estudo.

Falar sobre a “história” que os Panoramas contribuem para escrever implicaria discutir mais amplamente seu sentido e seus expedientes. O que significa realizar uma mostra “panorâmica” da produção brasileira contemporânea atualmente? Como dosar a procura por referenciar o que “represente” os múltiplos desdobramentos das poéticas artísticas com a explicitação de dissensos e do caráter construído e dinâmico, e não definitivo, das visões sobre o processo artístico? A polêmica que se acirrou em torno da última edição, mas que vem à pauta a cada curadoria, expressa o debate sobre o perfil dessa exposição – debate que, entre outros fatores, inquire se o caráter do Panorama é espelhar o que circulou e ganhou visibilidade, ou procurar outras aproximações com a produção menos evidenciada ou inserida no mercado.⁴⁰

Optou-se por tangenciar essa discussão, e, como exercício pontual, foram tomados alguns exemplos entre as obras do acervo formado por meio dos Panoramas, interessantes na medida em que ajudam a esclarecer a musealização da produção recente.

39 Maria Cecília França Lourenço discute a institucionalização do moderno no Brasil e chama a atenção para a influência dos prêmios e salas especiais na construção de discurso sobre a direção da arte que se torna hegemônico: “peças fundamentais para projetar e consolidar valores no plano nacional, assim influenciando os acervos museológicos, de forma que a Bienal extrapola os estreitos limites pessoais e estaduais, atingindo e incentivando a absorção da produção moderna e, também, auratizando a arte moderna” (LOURENÇO, 1999:121)

40 A seção “Para atizar a brasa” do website Canal Contemporâneo compila as matérias publicadas na imprensa e as inúmeras postagens sobre a polêmica do Panorama de 2009 (<http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/002119.html>). A respeito do assunto, ver também artigo de Roberto Moreira Junior publicado no site Artesquema, mantido pela curadora independente e crítica de arte Daniela Labra (<http://www.artesquema.com/2009/04/24/comentario-sobre-o-panorama/>).

ROCHELE COSTI, DA SÉRIE QUARTOS SÃO PAULO, 1998.
FOTOGRAFIA, 168 X 230 CM. 24ª BIENAL DE SÃO PAULO, 1998.

ROCHELE COSTI, PARA AS
DÚVIDAS DA MENTE, 1995. DOZE
IMPRESSÕES GELATINA E PRATA E
DOZE ESPELHOS COLADOS SOBRE
AGLOMERADO, 120 X 120 CM.
PRÊMIO PRICE WATERHOUSE -
PANORAMA DE ARTE BRASILEIRA
1995. ACERVO MAM-SP.

Um dos trabalhos premiados no Panorama de 1995 foi *Para as dúvidas da mente*, de Rochelle Costi, o primeiro de sua autoria a entrar para o acervo. Em 1996, a artista participou da exposição *Identidade/Não identidade*, e outro trabalho, *50 horas: auto-retrato roubado*, foi trazido à coleção por doação da artista. Há uma proximidade de linguagem entre ambas as obras, que lidam com múltiplas imagens fotográficas dispostas em painel, bem como nas associações simbólicas que suscitam a respeito dos gêneros artísticos e da imagem do feminino. Outros trabalhos da artista, de final dos anos 1980 e início dos 1990, estão disponíveis no MAM-SP pelo comodato Eduardo Brandão e Jan Fjeld⁴¹.

Considerando a aquisição do Panorama em relação aos outros fatores de institucionalização da obra dessa artista, delimitados na pesquisa através das Bienais e dos museus estudados, nota-se sua participação na Bienal de São Paulo em 1998 e na Bienal do Mercosul em 1999. Em ambas são selecionadas fotografias de sua sé-

41 Há ainda uma fotografia de 1982 ingressada através do Clube, em 2000.

rie *Quartos*, em que a artista flagra esse espaço de privacidade de indivíduos de diferentes extratos socioeconômicos e procura evidenciar formas de organização, gostos e modos de vida. Posteriormente, em 2006, um trabalho dessa série passa a integrar o acervo da Pinacoteca. Outro museu que abriga obras da artista é o MAM-RJ, por meio do comodato Gilberto Chateaubriand, que possui três obras dos anos 2000 de Rochelle. Entre elas está *Casa cega*, outra série de uma espécie de arquivo tipológico, mas, em vez de espaços internos, é a paisagem urbana que ela fixa em imagens de casas desocupadas, com portas janelas seladas com cimento.

Por esse exame, identifica-se que a aquisição do Panorama do MAM-SP foi posteriormente complementada com a presença de outros trabalhos, compondo diálogos, e que seu ingresso se dá num momento em que se consolida o reconhecimento da produção da artista.

Em 1999, é adquirido por meio da premiação do Panorama um trabalho *Sem título*, de Jac Leirner, desse mesmo ano. O MAM-SP até 1999 não possuía obras da artista no acervo, dado que é também quando ingressa *Pulmão*, de 1987. Nesse sentido, provavelmente a premiação veio suprir a ausência de uma artista já amplamente reconhecida e com destacada trajetória internacional. Se em *Pulmão* a artista guarda os materiais dos maços de cigarro que consome, fitas plásticas de abertura, papel e selos, para com eles compor seus objetos, na obra de 1999 são inúmeros adesivos – de museus, companhias aéreas, produtos diversos, figuras, etc. – que Jac Leirner dispõe sobre uma superfície de vidro, organizando-os em cores, formas e temas.

Os adesivos são usados em uma série de obras de Jac Leirner nos anos 1990 e 2000, e condensam operações de trabalhos anteriores que a notabilizaram, em que retira objetos ligados ao universo do consumo – cédulas de dinheiro, passagens aéreas, cinzeiros de poltronas de avião, sacolas de museus, cartões de visita de diversos contatos do *jet set* da arte – e os inscreve no contexto artístico. Tais trabalhos remetem à circulação, à banalização e ao

JAC LEIRNER. SEM TÍTULO, 2009. ETIQUETAS ADESIVAS SOBRE VIDRO MONTADO EM CHAPA METÁLICA, 20 X 282 X 7,5 CM. AQUISIÇÃO DEUTSCHE BANK – PANORAMA DE ARTE BRASILEIRA, 1999. ACERVO MAM-SP.

JAC LEIRNER. HIP-HOP, 2007. SERIGRAFIA E FITA ADESIVA SOBRE PAPEL. DOAÇÃO DA ARTISTA ATRAVÉS DO PROJETO ARTE CONTEMPORÂNEA, 2007. ACERVO MAP.

consumo, e exploram as propriedades plásticas dos objetos comuns. É esse repertório que a artista aciona, em escala reduzida, no trabalho *Cem temas, uma variação*, realizado para o Clube de Gravura do MAM-SP, em 2001.

São também adesivos que, colados numa superfície de vidro que faz referência a janelas, compõem a instalação *Adesivo 44*, apresentada na 5ª Bienal do Mercosul, em 2005, a única de que a artista participou com obras das décadas de 1990 e 2000. Leirner utiliza esse material de outra maneira na instalação *Hip-Hop*, elaborada pela primeira vez em 1998 para exposição na Bohen Foundation, de Nova York, e reformulada em 2001 para exposição no Centro Universitário Maria Antonia⁴². Explora então a variação cromática e de formas em sequências ritmadas. Uma variação dessa proposta, com

42 *Hip Hop*, exposto no Centro Maria Antonia, consistia numa instalação formada por uma justaposição de 120 fitas adesivas em diferentes cores, e faz referência à pintura *Broadway Boogie-Woogie* de Mondrian (1942).

PITÁGORAS, SEM TÍTULO, 2005.
ACRÍLICA SOBRE IMAGEM
IMPRESSA, 42 X 30,3 CM. PRÊMIO
AQUISIÇÃO ENERGIAS DO BRASIL
- PANORAMA 2005. ACERVO
MAM-SP.

serigrafia e adesivos sobre papel, foi exposta no Projeto Arte Contemporânea do MAP e ingressou à coleção em 2007.

Nota-se pelos exemplos que as obras da artista dos anos 1990 e 2000 que se preservam nos museus reforçam uma mesma faceta de sua produção e são de um momento posterior ao *boom* da artista no mercado internacional, uma trajetória que veio num crescente desde início dos anos 1990 se consagrou com participação da artista na Documenta de Kassel (1992) e na Bienal de Veneza (1997).

Como premiação decorrente do Panorama de 2005, o MAM-SP trouxe ao acervo três desenhos de Pitágoras Lopes Gonçalves, de 2005. A coleção Gilberto Chateaubriand no MAM-RJ possui outros trabalhos do artista, adquiridos em 2003 e 2005. Nascido e atuante em Goiânia, Pitágoras é um nome que notadamente vem sendo inscrito no circuito artístico de maior visibilidade nos anos 2000, acionado em exposições coletivas e individuais, como na galeria paulistana Berenice Arvani em 2007 e 2009. O universo dos quadrinhos e da arte de rua são referências para a sua produção, que explora a vulgaridade, a estranheza, as pulsões, de maneira satírica e tumultuosa, provocativamente anticonvencional. Nos trabalhos pertencentes ao MAM-SP o artista interfere graficamente em fotografias de figuras femininas, criando conotações opostas à imagem original. O prêmio aquisição possivelmente agiu como catalisador da visibilidade e do processo de reconhecimento crítico e institucional do artista. A incorporação dos trabalhos, por sua vez, reforça a proximidade do MAM-SP aos últimos desdobramentos da produção, que ainda não se estabilizaram.

Núcleo Contemporâneo

O Núcleo Contemporâneo do MAM foi criado em 2000 e teve como referência iniciativas similares existentes em museus estrangeiros, em particular o MoMA. Consiste em uma categoria especial de sócios, cuja contribuição em dinheiro ao museu é destinada à compra de obras contemporâneas para a coleção⁴³.

O público-alvo são indivíduos de alto poder aquisitivo, jovens colecionadores e interessados em arte contemporânea. As aquisições efetuadas através do Núcleo Contemporâneo seguem a política de formação de acervo do museu, mas se concentram especificamente na produção experimental. A decisão quanto às obras a serem adquiridas é tomada diretamente pela curadoria, sem o envolvimento do conselho consultivo ou da diretoria. Como dispositivo de aquisição, o Núcleo Contemporâneo é assim uma via que propicia compras com agilidade, sem tramitação administrativa, respondendo com maior prontidão às oportunidades.

Por meio do Núcleo ingressaram no acervo 93 trabalhos até o final de 2008, dentre os quais 59 foram produzidos nos anos 1990 e 2000. Cabe um parêntese para esclarecer que 24 itens são trabalhos encomendados a diferentes artistas, como máscaras para o evento social do baile de máscaras promovido para o Núcleo em 2000, 2001 e 2002. Sem desprezar o componente artístico dos trabalhos, há que diferenciar esses ingressos das demais aquisi-

43 Atualmente, a anuidade individual é de R\$ 714,00 e, no caso de casais, R\$ 1.208,00. Os associados têm como benefícios uma programação de visitas a ateliês de artistas, coleções particulares e exposições, entrada gratuita ao museu e descontos nos cursos, no restaurante e na loja. Descontados os custos de manutenção, os recursos provenientes do Núcleo são revertidos para a compra de acervo.

ções, pois não se trata de obras adquiridas tendo em vista um projeto curatorial para a coleção⁴⁴.

Além disso, segundo as diretrizes informadas pelos curadores entrevistados, o Núcleo privilegia a compra de trabalhos experimentais atuais, cujo *status* artístico é menos consensualmente admitido. É o caso dos desenhos sobre tecido de Cabelo (2000), das fotografias de Amilcar Packer *Still de vídeo sem título #35 e #36* (1999), da instalação de Franklin Cassaro *Templo* (2000) e sua *Coleção de vulvas metálicas* (1998), e da instalação *Transestatal* (2006), de Marcelo Cidade. Duas performances de Laura Lima, adquiridas em 2000, *Quadris de homem = carne/mulher = carne* (1995), e *Bala de homem = carne/mulher = carne* (1997) fizeram do MAM-SP o primeiro museu brasileiro a ter uma performance em sua coleção.

Examinando outras vias de institucionalização da produção desses artistas, pode-se perceber alguns processos interessantes. No caso de Amilcar Packer, os trabalhos existentes nas coleções dos museus estudados são bastante semelhantes: dentro de um período de cinco anos, de 1999 a 2004, ingressaram no MAM-SP, na coleção Gilberto Chateaubriand-MAM-RJ e no MAM-BA, como prêmio no Salão de Arte. Também estão no comodato Eduardo Brandão e Jan Fjeld. Neles, o artista explora os limites do corpo e sua relação com o espaço e os objetos a seu redor, mostrando-os em posições desconfortáveis e imprevistas, ou mimetizando a função ou forma de objetos utilitários como mesas ou elementos arquitetônicos como pilares e paredes.

O período em que a obra de Marcelo Cidade ingressa no acervo do MAM-SP por meio do Núcleo Contemporâneo, como tra-

BEATRIZ MILHAZES. A MÁSCARA, 2000. MATERIAIS VARIADOS SOBRE ÓCULOS DE PLÁSTICO (MÁSCARA), 20 X 29 X 17 CM. AQUISIÇÃO NÚCLEO CONTEMPORÂNEO DO MAM. ACERVO MAM-SP.

44 Em 2009 ingressaram três novos trabalhos. Excetuando-se as máscaras, foram compradas através do Núcleo obras dos anos 1990 e 2000 de Amilcar Packer, Arnaldo Pappalardo, Cabelo, Claudia Jaguaribe, Claudio Cretti, Eliana Bordin, Élica Tessler, Ernesto Neto, Fabio Moraes, Franklin Cassaro, José Damasceno, Laura Lima, Marcelo Cidade, Marepe, Miguel Rio Branco, Nelson Leirner, Pablo Reinoso, Paulo Climachauska, Rivane Neuenschwander, Sandra Cinto, Sandra Tucci, Thiago Bortolozzo e Thiago Honório, Vicente de Mello e Vik Muniz. Além disso, entraram trabalhos anteriores à década de 1990 de Cláudia Andujar, Maureen, Leda Catunda, Anna Bella Geiger, German Lorca, Sergio Romagnolo, Edgard de Souza e Mira Schendel.

AMILCAR PACKER, STILL DE VÍDEO SEM TÍTULO # 35, 1999. PROVA COLORIDA, 120 X 160 CM. AQUISIÇÃO NÚCLEO CONTEMPORÂNEO DO MAM. ACERVO MAM-SP.

MARCELO CIDADE. DIREITO DE IMAGEM, 2006. OBJETO DE PAPELÃO, 27 X 27 X 23 CADA. 27ª BIENAL DE SÃO PAULO, 2006.

MARCELO CIDADE. TRANSESTATAL, 2006. ENTULHOS DIVERSOS, PLÁSTICO, MADEIRA, TIJOLOS, CIMENTO, BEBIDA ALCOÓLICA, MANGUEIRA E BOMBA DE ÁGUA, DIMENSÕES VARIÁVEIS. DOAÇÃO NÚCLEO CONTEMPORÂNEO DO MAM, 2006. ACERVO MAM-SP.

balho selecionado para a exposição MAM[na]Oca em 2006, é concomitante à participação do artista na 27ª Bienal de São Paulo, com *Intramuros* (2005), *Escada parasita*, *Direito de imagem* e *Fogo amigo* (todos de 2006). Nesses trabalhos com caráter de intervenção, o artista altera o ambiente – colocando uma fileira de tijolos e cacos de vidro sobre os painéis expositivos; um amontoado de lixo e sucata e uma fonte de cachaça; diversas câmeras de vigilância de papelão; bloqueadores de sinal de celular –, perturbando a ordem estabelecida e burlando mecanismos de controle em operações de enfrentamento e questionamento. Até o momento não há trabalhos do artista em outros museus.

A incorporação das performances de Laura Lima no MAM-SP precede sua participação na Bienal de São Paulo de 1998 e, observando suas características, percebe-se que são proposta bem próximas. Tanto na performance que acontece na 24ª Bienal como em *Quadris de homem = carne/mulher = carne*, dois homens estão frente a frente, entrelaçados pelas pernas, e caminham com o apoio das mãos. Em *Bala de homem = carne/mulher = carne*, um homem com um aparelho que o impede de fechar a boca e engolir a saliva é deixado com uma bala sobre a língua. Em *Puxador versão Pampulha Homem = Carne/Mulher = Carne Edição Colunas/Pampulha*, comprado pelo museu em 2003 após ter sido realizado no local em 1998, um homem nu tenta se locomover para a frente, atado pelas costas por cordas que o prendem à coluna do edifício do museu⁴⁵. Os diferentes trabalhos têm em comum lações repetidas, exaustivas e inalcançáveis.

Deve-se mencionar também que seus *Costumes*, roupas/esculturas feitas em vinil para serem vestidos pelo público, foram incluídos na 27ª Bienal de São Paulo em 2006. A coleção Gilberto Chateaubriand possui um adereço para cabeça, adquirido em

45 Outra performance de Laura Lima, com atores e figurinos de época, foi encenada na 4ª Bienal do Mercosul, em 2003. Em 2008, o MAM-SP trouxe para o acervo, pela premiação no Panorama, mais uma performance da artista, *Palhaço com buzina reta - monte de irônicos* (2007).

2004. Tais trabalhos desdobram questões de suas performances, pois diversas roupas não se ajustam ao corpo, mas dificultam o movimento, ou acrescentam elementos inusitados.

Embora se reconheça a postura aberta do MAM-SP à musealização de performances, cabe notar que todas são de Laura Lima. O que isso significa? O fato de suas performances serem encenadas com atores, não dependendo da artista, é um fator que favorece sua musealização. Embora ações efêmeras, elas têm a particularidade de poderem se realizar diversas vezes, de modo que os trabalhos em si, e não seu registro, podem ser perenizados⁴⁶. Ainda assim, para que se tenha mais potencial para articular questões sobre a performance na arte contemporânea é fundamental que se amplie o universo de obras desse tipo na coleção.

Observando esses exemplos, identifica-se uma sincronidade de atuação entre o Núcleo Contemporâneo do MAM-SP e outras vias institucionais de legitimação, em outros museus ou nas Bienais.

As aquisições do Núcleo se concentram numericamente no início dos anos 2000, mas as aquisições já são intermitentes desde o início de sua existência. De 2004 a 2008 foram adquiridos quatro trabalhos apenas, o que, mesmo que sem levar em consideração a qualidade ou valor de mercado de cada obra, é indício de uma atuação atenuada na ampliação do acervo⁴⁷. A implantação

LAURA LIMA. BALA DE HOMEM = CARNE/MULHER = CARNE, 1997. PERFORMANCE. AQUISIÇÃO NÚCLEO CONTEMPORÂNEO DO MAM, 2000. ACERVO MAM-SP.

46 A distinção entre a obra, seu projeto e seu registro remete a uma ampla discussão, conceitual e técnica, a respeito da possibilidade e pertinência de preservação de trabalhos artísticos não baseados na materialidade do objeto, bem como a discussão sobre o sentido de conservar os materiais que compõem trabalhos artísticos como instalações, ou apenas as instruções para a sua montagem. Tal debate, que não surge nessa década, mas está no ar desde o despontar da arte conceitual nos anos 1960, vem impulsionando continuamente o museu a uma autoanálise e estendendo seus limites.

47 Em 2000 foram adquiridas quinze obras e sete máscaras, todos trabalhos de 1991 em diante; em 2001 foram incorporadas apenas sete máscaras; em 2002 foram comprados nove trabalhos do período e dez máscaras, além de 31 fotografias anteriores à década de 1990; em 2003 ingressaram oito trabalhos dos anos 1990 e 2000 e quatro de décadas anteriores; em 2004 e 2005 ingressaram duas obras, uma em cada ano; em 2006 foi adquirida uma obra dos anos 1970 e doada outra dos anos 2000; em 2007 e 2008 não houve aquisições.

do Núcleo como parte da estratégia para viabilizar a aquisição de obras é iniciativa relevante, em especial tendo em vista o caráter de associação privada do MAM-SP e a ausência de um financiamento público estável. Porém, poder-se-ia esperar um resultado mais expressivo, que provavelmente é dificultado pela falta de um mecenato privado consistente entre a elite econômica brasileira, o que extrapola a margem de ação da instituição.

Clubes de Gravura e de Fotografia

O Clube de Gravura, e seu congênere mais novo, o Clube de Fotografia, são responsáveis pela entrada de um considerável número de novas obras para a coleção⁴⁸. Além do objetivo de formar a coleção do museu, os Clubes visam incentivar o colecionismo de arte contemporânea. Têm como peculiaridade não serem apenas vias de ingresso de obras existentes, mas de produção de novos trabalhos.

O funcionamento dos Clubes atualmente ocorre da seguinte maneira: a curadoria convida cinco artistas por ano, cada um deles doa um projeto, os custos de produção são cobertos pelo museu, dez exemplares ficam com o artista, dois entram para o acervo do MAM e o restante, em média uma centena, é distribuído aos sócios, que pagam anuidades abaixo do valor de mercado das obras.

O Clube de Gravura do MAM se concretiza em 1986, por iniciativa de Maria Pérez Sola, com o objetivo de fomentar o colecionismo e incentivar a produção artística. O projeto inspira-se em diferentes experiências que surgiram anteriormente no Brasil – como o Clube de Gravuras de Porto Alegre, no fim dos anos 1940 –, e em outros países latino-americanos, como o Taller de Gráfica Popular mexicano, criado em 1937, e o Club de la Estampa de Buenos Aires, na década de 1960, e tem como predecessor uma tentativa no Núcleo de Gravadores de São Paulo no final dos

48 Recém-criado vem se somar a estes, o Clube de Design, que funciona nos mesmos termos <http://www.mam.org.br/2008/portugues/clubededesign.aspx>

CLÁUDIO MUBARAC. PEQUENA SUÍTE SOBRE E.O., 1996. PONTA-SECA, BURIL E ÁGUA-TINTA SOBRE CHUMBO, 17,5 X 52 CM. DOAÇÃO DO ARTISTA POR INTERMÉDIO DO CLUBE DA GRAVURA, 1996.

anos 1960⁴⁹. No final dos anos 1980 e início de 1990, o Clube atravessa uma crise e redução do número de sócios devido a problemas administrativos, que se somaram à instabilidade política e a dificuldades econômicas do país. A partir de 1993, o Clube vai se fortalecendo.

Em 1996, com a entrada de Tadeu Chiarelli na curadoria do museu, o Clube busca acertar o passo com a discussão contemporânea que questionava sobre a definição de gravura, abre espaço para a experimentação e dá aos artistas grande liberdade para desenvolverem trabalhos que superassem os limites da linguagem

49 Para um aprofundamento sobre a história dos clubes de gravura no Brasil, ver AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1939-1970*. São Paulo: Nobel, 1984. A respeito da história dos Clube da Gravura do MAM-SP, ver Alves (2007).

MABE BETHONICO. PAISAGEM, 2002. CARIMBO EM ROLO DE MADEIRA, ALMOFADA DE TINTAGEM E PAPEL, 8 X 42,5 X 8 CM, DOAÇÃO DO ARTISTA POR INTERMÉDIO DO CLUBE DA GRAVURA, 2002.

(ALVES, 2007)⁵⁰. Desse momento em diante, o Clube convida tanto artistas que escolhem a gravura como campo de pesquisa prioritário – que apresentem contribuições importantes no campo da arte contemporânea, ampliando as possibilidades de exploração da gravura –, quanto artistas que nunca ou raramente utilizaram as técnicas tradicionais da gravura.

Essa visão ampliada do que passa a ser abrigado no Clube propiciou aos artistas extrapolar o suporte bidimensional para entrar no campo do objeto. Essa postura curatorial foi positiva para a ampliação de uma coleção contemporânea, mas não foi totalmente absorvida pelos colecionadores mais tradicionais. Além disso,

50 Em entrevista à autora, Tadeu Chiarelli comentou algumas orientações tomadas para o Clube da Gravura, o interesse pela hibridação e a visão de contemplar qualquer objeto ou imagem que fossem concebidos para serem multiplicados. Em seu entendimento, o Clube deveria contribuir para tornar a coleção do MAM paradigma da produção contemporânea do país.

havia a questão do custo da produção desses trabalhos, que estavam ficando muito altos, o que entrava em conflito com as diretrizes administrativas do museu.

Um traço interessante do Clube de Gravura, lembrado na entrevista concedida por Rejane Cintrão, é que ele em diversos casos possibilita ao artista realizar um projeto que sozinho não conseguiria, seja devido aos custos ou às características da produção, o que propiciava a exploração de materiais ou processos de reprodução não-convencionais, alguns deles usados na indústria.

Desde sua criação até 2008, ingressaram pelo Clube de Gravura um total próximo de 145 trabalhos de 104 artistas⁵¹. Dentro desse universo, 120 são obras do período de 1990 e 2000, realizadas por 98 artistas, o que comprova a ênfase no contemporâneo e a significância desse expediente para atualização da coleção.

O Clube de Fotografia, criado em 2000, propiciou o ingresso de 36 trabalhos. Em princípio mais conservador que o Clube de Gravura, por fixar parâmetros mais rígidos para os artistas – quanto às dimensões e impressão p&b –, o desdobramento do Clube de Fotografia parece se dever mais a uma estratégia de atrair outros interessados, propiciar uma anuidade mais acessível e obter recursos para o museu do que a uma orientação curatorial.

Segundo ressaltou Felipe Chaimovich na entrevista, os Clubes são frentes pelas quais o MAM-SP incorpora muitas vezes artistas que ainda não estão numa história mais visível da arte; são também uma via de criar diálogo e aproximar várias gerações constantemente⁵².

Os Clubes do MAM-SP compreendem uma estratégia consolidada e bem-sucedida de viabilizar o ingresso de acervo por meio de uma doação curatorialmente orientada, invertendo a

51 Na publicação *Clube de Gravura* de 2007 constam 141 trabalhos. Somaram-se eles quatro obras ingressadas em 2008. Os dados não coincidem com a catalogação do museu, pois há repetições de obras iguais.

52 Caberia aprofundar a análise da coleção dos clubes e explorar esses aspectos apontados pelo curador, o que não foi feito porque estenderia demasiadamente o estudo.

passividade do museu que geralmente caracteriza o recebimento de doações. Percebe-se que, a exemplo do MAM-SP, outros museus vem implementando clubes de colecionadores. Os Museus Castro Maya reimplantam, em 1992, o projeto criado por seu fundador nos anos 1950. Vários trabalhos da tiragem feita pela instituição foram enviados a outros museus do país, como o MAM-SP, MAM-RJ, MAC-USP, MARGS. Mais recentemente, o MAM-RJ e o MAMAM concretizam programas semelhantes⁵³. Além disso, os Clubes propiciam a criação de obras para o acervo, e assim estimulam a produção do artista. Por essas razões, representam uma instância singular de atuação no sistema da arte (ALVES, 2007: 140)⁵⁴.

53 Com o objetivo de incentivar a produção de artistas gravadores brasileiros e difundir o gosto pela gravura, o empresário Raymundo Ottoni de Castro Maya fundou, em 1952, a Sociedade Os Amigos da Gravura, que manteve-se em atividade por dez anos. O projeto, com o título de Os Amigos da Gravura, foi retomado em 1992 pelos Museus Castro Maya, a partir de então possibilitando a incorporação de novas obras às coleções deixadas por seu idealizador. A cada ano, artistas plásticos são convidados a participar do projeto com uma gravura inédita. Mais recentemente, nos anos 2000, o MAM-RJ também empreende iniciativa semelhante em seu Clube de Colecionadores, que está em sua terceira edição. Em 2010 o MAMAM cria o Clube da Foto, que funciona da mesma maneira

54 Discorrendo sobre as características do Clube de Gravura, Cauê Alves ressalta: "Trata-se de um grupo que delega ao museu a responsabilidade da formação de uma coleção e de uma memória coletiva, significativa e relevante, que é multiplicada em dezenas de outras, a coleção de cada sócio. Não se trata aqui de defender o Clube de Gravura como única saída frente aos desmandes e imposições do mercado em relação ao sistema da arte, mas de reconhecê-lo como instância privilegiada de atuação nesse sistema, uma vez que abrange tanto coleções privadas como o acervo do museu e a atividade da curadoria" (ALVES, 2007: 140)

Solicitação e recebimento de doações

As doações representam a principal forma de ingresso de obras na coleção do MAM-SP, tanto considerando-se o total do acervo quanto o conjunto de obras produzido desde o início da década de 1990. Mas a categoria “doação” é usada para registrar distintos processos de incorporação. Em vista disso, vale distinguir algumas formas mais frequentes pelas quais o museu vem formando seu patrimônio de arte brasileira recente.

Na segunda metade dos anos 1990, o museu recebeu alguns conjuntos expressivos, como a doação Rubem Breitman, a de Paulo Figueiredo e a da família de José Leonilson, Theodorino Torquato Dias e Carmen Bezerra Dias. Centrados na produção dos anos 1980, esses conjuntos trazem também alguns trabalhos do início dos anos 1990.

A doação Paulo Figueiredo é formada por 122 trabalhos doados ao museu pelo arquiteto, colecionador e galerista, que esteve ligado à história do MAM-SP como incentivador e integrante de sua diretoria. Constitui um importante conjunto de obras dos anos 1960 a 1990, a maioria da década de 1980, que inclui trabalhos de Mira Schendel e outros artistas que estiveram ligados à sua galeria, como Ângelo Venosa, Carlito Carvalhosa, Paulo Pasta, Chico Cunha, Ester Grinspum, Fábio Miguez, José Spaniol, Marco Giannotti, Paulo Monteiro.

A doação de Rubem Breitman é constituída de vinte obras, que contaram com o envolvimento direto da curadoria do museu para sua escolha. Com ela foram trazidos para a coleção obras dos anos 1980 de artistas como Rodrigo Andrade, Beatriz Milhazes, Nuno Ramos, Paulo Monteiro, Daniel Senise, entre outros.

A doação recebida de Theodorino Torquato Dias e Carmen Bezerra Dias ocorreu em decorrência de o museu ter detectado a ausência de trabalhos de Leonilson na coleção, o que significava uma lacuna frente aos objetivos de representar a arte brasileira contemporânea. Após ter recebido em doação da Bayer S.A. a obra *Cheio/vazio*, escolhida pela curadoria, o museu entrou em contato com a família, por meio do Projeto Leonilson, para solici-

LUCIA KOCH. TETRA PAK, 2002. FOTOGRAFIA EM CORES, 240 X 360 CM. DOAÇÃO URSULA ERIKA MARIANNA BAUMGART, 2006. ACERVO MAM-SP.

DÉBORA BOLSONI. SALA DO TRONO – SENTINELAS, REI, BOBO DA CORTE E CALENDÁRIO, 2005. INSTALAÇÃO, DIMENSÕES VARIÁVEIS. DOAÇÃO ROLF GUSTAVO BAUMGART, 2006. ACERVO MAM-SP. VISTA DA INSTALAÇÃO NA EXPOSIÇÃO MAM[NA]OCA.

tar a doação de outros trabalhos, e quatro obras foram escolhidas para ingressar ao acervo do MAM-SP.

Parte significativa das doações particulares de obras recentes partiu de integrantes da diretoria e da equipe do museu, principalmente de Milu Villela, presidente do MAM-SP, o que revela um empenho interno do museu em fortalecer a imagem institucional, ligada ao caráter contemporâneo da coleção.

Um conjunto expressivo dessas doações foi obtido para a exposição *MAM[na]Oca*. Essa exposição do acervo tinha como objetivo alcançar ampla visibilidade para o MAM-SP e firmar sua posição como um museu sintonizado com a arte contemporânea. Para cumprir esses propósitos, além de exibir a coleção existente, foram feitas novas incorporações, de modo a reforçar sua identificação como um museu ativo, de prospecção e atento às novas experimentações da cena artística no país. Para a efeméride comemorativa dos 40 anos da reestruturação do museu, a coleção do MAM-SP foi incrementada, em sua maior parte com obras adquiridas por integrantes da diretoria ou do conselho deliberativo do museu. A seleção dos curadores incluía vários trabalhos de

REGINA SILVEIRA. MASTERPIECES (IN ABSENTIA: CALDER), 1998. VINIL ADESIVO E PITÃO, 325 X 1110 X 15 CM. DOAÇÃO GALERIA BRITO CIMINO, 1998. ACERVO MAM-SP. VISTA DA OBRA NA EXPOSIÇÃO MAM[NA]OCA.

artistas que haviam despontado recentemente no circuito, ao lado de outros já então inseridos⁵⁵.

Outro caminho pelo qual a coleção foi complementada com obras recentes foi a efetivação de doações de galerias, que em várias ocasiões partiram de uma solicitação do museu⁵⁶.

Dentre essas sobressai a doação, por parte da Galeria Brito Cimino, de sete trabalhos de Regina Silveira, o que propiciou a presença da produção dos anos 1990 e 2000 dessa artista no acervo, que já abriga obras suas de períodos anteriores. Também é doada pela mesma galeria a instalação *Armazém*, de Nelson Leirner (1994-97). Em ambos os casos, trata-se de trabalhos significativos da produção dos artistas.

Por doação da Galeria Vermelho, ingressaram trabalhos de ar-

LIA CHAIA. FOLÍNGUA, 2003. FOTOGRAFIA EM CORES, 60 X 60 CM. DOAÇÃO GALERIA VERMELHO E ARTISTA, 2005. ACERVO MAM-SP.

55 As novas aquisições contemplaram obras de Ana Luiza Dias Batista, Artur Lescher, Carla Zaccagnini, Cássio Vasconcellos, Chelpe Ferro, Cinthia Marcelle, Dora Longo Bahia, Fabiano Marques, João Paulo Leite, Lenora de Barros, Lucia Koch, Marcius Galan, Paulo Climachauska, Rodrigo Matheus, Sergio Romagnolo, Tatiana Blass, Waltercio Caldas, entre outros.

56 O MAM-SP recebeu como doação de galerias cerca de 39 trabalhos dos anos 1990 e 2000, o que em termos numéricos não é muito expressivo. Possivelmente haja uma atuação menos aparente das galerias nos processos registrados como doações dos artistas.

LEON FERRARI. "L'OSSERVATORE ROMANO", 2007. OFFSET DA COLAGEM DE ILUSTRAÇÃO SOBRE JORNAL, 42 X 29,8 CM. DOAÇÃO DO ARTISTA POR INTERMÉDIO DO NÚCLEO CONTEMPORÂNEO DO MAM, 2007. ACERVO MAM-SP.

tistas como Lia Chaia, Marcelo Zocchio, Nicolás Robbio e Rogério Canella, que iniciam ou complementam sua presença no acervo.

Os maiores doadores ao museu são os artistas. Muitas dessas doações são estimuladas pela ação do museu, seja por meio de uma solicitação direta de acordo com as prioridades identificadas pela curadoria, seja motivadas por exposições individuais e coletivas.

Para citar apenas alguns exemplos pontuais de artistas que doaram uma quantidade expressiva de obras ou séries, temos Leon Ferrari, Thiago Bortolozzo e Thiago Honório, Mavigner e Lizárraga. Leon Ferrari doou *L'Osservatore Romano*, de 2001, reimpressa em 2007, uma série de colagens com falsas capas do jornal do Vaticano, que sarcasticamente investem contra a Igreja e o regime militar argentino.

A série *Plano de saúde e casa própria*, de Bortolozzo e Honório, foi doada pelos artistas em 2007, após o museu ter adquirido um dos trabalhos da série por meio do Núcleo Contemporâneo em 2004, o que deve ter motivado os artistas.

No caso de Mavigner e Lizárraga, as doações guardam relação com a realização de exposições individuais no MAM-SP. Mavigner doa exemplares de sua produção gráfica dos anos 1960 aos 1990, e Lizárraga, a série de trabalhos que dialogam com a arquitetura *Itaim Bibi /Vila Olímpia/Margem Sul* (1994).

Mas é maior de 150 o número de artistas que doaram ao MAM-SP trabalhos das últimas duas décadas, sem contar as doações por intermédio dos Clubes. Portanto, trata-se de um universo vasto, bastante heterogêneo, de artistas em distintos momentos da carreira, que não será aqui apreendido.

O MAM-SP tem como política freqüente solicitar doações aos artistas quando de sua participação em exposições do museu, o que acontece de formas diferentes: como doações de obras já existentes por parte dos artistas ou como doações de trabalhos

cuja produção o MAM-SP tenha custeado. Estes casos, que recebem como crédito “doação do artista”, na prática geralmente envolvem um acordo com o artista, para que os trabalhos expostos ou parte deles entrem para a coleção⁵⁷.

Essa prática de interligação entre a curadoria das exposições e a curadoria da coleção é positiva, e um dos fatores que distinguem o exercício dessa função no interior de um museu. As pesquisas e reflexões suscitadas por uma exposição são proveitosas para identificar artistas e gerar novas produções que interesse ao museu incorporar. Além disso, parte dos recursos financeiros, que fluem em geral com mais facilidade para a programação de eventos culturais do museu, é revertida em ingressos no acervo, de uma forma alternativa à sua aquisição pelo valor de mercado. Para os artistas, as exposições são ocasiões de visibilidade e uma importante contribuição para o currículo. Assim, as mostras são bons momentos para compor acordos de doações no interior do conjunto da produção selecionado para exibição.

THIAGO BORTOLOZZO E THIAGO HONÓRIO. SÉRIE PLANO DE SAÚDE E CASA PRÓPRIA, 2003. TRÊS OBRAS DA SÉRIE: FOTOGRAFIA, 69,6 X 55,5 CM; CARIMBO, FOLHA DE PRATA E BASTÃO SOBRE PAPEL, 57,5 X 58,5 CM; CARIMBO E GRAFITE SOBRE PAPEL ARROZ, 17,5 X 18,1 CM. DOAÇÃO DOS ARTISTAS, 2007.

57 Felipe Chaimovich ressalta a questão das doações ligadas às exposições, quando o MAM oferece algum custeio: “Sempre que o museu financia parcial ou totalmente a produção de uma obra, ele se vê no direito de pedir a doação daquela obra, por princípio.” (Entrevista de Felipe Chaimovich).

Comodatos

Como um importante complemento ao acervo de arte contemporânea dos últimos trinta anos, destaca-se o comodato Eduardo Brandão e Jan Fjeld, composto por cerca de trezentas obras de artistas brasileiros dos anos 1980 até 2000⁵⁸. Foi firmado em 2006, por um período de três anos renováveis, e em 2009 foi renovado pela primeira vez. O acordo foi vinculado à doação de três obras de Leonilson para o acervo do MAM-SP.

O comodato trouxe a público essas obras e ampliou o universo que o museu pôde articular em seus projetos expositivos, configurando uma alternativa principalmente no caso da produção mais valorizada no mercado de arte, que para o museu seria impraticável adquirir de forma abrangente na atual realidade, como é o caso de Leonilson, Beatriz Milhazes, Leda Catunda, entre outros.

É evidente que um comodato traz ao museu a responsabilidade pela conservação das obras, e que sua presença em exposições da instituição agrega valor à coleção privada. Mas, se esses aspectos tornam os comodatos uma questão sempre delicada, eles não devem ser riscados da estratégia dos museus. No caso específico do comodato efetivado, o fato de Eduardo Brandão ser sócio da Galeria

LEONILSON, PARA MEU VIZINHO DE SONHOS, 1991. BORDADO SOBRE FELTRO, 88 X 38 CM. COMODATO EDUARDO BRANDÃO E JAN FJELD, 2006.

58 Além deste, o MAM-SP abriga outros comodatos menores com obras dos anos 1990 e 2000, como o firmado com o colecionador Eduino Orione em 2008, composto por vinte obras.

VANIA MIGNONE. AMPARO,
1997. COMODATO EDUARDO
BRANDÃO E JAN FJELD, 2006.

Vermelho, com destacada posição na cena da arte contemporânea, expôs um potencial conflito de interesses, o que tampouco deve *a priori* ser condenado, pois seria simplista julgar que o enquadramento do comodato irá elevar a valorização dos trabalhos, considerando que muitos artistas já estão em evidência no circuito⁵⁹.

Do ponto de vista de uma preocupação com a formação de um patrimônio artístico, é importante construir planos voltados ao convencimento e sensibilização de colecionadores particulares para as doações, e nesse sentido os comodatos podem ser um primeiro passo. Seria uma experiência singular e inédita se o museu conseguisse que novas obras que constam do comodato fossem doadas ao longo dos anos. Trata-se de uma idéia que, até onde foi possível saber, não está na agenda imediata do museu, e que, claro, não é simples efetivar. Mas cabe enunciá-la como exemplar de uma postura não-acomodatícia que devia pautar conscientemente os museus com acervos em comodato. Sem descuidar de formar uma coleção própria, os museus devem valer-se do comodato como um reforço, não como um pilar estrutural do acervo.

⁵⁹ Eduardo Brandão é fotógrafo, professor de fotografia do curso de artes plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado e tem uma atuação ligada ao MAM-SP, como participante da diretoria da associação ou do conselho.

Inserção dos agentes e legitimidade da instituição

A observação mais detalhada dos processos curatoriais ligados ao acervo do MAM-SP torna mais claros os contornos de uma rede complexa de relações na prática social, da qual participam distintos agentes, ocupando diferentes posições. Dentre eles, no que diz respeito à feição ou composição mais substantiva da coleção, sobressai dentro do período em estudo o papel do curador, que conduz a ação colecionista do museu.

Os curadores são atores influentes no meio artístico, e as decisões que tomam são potencialmente capazes de influenciar a constelação de valores e os rumos do debate. A formação e a trajetória curricular, os contatos profissionais e pessoais, as alianças e antagonismos, os projetos e realizações de cada curador constroem sua posição no campo e lhe conferem legitimidade e reconhecimento. Além da *expertise*, a visibilidade que a atividade passou a ter nas últimas décadas acentua a notoriedade e o capital simbólico do curador. Evidentemente, essa bagagem de experiências e essa rede de relações interpessoais são mobilizadas na atuação profissional de um curador que esteja à frente de um museu e influenciam os rumos da coleção sob sua orientação.

Embora esta tese não vise aprofundar a análise sobre os agentes ligados à construção da coleção do MAM-SP, é necessário reconhecer que a inserção e o prestígio dos profissionais que desempenharam funções de liderança na curadoria são fatores significativos para entender sua configuração.

Na trajetória recente do MAM-SP para reformular sua coleção, Tadeu Chiarelli foi uma figura-chave. Quando assume a curadoria do museu, Chiarelli traz consigo, por um lado, sua tra-

jetória acadêmica na Escola de Comunicação e Artes da ECA-USP e, por outro, sua experiência em curadoria e crítica de arte. Nesse sentido, sua visão e sua prática na curadoria do museu são informadas por seus interesses de pesquisador e docente e pela proximidade com a produção contemporânea advinda de sua atuação como crítico e curador independente⁶⁰.

É claro que a coleção recente do MAM-SP não se resume ao olhar de um curador apenas, tendo para ela colaborado todos os profissionais que estiveram à frente da curadoria do museu ou envolvidos em sua orientação⁶¹. Essa menção pontual tem apenas a intenção de indicar a extensão dessa questão e a ligação intrínseca dos processos curatoriais museológicos com todo um contexto mais amplo do campo de forças da arte contemporânea.

As estratégias empreendidas pelo museu para construir legitimidade e afirmar sua relevância se mostram nas exposições e nas publicações do acervo. Entre as primeiras, destacam-se as duas grandes mostras temporárias *MAM[na]Oca* (2006) e *MAM60* (2008), mas também o trabalho constante de exibir o acervo em exposições menores na Sala Figueiredo. Diversas dessas exposições tiveram recortes institucionais, como *Dez anos do Núcleo Contemporâneo* (2010), *Panorama dos Panoramas* (2008), *Clube de Gravura 20 anos* (2006), *Dez anos: antologia do acervo do MAM* (2005).

Essas exposições foram quase sempre acompanhadas de publicações com textos críticos que procuram refletir sobre o acervo e

60 Em texto que analisa a coleção de fotografia do MAM-SP, Ricardo Mendes a relaciona intimamente à trajetória intelectual do curador Tadeu Chiarelli (MENDES, 2002: 21). Os estudos realizados por Chiarelli no mestrado, sobre a crítica de arte de Monteiro Lobato, e no doutorado, sobre Mário de Andrade, reverberam na política curatorial do MAM-SP, de revisão crítica das interpretações que foram sendo estabelecidas pela história da arte brasileira, o mesmo valendo para o interesse investigativo pelas relações entre arte e fotografia no Brasil. Quanto à sua atuação no circuito da arte contemporânea, nota-se que diversos artistas sobre os quais Chiarelli havia escrito na imprensa ou que participaram de curadorias realizadas anteriormente em sua carreira, desde meados dos anos 1980 – nomes como Rosângela Rennó, Caetano de Almeida, Edgard de Souza, Iran do Espírito Santo, Rubens Mano, Márcia Xavier, Caio Reisewitz – passaram a integrar o acervo do MAM-SP (Chiarelli, 2009: 77).

61 Como o breve histórico traçado neste capítulo procurou recompor, estão ligados à prática colecionista do MAM-SP diversos agentes que desempenharam papéis na curadoria do museu ou se envolveram na Comissão de Arte ou no Conselho Consultivo de Arte.

a história do MAM-SP, numa operação conjugada pela qual a própria instituição evidencia e consolida os momentos importantes de sua trajetória. Nessas ocasiões, o museu reforça marcos de sua história e reafirma as características pelas quais pretende se distinguir, tendo a particularidade do olhar retrospectivo, que permite perceber desdobramentos e lapidar conceitualmente aquilo de que, no momento imediato da prática, possivelmente não se tivesse consciência ou apreensão completa. São momentos em que a instituição constrói sua memória com o caráter seletivo que lhe é inerente. E que difunde aspectos de sua trajetória ao público, num esforço educativo.

Por meio desse processo constrói-se a posição simbólica do MAM no sistema da arte, que ressoa nos profissionais à frente dos projetos, ao mesmo tempo em que a respeitabilidade desses profissionais alimenta a instituição, num fluxo de legitimidade nas duas direções entre a instituição museu e os agentes que nela atuam.

A coleção contemporânea como subsídio para uma história em devir

Os contornos da lógica curatorial da coleção do MAM-SP nas últimas duas décadas revelam um movimento de reformulação de perspectivas quanto à construção de uma coleção museal, à formação de um patrimônio capaz de referenciar a arte do tempo presente. A política de enfatizar o ingresso de trabalhos recentes, dos artistas dos anos 1990, visava marcar a participação do MAM-SP no debate sobre a produção atual e tornar o acervo uma referência em arte contemporânea brasileira.

Segundo explica Chiarelli, a opção da política curatorial de não privilegiar nenhuma tendência ancorou-se na constatação de que apenas um pequeno número de artistas contemporâneos possuía posições consolidadas e reconhecimento consensual dos críticos e historiadores, e que muitos “(...) ainda aguardavam uma decantação maior para que se pudesse prever se suas contribuições se tornariam, de fato, exemplares. Dessa forma, seria importante o museu arregimentar obras de representantes das

mais diversas vertentes da arte contemporânea do país para, no futuro, encontrar, nesse universo, aquelas obras paradigmáticas para que uma futura história da arte brasileira do segundo pós-guerra pudesse ser escrita a partir do acervo amalhado” (CHIARELLI, 2009: 76).

Para Tadeu Chiarelli, a curadoria em um museu de arte contemporânea deve ter uma dimensão histórica muito presente, que é o que possibilita embasar as escolhas de cada obra que entra para o acervo⁶².

Felipe Chaimovich também ressaltou que, para todo museu que lide com o contemporâneo, é inerente o risco de que nem tudo que ele selecione seja a longo prazo considerado relevante e singular na história, pois trata-se de construir uma representação desse contemporâneo enquanto ele se desenrola. Nesse sentido, é importante que as incorporações ao acervo estejam ligadas a um projeto que tenha clareza sobre as visões e os valores o museu quer incentivar. A seu ver, as linhas de uma coleção elegem, constroem e reforçam ligações de sentido entre vários processos, de maneira que a coleção vai produzindo um modelo histórico, que não equivale à realidade histórica, mas é fabricado pelas interpretações a seu respeito⁶³.

62 “Está implícito o risco nessa situação. Mas por outro lado, e isso tem muito a ver com minha formação aqui na USP, eu vejo que o trabalho com a produção contemporânea, de crítica e curadoria que eu desenvolvi e desenvolvo, está muito ancorado numa dimensão histórica, em que a questão da história da arte está muito presente. Então na hora de apostar, eu só aposto num artista na medida em que eu já o percebo dentro de uma rede, vamos dizer, que o sustenta, que o justifica no acervo (...) Tem a ver com minha formação aqui [na ECA-USP], com Annateresa [Fabris], [Walter] Zanini, que tem esse trânsito. Acho que isso é muito Argan, quer dizer: eu sou crítico de arte porque eu sou historiador da arte e eu sou historiador da arte porque sou crítico de arte. Esse trânsito permite encaixar esses jovens numa tradição, que pode até ser negada por outro crítico, mas acho que eu consigo estabelecer um discurso” (Entrevista concedida por Tadeu Chiarelli).

63 “Na verdade eu acho que tem que ter é transparência no processo, é clareza dos limites históricos dentro dos quais você pode atuar quando você está construindo uma visão de contemporâneo. É uma representação, por isso que eu falo em modelo, e não em realidade ou interpretação histórica. É um modelo, e nesse sentido ele é dinâmico. E, sobretudo, ter clareza do que você quer politicamente hoje com a sua atuação como museu, aí que eu acho que está a questão. Por isso que tem sentido adquirir uma coisa, para você agir sobre a contemporaneidade e, portanto, transformar os seus valores. Agora, quanto disso vai ficar para a história? É impossível de prever” (Entrevista concedida por Felipe Chaimovich).

Em ambas as entrevistas, um critério a orientar a aquisição de novos trabalhos é a capacidade de essa produção mais contemporânea tecer relações com o conjunto já formado pela coleção, ou seja, a seleção dos trabalhos dos anos 1990 e 2000 leva em consideração a identificação de continuidades, desdobramentos, diálogos, conexões com a produção dos artistas de gerações anteriores. Ao mesmo tempo, o ingresso de novas obras lança luz sobre essa produção anterior. A coleção vem se constituindo por olhares para dentro e para fora de seu conjunto, para o presente e para o passado, articulando o moderno e o contemporâneo.

O crescimento da coleção orientou-se tanto para atualizar quanto para ampliar o repertório de artistas, de modo a subsidiar uma compreensão abrangente do processo histórico da arte brasileira, ensejar novas abordagens e possibilidades de interpretação. Nesse sentido, pode-se afirmar que, para enfrentar as particularidades de musealizar a arte do momento presente, a postura tomada foi constituir um repertório múltiplo, uma “ante-história” da arte contemporânea.

CAPÍTULO 5

VISIBILIDADE DA PRODUÇÃO

brasileira atual no circuito internacional da arte

Vetores do circuito

A configuração sociocultural, simbólica e histórica que se pode chamar de campo ou sistema da arte atual é marcada por uma intensa e, ao mesmo tempo, seletiva circulação mundial da produção e por uma grande expansão do mercado de arte. A trama de espaços de exibição, galerias, museus, Bienais, programas de premiação e residência, etc., distribuídos ao redor do globo, mas significativamente concentrados em algumas cidades que se destacam como pólos de convergência e irradiação, forma o que se entende como circuito artístico internacional. A dinâmica do circuito pode lançar, promover e sancionar obras e artistas. Fazer parte do circuito é estar inserido e conectado.

O presente capítulo dedica-se a analisar o universo de artistas participantes das Bienais de São Paulo e do Mercosul entre 1991 e 2008 e as matérias publicadas nas revistas estrangeiras *Artforum*, *Art Press* e *Frieze* a respeito da produção artística brasileira no mesmo período. Complementarmente, repassa as representações brasileiras nas edições da Bienal de Veneza e Documenta de Kassel.

O exame das participações brasileiras nas Bienais do país é uma via para identificar a inserção no circuito. Que artistas têm sido evidenciados pelas Bienais? O cruzamento entre as participações nas Bienais do Brasil, a presença nas grandes exposições estrangeiras e a circulação internacional apreensível através das revistas especializadas permite identificar algumas tendências e fluxos, assim como perceber se a produção destacada é consideravelmente coincidente ou não.

As Bienais de São Paulo e Porto Alegre são aqui tomadas como instâncias de visibilidade e vetores de valorização da produção artística recente desenvolvida no país, agentes de um jogo de forças que elabora as narrativas da história da arte contemporânea brasileira. Nesse sentido, este estudo objetiva discutir a dinâmica de evidenciação de artistas brasileiros por meio desses eventos de indiscutível ressonância no circuito, e não se direciona a analisar o percurso histórico, a situação atual, a estrutura e os processos de

gestão das instituições realizadoras das exposições, a Fundação Bienal de São Paulo ou a Fundação Bienal do Mercosul. Em decorrência disso, considerou desnecessário realizar uma apresentação de cada uma das instituições, dada a existência de diversos estudos, pesquisas e artigos que examinam a história ou analisam o atual papel das Bienais de São Paulo e Porto Alegre, além de um constante e acirrado debate sobre o assunto no meio especializado e na opinião pública, difundido na imprensa e na internet¹.

As Bienais são tomadas aqui como dispositivo de evidência e inscrição da produção artística, de seleção e divulgação de artistas. Dessa forma, não são alvo deste estudo as curadorias propriamente, seja no que se refere às formulações críticas sobre o estado atual da arte e sobre os artistas em particular, seja no que diz respeito à concepção, ao arranjo de artistas selecionados para representar a produção brasileira em cada edição e à proposta de espacialização das exposições².

Com a intenção de oferecer informações básicas sobre cada exposição, foram elaboradas FICHAS, que seguem como listagem anexa à tese, com informações sobre os curadores envolvidos, dados do formato curatorial adotado (o tema ou questão orientadora, as seções, módulos ou núcleos que as compuseram) e a listagem dos artistas brasileiros participantes, diferenciando entre eles os que tiveram trabalhos dos anos 1990 e 2000 expostos.

Com o intuito de captar a presença da arte brasileira na cena artística internacional, optou-se por acompanhar a divulgação da produção em veículos da imprensa especializada. As três publica-

1 Destacam-se entre os históricos sobre as Bienais os estudos de Alambert (2004) e Fidelis (2005), além da publicação comemorativa *50 anos Bienal de São Paulo* (2001). Uma seleção dissertações, teses, livros, artigos e matérias divulgadas na imprensa sobre o assunto é apresentada na bibliografia analítica desta tese.

2 Um estudo sobre os discursos curatoriais das Bienais, as idéias e conceitos sobre a arte contemporânea brasileira elaboradas a partir desses eventos sem dúvida teria muito a contribuir para compreender como vêm se construindo interpretações e versões da história da arte produzida no Brasil. Tal abordagem inicialmente estava nos planos deste doutorado. Entretanto, não seria viável compatibilizar esse interesse como os objetivos centrais deste estudo, que consistem em analisar a constituição de um patrimônio artístico museológico e o papel dos museus de arte na formação de valor no campo da arte.

ções pesquisadas – *Artforum*, *Frieze* e *Art Press* – destacam-se entre as mais importantes revistas de arte de grande circulação. Para seleção das revistas levou-se em consideração, além da importância das publicações, um critério de distribuição geográfica, ou seja, dos locais onde são editadas, com o intuito de verificar a cobertura realizada a partir de diferentes pólos artísticos. Embora tais publicações tenham alcance internacional, tal escolha visou ampliar o espectro pesquisado, abarcando as exposições e artistas mencionados no contexto norte-americano, inglês e francês³.

Quanto à Bienal de Veneza e à Documenta, é desnecessário dizer que ambas as exposições ocupam uma posição de poder elevado no jogo de forças da arte global. Estar presente em suas edições é ser distinguido como exemplar do que de melhor, mais representativo, mais instigante se vem produzindo no país e no mundo. Possuem, assim, alta respeitabilidade e eficácia simbólica. O efeito de figurar entre os artistas selecionados dessas mostras tem ares de “prêmio revelação” ou “prêmio pelo conjunto da obra”, dependendo de se tratar de artistas recentemente atuantes ou com uma trajetória já percorrida.

É evidente que há outros caminhos possíveis para analisar a inserção de artistas brasileiros no circuito internacional, como, por exemplo, examinar as exposições de arte brasileira realizadas no exterior – como *Brazil Body and Soul* (Guggenheim Museum, Nova York, 2001) ou *Brazil Body Nostalgia* (Museu Nacional de Arte Moderna, Tóquio, 2004) –, ou as coleções de museus e de particulares dedicadas à produção do país, geralmente no interior de núcleos de arte latino-americana, como MoMA-NY, Museum of Fine Arts de Houston, Fundação Daros (Zurique), Coleção

3 Outras publicações de relevância, como a *Art in America* ou a *Art News*, não foram incluídas na pesquisa pelas razões acima expostas.

Cisneiros (Venezuela)⁴. Mas os vetores destacados neste estudo conferem certas particularidades interessantes: as revistas respondem e captam os movimentos do circuito com agilidade, podendo ser percebidas como cismógrafos; já as célebres Bienal de Veneza e Documenta ensejam comparações com suas congêneres realizadas no Brasil, não só quanto aos artistas participantes, mas também quanto aos curadores responsáveis pelas mostras.

4 Sobre a coleção MoMA-NY, do espaço conquistado no mercado através das galerias comerciais. Um esforço investigativo nesse sentido foi empreendido pela pesquisadora Ana Letícia Fialho, que em seu doutoramento *L'insertion internationale de l'art brésilien. Une analyse de la présence et de la visibilité de l'art brésilien dans les institutions et le marché* (EHESS, Paris, 2006) analisou a inserção institucional (coleções e exposições) e no mercado (vendas nas galerias e feiras) da arte brasileira no exterior. Entre os artigos resultantes da pesquisa publicados em português, ver Fialho (2005).

Bienais no sistema da arte

Discutir o papel das Bienais no circuito artístico das últimas duas décadas é entrar em um terreno controverso, no qual qualquer posicionamento pode ser contestado, examinado sob um ângulo oposto, ou seja, é abordar um objeto que vem sendo analisado por uma profusão de perspectivas diferentes e que não se dobra facilmente a uma definição, seja no contexto internacional ou no meio brasileiro.

Frente a esse panorama, cabe aqui apenas um breve sobrevoo inicial para destacar algumas questões do debate em torno das Bienais, com a intenção de iluminar os processos de legitimação, valorização e formação do reconhecimento no campo da arte.

Existe atualmente uma infinidade de Bienais por todo o globo. É difícil determinar o número exato, mas pode-se afirmar que essa multiplicação das Bienais inicia-se nos anos 1980, atinge seu auge nos anos 1990 e prossegue nos anos 2000. Entre as predecessoras estão as Bienais de Veneza (1895), do Whitney Museum (1932), de São Paulo (1951), de Sydney (1973). Foram criadas nos anos 1980 Bienais em Havana (1984), Cuenca (1985) e Istambul (1987), estando desativadas as de Valparaíso e de Medellín. Na década de 1990 surgiram as Bienais de Lyon (1991), Dakar (1992), Taipei (1992), Sharjah (1993), Gwangju (1995) Joanesburgo (1995), Kwangju (1995), Lima (1997), do Mercosul (1997), Berlim (1998), Montreal (1999), Liverpool (1999), entre outras. Nos anos 2000, em Shangai (2000), Sevilha (2004), Pequim (2004), Bucarest (2005), Moscou (2005), Singapura (2006), Ushuaia (2007). Além dessas, deve-se mencionar a Documenta de Kassel (1955), a

Manifesta (1996) e as trienais japonesas de Echigo-Tsumari (2000) e Yokohama (2001)⁵. Suas experiências, versões e formatos são diversos, assim como os objetivos que as norteiam, os contextos dos países em que elas são promovidas, a ligação com as cidades que as sediam⁶.

Guardadas as especificidades, verifica-se um conjunto de semelhanças, o que permite afirmar a existência de um “modelo bienal”, que pode ser assim caracterizado: exposições de arte que ocorrem com regularidade; recebem grande contingente de público; contam com um período reduzido de preparação, considerando a dimensão do evento; demandam um imenso esforço de organização; requerem grandes somas de recursos, sendo financiadas com verbas estatais e corporativas; são alvo dos interesses e das chamadas “contrapartidas” do *marketing* cultural empresarial; envolvem agressivas campanhas de propaganda e alcançam uma cobertura ampla na mídia; agregam serviços de convivência para o público visitante, como lojas e cafés. São, portanto, um tipo peculiar de megaexposição, que se valem de estratégias similares a outros megaeventos de entretenimento da era do espetáculo, sendo também submetidas a avaliações de repercussão e “sucesso” em termos mercadológicos.

A multiplicação desse tipo de exposição temporária desenhou uma nova cartografia no mundo das artes e estabeleceu uma modalidade curatorial preponderante. Para designar essa multiplicação e seus efeitos, fala-se em “bienalização” do mundo da arte, termo parelho à globalização econômica.

A noção de bienalização se refere à banalização dessa modalidade de instituição, sua regulação pela lógica do consumo e, prin-

5 Informações parcialmente retiradas de <http://universes-in-universe.de/car/english.htm>

6 Herkenhoff (1998), em texto sobre as representações nacionais da 24ª Bienal Internacional de São Paulo, menciona proliferação das bienais nas últimas décadas. Embora as funções cumpridas pelas Bienais variem em cada contexto, elas frequentemente contribuem para construir uma imagem internacional para a cidade que a sedia, firmá-la como centro de arte num dado bloco econômico, para demarcar uma hegemonia cultural, para inserir discursos e novas perspectivas sobre a arte no circuito internacional.

principalmente, a uma considerável homogeneização dos artistas convidados e dos curadores responsáveis pelas edições.

Não cabe aqui discutir se e em que medida se dá essa homogeneização,— se ela atinge o formato evento, a experiência propiciada aos visitantes ou inclusive a própria produção criativa, se está na produção em si ou na lente com que é vista —, mas detectar a emergência de formulações críticas e iniciativas de revisão ou redirecionamento do modelo numa discussão a respeito de “desbienalizar” esse tipo de exposição, de contrabalançar a efemeridade e o caráter espetacular, de abrir-se mais a experimentações.

Apesar das controvérsias — se, nas circunstâncias atuais, internacionalmente ou no país, as Bienais tendem mais a um alargamento ou fechamento de horizontes; se elas fomentam o pensamento da crítica; se apresentam inovações; em que medida são mecanismos de atualização ou até que ponto geram uma experiência significativa nos visitantes —, algumas características são inegáveis. Bienais são um pólo informativo do panorama da arte no mundo (mesmo que se questione que informação é essa, por quem e para quem é imitada); são situações de encontro do espectador com as obras; elaboram leituras da arte brasileira e internacional; promovem a circulação da produção de arte, de idéias e de pessoas; são uma vitrine da produção; inscrevem artistas brasileiros no circuito internacional; são dispositivos que definem o que é exposto dentro da categoria arte e legitimam a produção exibida, os artistas e curadores.

Especificamente no que diz respeito às duas Bienais ativas no Brasil, deve-se lembrar que seus contextos de criação, estruturas e históricos são bastante distintos, assim como foram diferentes as dificuldades já enfrentadas e o são os desafios presentes. A trama de relações com o entorno urbano e o meio cultural local e a repercussão no Brasil e internacionalmente também são particulares. Apesar disso, considerando o contexto mais amplo das últimas duas décadas, que se procurou delinear no capítulo 1, ambas

estão submetidas a condições históricas comuns. Do ponto de vista dos efeitos potencialmente gerados pela seleção de artistas das participantes para o reconhecimento e para a significação cultural das produções artísticas no processo histórico, é possível extrapolar tais diferenças.

As Fundações Bienais de São Paulo e do Mercosul são instituições, e como tais não equivalem às exposições que realizam. Mas suas ações predominantes são as mostras temporárias, uma vez que a prospecção e difusão da produção se direcionam à finalidade do evento, e pontuais são as experiências de programas com alcance estendido, como o caso das residências de artistas⁷.

O universo das Bienais propõe-se como espaço voltado à problematização da arte, de contínuo tensionamento e ampliação de seus limites. Mas as Bienais ativas no país, historicamente, lidam com um equacionamento constante entre sintonizar com a atualidade e projetar o futuro e oferecer um repertório e referências de um passado próximo ou mais distante, o que revela uma indefinição do perfil de sua atuação (SALZSTEIN, 1994)⁸. Observando as edições dos anos 1990 e 2000, ou mes-

7 A Fundação Bienal de São Paulo e a Fundação Bienal do Mercosul prevêm em sua natureza institucional o desenvolvimento de projetos e programas culturais e educacionais ligados à promoção da arte contemporânea, e não exclusivamente a realização das exposições Bienais. Segundo informado no site da instituição, atualmente a Fundação Bienal do Mercosul possui um projeto de ação educativa continuada, voltado à edição de livros e material pedagógico, cursos de formação, palestras e oficinas. A Fundação Bienal de São Paulo historicamente organiza a representação brasileira da Bienal de Veneza. Como exemplo de ação mais recente, firmou parceria com a Secretaria de Políticas Culturais do Ministério da Cultura para realização do Programa Brasil Arte Contemporânea. Criado no segundo semestre de 2009, o programa se dedica ao fomento e à divulgação da arte contemporânea no circuito nacional e internacional (a respeito, ver www.fbsp.org.br/projetos_especiais-pt.html e www.cultura.gov.br/site/2009/08/31/brasil-arte-contemporanea). Ocorreram residências de artistas nas últimas duas edições da Bienal Internacional de São Paulo (2006 e 2008) e na 6ª Bienal do Mercosul (2007). Também estão em curso na próxima Bienal de São Paulo (2010).

8 Em sua investigação sobre as condições das instituições de arte no Brasil, desenvolvida em mestrado concluído em 1994, Sonia Salzstein diagnostica a falta de políticas culturais consistentes e calcadas em critérios bem definidos. No caso da Bienal de São Paulo, instituição de arte com atuação mais duradoura no meio brasileiro, a autora identifica uma indefinição quanto a sua política frente à produção artística: "É prospectiva, voltada ao risco? Ou é de consagração de carreiras maduras? Deve, em alguma medida, exercer uma visão histórica? É um *certame*, representativo de tendências? Ou uma exposição propositiva?" (SALZSTEIN: 1994, 61).

mo antes disso no caso da mostra paulistana, nota-se que elas aglutinam o papel de exposição exploratória de novos artistas e mostra de sedimentação de valores, com artistas com reconhecimento conquistado e panoramas históricos. As edições das Bienais de São Paulo e do Mercosul estudadas revelam essa oscilação, sendo que mais recentemente vem prevalecendo a orientação contemporânea do evento⁹.

Sem aprofundar nesse debate – sobre o caráter histórico ou a vocação contemporânea das Bienais, sobre se a Bienais são atualmente um canal efetivamente capaz de detectar a produção mais experimental, provocadora e instável –, que não se restringe às exposições realizadas no país, é importante salientar que, no contexto brasileiro, a frequência de propostas, salas ou núcleos históricos liga-se ao objetivo de oferecer aos visitantes um repertório visual, dificilmente acessível publicamente. Num quadro de tímida presença dos museus – e de incipiente representação da arte brasileira, ainda mais acentuada para a arte internacional, em acervos museológicos no Brasil –, as Bienais são alçadas à condição de museus intermitentes, ou “museus no tempo” (FARIAS, 2001)¹⁰. Embora tal papel seja passível de crítica, é fato que elas atuam como o principal, quando não único, meio pelo qual uma significativa produção brasileira e internacional pode ser conhecida diretamente pelo público mais amplo.

O site da Fundação Bienal de São Paulo atualmente no ar qualifica que o evento atua à maneira de um “periscópio” que vence distâncias socioculturais e físicas. A ideia de periscópio remete a uma ferramenta que permite observar a arte contempo-

9 As fichas que acompanham a tese possibilitam ter uma medida geral de como isso foi dosado em cada edição das Bienais.

10 Em artigo publicado no livro-catálogo *Bienal 50 anos*, intitulado “Um museu no tempo”, Agnaldo Farias discute essa questão. Identifica que, em seu surgimento, a Bienal cumpria um duplo papel, de atualização do contato com a produção artística e de preenchimento das lacunas das coleções dos museus. Ao longo do tempo, as carências dos acervos se agravaram e se tornaram irremediáveis, o que levou a Bienal a reforçar essa condição de um museu caleidoscópico, cujas salas se situam não no espaço, mas no tempo (FARIAS, 2001: 36).

rânea brasileira e internacional, ultrapassando os obstáculos que dificultam sua visão¹¹.

Outro ponto característico das Bienais no contexto brasileiro é seu duplo caráter, o fato de ela trazer a arte internacional para o público local fazer com que arte brasileira alcance um público internacional. Guardadas as diferenças de escopo geográfico entre as mostras de São Paulo e de Porto Alegre – e cabe lembrar que a delimitação desta última a países do bloco econômico do Mercosul vem sendo ampliada¹² – as Bienais propiciam zonas de contato com a produção nacional e internacional, colocam em evidência e referendam não só artistas, mas também curadores, o que faz delas instâncias relevantes no processo de construção de valor e significância referente à arte produzida nas últimas duas décadas, alvo deste estudo.

Pretende-se observar que artistas estiveram presentes nesse circuito das Bienais, da imprensa internacional e das duas principais exposições de arte do mundo. Como será essa circulação? Haverá uma coincidência no universo de artistas? Quais são os artistas com maior visibilidade nesse circuito, que mais foram selecionados para representar “a arte contemporânea brasileira”? Que artistas têm espaço nas páginas das revistas internacionais? Quais as circunstâncias e motivações que orientam essa cobertura?

11 Cabe citar o trecho mencionado: “A Fundação Bienal de São Paulo é uma das mais importantes instituições internacionais de promoção da arte contemporânea, e seu impacto no desenvolvimento das artes visuais brasileiras é notadamente reconhecido. A Bienal de Artes, seu mais importante evento, não apenas apresenta aos diferentes públicos a produção de artistas brasileiros e estrangeiros, mas também atrai os olhares do mundo para a arte contemporânea de nosso país. Mais que isso, o evento atua como um periscópio, na medida em que quebra o isolamento de um país cujas condições socioculturais e dimensões dificultam o contato com essa ampla produção, e promove a insubstituível aproximação com as obras (...)” Disponível em <http://www.bbsp.org.br>. Consultado em 10 de junho de 2010. Ainda que tal isolamento possa ser relativizado ou confirmado por um estudo que se dedique a esmiuçar a questão, a função das Bienais como zona de contato de artistas, especialistas e vários segmentos de público com uma diversidade de produções é amplamente reconhecida.

12 A delimitação de conter apenas artistas dos países do Mercosul – Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai – foi desde a primeira edição da Bienal flexibilizada pela participação de outros países latino-americanos convidados (a Venezuela em 1997, a Colômbia em 1999, o Peru em 2001, o México em 2003). Na 5ª edição, em 2005, o México também participou, não como convidado, mas incorporado entre os países permanentes. A proposta curatorial da 6ª Bienal do Mercosul, realizada em 2007, propicia uma abertura à participação de artistas não necessariamente baseados nos países do Mercosul.

Acionamento da produção recente nas Bienais de São Paulo e Porto Alegre

A atenção volta-se agora a detectar o universo da produção artística recente exibida nas Bienais, observar a recorrência e a pluralidade das produções e artistas selecionados, para, por esse caminho, analisar o acionamento de um acervo contemporâneo e deslindar aspectos da dinâmica do circuito internacional.

Esse mapeamento da produção artística exposta nas Bienais foi realizado em dois níveis de aprofundamento. Num primeiro nível, mais geral, foram levantados todos os artistas brasileiros integrantes das Bienais de 1989 até 2008, com o objetivo de compor um quadro completo do que esses eventos selecionaram da arte brasileira. Num segundo nível, com o intuito de comparar a produção presente nas coleções dos museus e a exposta nas Bienais, foram compiladas informações específicas sobre as obras de artistas brasileiros datadas de 1991 até 2008 que participaram das edições das duas mostras¹³.

As seleções de artistas participantes de cada Bienal são pouco coincidentes, evidentemente porque pautadas por partidos curatoriais diferentes, mas também pela busca de novos valores e de uma originalidade do elenco escolhido. Esse traço reforça a percepção das Bienais como um dispositivo de perscrutação, de lançamento e inter-rogação, sem a preocupação de sustentação a longo prazo. É claro que essa oportunidade momentânea de visibilidade encerra uma potente carga valorativa, uma força projetiva, mas se isso será determinante,

13 A diferença na periodização se explica. O recuo para incluir a Bienal de 1989 foi empreendido devido ao que ela sinaliza a respeito do que se consolida na década de 1990: o interesse internacional pelas produções fora do eixo Europa– Estados Unidos, e em especial a atração de que a Bienal Internacional de São Paulo passa a ser alvo no exterior como exposição de uma produção alternativa; o adensamento (em termos de volume e diversidade) da produção artística brasileira e a ampla visibilidade por ela alcançada.

50 | FREQUÊNCIA DA
PARTICIPAÇÃO DE ARTISTAS
BRASILEIROS NA BIENAL DE SÃO
PAULO E BIENAL DO MERCOSUL
(ANEXO P. 38)

51 | TOTAL DE ARTISTAS
BRASILEIROS PARTICIPANTES EM
CADA EXPOSIÇÃO (ANEXO P. 38)

52 | TOTAL DE OBRAS
PRODUZIDAS POR ARTISTAS
BRASILEIROS ENTRE 1991-2008
EXIBIDAS EM CADA EXPOSIÇÃO
(ANEXO P. 39)

induzirá ou colaborará para a formação do reconhecimento de cada artista depende de inúmeros fatores, alguns deles oriundos da própria situação – o prestígio do curador, o impacto da mostra, por exemplo –, outros internos à produção e outros ligados à crítica ou ao mercado.

O arranjo de participantes de cada Bienal varia conforme o espectro temporal adotado, que pode ser delimitado exclusivamente pela produção do momento em que se realiza ou englobar obras de períodos anteriores, geralmente em núcleos históricos ou salas especiais. Apesar dessa modulação, o levantamento dos artistas brasileiros participantes reitera que a especificidade das Bienais nas últimas duas décadas é a exibição da arte do momento presente. Dos 416 artistas brasileiros que foram apresentados nas Bienais de São Paulo e Porto Alegre desde 1991 a 2008, para 310 deles foram escolhidos trabalhos desse mesmo período.

Além disso, conforme o partido curatorial, tem-se uma Bienal com maior ou menor quantidade de artistas brasileiros. Enquanto algumas curadorias exibiram um número elevado de artistas (e poucos trabalhos de cada artista) com um caráter mais abrangente, outras optaram por escolher um número reduzido de artistas, num formato de exposição mais singularizado, tendente a focar em profundidade as produções, selecionadas pelo critério da contemporaneidade.

Dentre todos os artistas que tiveram trabalhos de 1991 a 2008 expostos nas catorze Bienais, há um grupo de 29 artistas cuja participação é mais recorrente nas Bienais, com três a cinco participações, seguido por um conjunto de 57 artistas que participaram de duas Bienais, e de uma ampla maioria de 224 artistas com uma única participação. Tanto o total de artistas quanto a maior ou menor frequência com que eles integraram as Bienais são dados importantes, que, aliados às informações sobre a participação nas duas maiores exposições internacionais (Documenta e Bienal de Veneza) e o aparecimento em matérias nas revistas estrangeiras, fornecerão um mapeamento sobre a arte contemporânea que transita nesse circuito, ao qual se chegará no final deste capítulo.

O levantamento realizado também procurou registrar informações sobre a proveniência das obras que participaram das Bienais, ou, em termos técnicos, sobre os proprietários ou emprestadores do acervo exibido. Os empréstimos foram divididos nos seguintes tipos: coleção do artista, coleção particular, coleção de galeria, cortesia de galeria, coleção de museu e coleção corporativa¹⁴.

Há que se ressaltar que não foi possível obter informações sobre os proprietários de mais de metade do total do acervo exposto, o que se deveu à ausência desses dados nos catálogos das mostras usados como fonte e também nos bancos de dados das instituições. Considerando as informações disponíveis, nota-se que os principais emprestadores das Bienais são os próprios artistas. Esse predomínio se deve à frequência com que são expostos trabalhos elaborados especificamente para a exposição ou uma produção recém-criada dos artistas.

Outro aspecto interessante é o aparecimento de empréstimos das galerias, quando não como proprietárias como cortesia, o que pode significar que as galerias forneceram algum apoio para transporte, execução ou montagem das obras dos artistas que representam. Constam algumas das principais galerias brasileiras, a maior parte delas paulistanas. A que mais se destaca é a Galeria Camargo Vilça, atual Fortes Vilça, seguida pela Brito Cimino¹⁵. Nota-se também a presença de algumas galerias estrangeiras. Contudo, pela ausência de informações de um considerável número de obras expostas, não é possível extrair considerações mais conclusivas. Muito provavelmente, o envolvimento das galerias nos empréstimos é mais expressivo do que aquele que se pode constatar. De toda forma, tais informações indicam a inserção dos artistas participantes no mercado de arte e sua internacionalização.

53 | OBRAS PARTICIPANTES DAS BIENAS POR TIPO DE PROPRIETÁRIO (ANEXO P. 40)

54 | GALERIAS EMPRESTADORAS DAS OBRAS PARTICIPANTES DAS BIENAS (ANEXO P. 41)

14 Seguindo os termos usados nos catálogos das exposições ou nas bases de dados das instituições. As obras que constam como “coleção de galeria” se referem aos casos em que a galeria é claramente a proprietária dos trabalhos, enquanto as obras que estão como “cortesia de galeria” são casos em que o proprietário pode ser a galeria, o artista ou um colecionador particular.

15 Com o término da sociedade entre Luciana Brito e Fábio Cimino em 2009, a galeria deixa de existir com tal nome, sendo criadas a galeria Luciana Brito e a Zipper galeria

No mapa das grandes exposições internacionais

Ao longo das últimas duas décadas, num movimento que prossegue até o presente, cada vez mais eventos despontam no calendário internacional da arte. Exposições bienais ou trienais dedicadas a uma diversidade de linguagens artísticas e feiras de arte proliferam por todo o globo, muitas vezes movidas por estratégias de formação de novos pólos artísticos ou de projeção cultural de uma certa região no cenário internacional, aliando interesses culturais e econômicos. Mesmo nessa nova dinâmica, a centenária Bienal de Veneza e a Documenta de Kassel, surgida logo após a Segunda Guerra, seguem sendo os dois principais acontecimentos do circuito internacional como prestígio, impacto e repercussão.

Ambas as mostras, alvos de uma extensa cobertura na imprensa internacional, especializada ou não, são acompanhadas atentamente por apreciadores, colecionadores, críticos, estudiosos, galevistas, curadores, artistas etc. A extroversão engendra assim uma ação vigorosa no debate de idéias, na projeção e consagração de artistas, nos direcionamentos do mercado de arte, na circulação da produção, na divulgação de tendências e linguagens, na constituição de legitimidade e reconhecimento.

Por essas razões, o exame das edições da Bienal de Veneza e Documenta de Kassel de 1991 até o presente traz uma contribuição importante para o quadro de problemas em estudo, para o mapeamento do meio de arte brasileiro e o entendimento dos processos de formação de valor na arte contemporânea produzida no Brasil. Para não sobrecarregar a presente investigação e criar desvios com relação aos objetivos principais que a norteiam, a presente análise está circunscrita a observar os artistas brasileiros repre-

sentados nas exposições e os curadores envolvidos nos projetos.

A compilação das informações sobre as edições da Bienal de Veneza e da Documenta ocorridas desde o início da década de 1990 revela que, entre os 39 artistas brasileiros participantes, alguns foram selecionados para as mostras em mais de uma ocasião: Cildo Meireles, Iran do Espírito Santo, Jac Leirner, José Damasceno, Rivane Neuenschwander, Tunga e Waltercio Caldas. Com frequência, as participações ocorrem em edições sucessivas, aspecto que reforça a indicação de que, além do universo de artistas selecionados ser bastante restrito – traço determinado principalmente pelo formato das exposições –, há nesse âmbito um fluxo interno que leva à repetição da presença de alguns artistas.

É interessante observar também que, no caso da Bienal de Veneza, há dois processos distintos de escolha: a seleção do curador-geral, para compor a exposição internacional, e a escolha para integrar o pavilhão do Brasil, efetuada seguindo o formato de representações nacionais por curadores convidados pela Fundação Bienal, responsável pelo envio dos artistas brasileiros. Seria simplista afirmar que existe uma seleção interna do que será levado para o exterior e uma escolha estrangeira da produção local, pois, na atual configuração internacionalizada do meio artístico, há uma série de outros fatores em jogo: artistas circulam graças a experiências de residências, realização de pesquisas ou docência; galerias montam exposições com artistas de várias partes do globo nas principais metrópoles do mundo da arte; feiras de arte turbinam essa circulação; exposições coletivas, em museus ou espaços culturais, contam com participação de artistas de várias regiões do mundo. Toda essa dinâmica física, econômica e simbólica atua na valorização, legitimidade, reconhecimento, atribuição de sentido e relevância das produções.

Não é objetivo deste estudo avaliar a propriedade da seleção de artistas, o mérito criativo e profissional deles, ou apreciar suas trajetórias. A investigação se move num terreno paralelo, embora com intersecções, ao da crítica de arte, e almeja explorar alguns

vetores que atuam nesse campo de forças que é o meio de arte. Nesse sentido, os dados extraídos da participação de artistas brasileiros nessas duas exposições internacionais são novas “pistas” que vêm se somar às demais, com as quais se espera iluminar a fisionomia do circuito de arte no Brasil, suas implicações para os museus e, ao mesmo tempo, a ação empreendida pelos museus no interior desse circuito.

Perfil das publicações

Artforum

Fundada em 1962 em São Francisco sediada em Nova York desde 1967, a revista conta com colaboradores renomados no meio artístico, jornalístico e universitário, baseados em diferentes localidades da Europa, América e Ásia. A cobertura de suas matérias, assim como sua distribuição, tem alcance internacional.

A revista tem dez edições por ano, com periodicidade mensal de setembro a maio, além de uma edição de verão, que cobre os meses de junho a agosto. Seu foco é a arte contemporânea, mas possui também colunas sobre cinema, música, arquitetura, bem como artigos sobre cultura e sociedade. A capa é sempre dedicada ao trabalho de um artista escolhido, o que se tornou um traço característico da revista. Contém artigos mais aprofundados e autorais, entrevistas com artistas, críticos, curadores e estudiosos, matérias temáticas ou de cunho monográfico, dedicadas a artistas, uma seção de resenhas de livros da área, notícias sobre o mundo da arte e resenhas de exposições. Entre elas, algumas possuem um destaque maior e ocupam a seção intitulada “Openings”. Na seção “Reviews”, as resenhas são divididas por local do evento e assinadas pelos autores. Além disso, inclui periodicamente uma seção “Previews”, com matérias mais curtas e informativas sobre as exposições que serão inauguradas em breve e anualmente publica sua lista “Top Ten”, com a opinião de profissionais sobre os destaques do ano em arte, cinema e música.

A revista conta com numerosas páginas de anúncios de proeminentes galerias de todo o mundo, em página inteira, meia pági-

na ou um quarto de página. A grande quantidade de anúncios é o que faz com que a publicação tenha 350 páginas em média, o que indica um trabalho competente na área de publicidade, bem como a geração de um substancial montante de recursos. Além de galerias, as principais anunciantes, há também publicidade de feiras de arte, exposições de centros culturais e grandes museus. Em função disso, pode-se dizer que a *Artforum* seja, além de uma importante e conceituada revista, um “guia de programação” e um “catálogo de produtos” para apreciadores e colecionadores¹⁶.

Art Press

A *Art Press*, editada em Paris, foi criada em 1972 como uma revista mensal de informação e reflexão sobre a criação contemporânea, voltada a cobrir a cena artística mundial¹⁷. Desde 1992, passou a ser bilíngüe (francês e inglês). Suas seções são divididas de forma balanceada entre artes visuais, literatura, cinema, arquitetura, dança, teatro e música, procurando ligar as diferentes manifestações expressivas. Sua linha editorial enfatiza artigos com caráter aprofundado sobre questões emergentes e atuais no debate intelectual na área das artes, cultura, filosofia e humanidades, direcionado a um público especializado de interessados e estudiosos.

A revista é composta por um editorial, que marca a visão da publicação sobre um assunto ou lança alguma questão para discussão, uma seção intitulada “Dossier”, dedicada a explorar um tema escolhido pela redação e discutir a cena artística mundial. Possui artigos analíticos sobre os acontecimentos do mundo da arte, que também podem ser temáticos ou monográficos, além de entrevistas com dis-

16 Para uma discussão mais aprofundada sobre a *Artforum*, sua influência no circuito internacional e na valorização de artistas, recomenda-se a leitura de Sara Thornton (2008). Seu livro *Seven days in the art world* traz uma análise da pesquisa de campo realizada pela autora, que entrevistou os proprietários, editores, diretores de arte e de publicidade, além de colaboradores da revista.

17 <http://www.art-press.fr/index.php?v=artpress>

tintos profissionais da área, artistas, curadores, colecionadores, profissionais atuantes em museus e galeristas. Edita também uma seção de resenhas críticas de exposições de museus, galerias e centros culturais na Europa, nos Estados Unidos e em outros locais do mundo. Além dos números mensais, a cada ano é publicada uma edição especial, geralmente dedicada a um assunto específico.

Frieze

A revista *Frieze*, criada em 1991, se define como uma publicação de arte contemporânea e cultura¹⁸. Com redação em Londres e distribuição internacional, edita oito exemplares por ano. A revista é vinculada à principal feira de arte da Inglaterra, a Frieze Art Fair, realizada anualmente desde 2003 no Regent Park, em Londres, com a participação de mais de uma centena de galerias de arte do mundo. A Frieze Art Fair também apresenta projetos de artistas comissionados, conferências e debates, além de coordenar o Cartier Award, conferido a artistas emergentes, e sustentar projetos de educação, música e cinema, todos empreendidos pela organização não-governamental Frieze Foundation. A revista e a feira compartilham escritório, administração, comunicação e contabilidade. No mesmo ano de criação da feira, foi criada a Frieze Foundation, responsável pelos programas curatoriais da feira¹⁹.

A revista inclui seções dedicadas à música, livros, eventos, entrevistas e resenhas de exposição. A seção “Focus” é reservada a artigos sobre arte em geral, com ênfase para novas tendências, ou especificamente dedicados a artistas, e a seção “Monographs” traz artigos mais aprofundados sobre diferentes temas da arte e cultura. Colaboram na revista diversos escritores, artistas e curadores.

18 <http://www.frieze.com/splash/>

19 A revista e a feira pertencem a Matthew Slotover e Amanda Sharp, fundadores da revista (juntamente com o artista Tom Gidley) e seus antigos editores, atualmente diretores gerais da revista e da feira.. Informações extraídas de <http://www.friezeartfair.com/about/>

A cobertura das revistas estrangeiras

56 | TOTAL DE MATÉRIAS SOBRE
CADA ARTISTA (ANEXO P. 45)

A pesquisa resultou no levantamento de 197 matérias, entre artigos monográficos ou temáticos, resenhas de exposições individuais e coletivas, entrevistas e notas de programação²⁰. A maior parte das matérias foi publicada na *Artforum* (114), seguida pela *Art Press* (43) e pela *Frieze* (40). Um total de 133 matérias são especificamente dedicadas a artistas, no formato de resenhas, notas e artigos. O universo de artistas divulgados nas publicações é consideravelmente concentrado, representando 55 nomes²¹.

Mais da metade das matérias versaram sobre um conjunto de dez artistas²². Estão entre os nomes mais vezes publicados os artistas Vik Muniz, Hélio Oiticica, Ernesto Neto, Lygia Clark, Cildo Meireles, Beatriz Milhazes, Rivane Neuenschwander, Tunga, Daniel Senise e Adriana Varejão.

Em seguida a esse conjunto aparecem nomes de artistas como Waltercio Caldas, Luiz Zerbini, Rosângela Rennó, Eduardo Kac, Edgard de Souza, Artur Barrio, Jac Leirner, Angela Detanico e Rafael Lain, Fernanda Gomes, Maurício Dias e Walter Riedweg,

20 Foram incluídas na base de dados todas as matérias que, no título ou em destaque, faziam menção a artistas específicos, independentemente da geração e do período de produção dos trabalhos, ou sobre arte brasileira em geral. Por uma questão de viabilidade do levantamento, a pesquisa não incluiu as exposições coletivas internacionais, temáticas, que possam ter apresentado alguns artistas brasileiros, pois para essa identificação seria necessário realizar a leitura de todas as resenhas de exposições coletivas publicadas. Por essa razão, foram mantidas no levantamento de dados apenas as exposições coletivas com recorte claramente voltado à produção de artistas brasileiros.

21 Vale esclarecer que essa tabulação não inclui as menções aos artistas feitas no interior de entrevistas, artigos sobre arte brasileira em geral ou nas resenhas das Bienais Internacionais de São Paulo e Mercosul.

22 Não estou usando a palavra “conjunto” com sentido de grupo que compartilhe características em comum, mas no sentido mais amostral.

Iole de Freitas, Iran do Espírito Santo e Miguel Rio Branco, a respeito dos quais foram publicadas entre duas e três matérias. Por fim, seguem-se 31 outros artistas com uma matéria publicada.

A maior parte das matérias pesquisadas são breves resenhas críticas sobre exposições individuais dos artistas²³. Isso se deve em parte ao perfil das publicações, que contêm seções destinadas a repertoriar as exposições em cartaz ao redor do mundo. Porém, todas elas possuem diversas seções que trazem artigos críticos mais aprofundados ou textos de caráter ensaístico. O número desse tipo de matéria sobre a produção brasileira é relativamente bem menor, apenas 31 artigos em dez anos, considerando artigos monográficos, artigos específicos sobre arte brasileira e artigos relacionados ao assunto. Quanto ao formato, nota-se que as resenhas são bastante semelhantes: geralmente ocupam menos de uma página, apresentam o artista para o leitor, analisam a curadoria e aspectos da montagem da exposição, destacam algumas obras e oferecem leituras a seu respeito.

Um aspecto interessante é a grande quantidade de matérias dedicadas a Hélio Oiticica e Lygia Clark, praticamente os únicos artistas que, mesmo não estando ativos nos anos 1990, ambos falecidos, são foco de atenção dos colaboradores das publicações. Na maioria das vezes, aparecem na mídia internacional estudada devido a exposições retrospectivas individuais realizadas no período²⁴. Os textos publicados nas revistas internacionais sobre Ly-

23 Somadas, as resenhas ou notas de programação sobre artistas representam 70% das matérias.

24 As exposições de Hélio Oiticica ocorreram no Musée Jeu de Paume, em 1992, com curadoria de Catherine David, no Wexner Center for the Arts, Ohio, em 2002, e no Museum of Fine Arts de Houston, Texas, em 2007, ambas organizadas por Mari Carmen Ramirez. Dedicadas a Lygia Clark, foram realizadas exposições na Fundació Antoni Tàpies, em 1998, no Musée d'Art Contemporain de Marseille, em 1998, no Palais des Beaux-Arts, em Paris, em 1999, no Musée des Beaux-Arts de Nantes em 2006, em colaboração entre Suely Rolnik e Corinne Diserens. Por ocasião da exposição *Quasi-Cinemas*, no Wexner Center for the Arts, a revista *Artforum* de fevereiro de 2002 dedica a capa a Hélio Oiticica e, no interior, uma resenha da exposição que focaliza a produção do artista realizada no período de sete anos em que viveu em Nova York. Lygia Clark é incluída entre os artistas da exposição *Global Conceptualism: points of origin - 1950s-1980s*, realizada no Queens Museum of Art, em Nova York, que foi alvo de resenha na *Artforum* de setembro de 1999 (ambas as resenhas constam da bibliografia deste capítulo).

gia Clark e Hélio Oiticica contribuem para inscrevê-los no circuito internacional. Ambos são também mencionados em diversas matérias sobre artistas que se firmam no meio de arte do Brasil nos anos 1970, 80 e 90, como Cildo Meireles, Waltercio Caldas, Tunga, Artur Barrio, Jac Leirner, Ernesto Neto, Rivane Neuenschwander e José Damasceno. Algumas menções procuram estabelecer uma comparação com a produção do artista considerado ou fornecer informações sobre o contexto histórico e o ambiente artístico. Mas, na maioria dos casos, Hélio e Lygia, e em menor grau, Mira Schendel²⁵, são apontados como precursores, inspiradores dos artistas das gerações subseqüentes, considerados seus herdeiros, devedores ou seguidores.

A maioria das matérias publicadas, considerando tanto as exposições individuais como as coletivas temáticas, se refere a eventos ocorridos no Brasil. Dentre esses, a maior parte foi realizada na cidade de São Paulo, seguida pelo Rio de Janeiro. O predomínio de São Paulo se deve em parte à Bienal, que foi foco de vinte matérias, e em parte à concentração de galerias de arte na cidade e, em menor medida, às instituições museológicas e centros culturais. Quanto ao Rio de Janeiro, quase a totalidade das matérias são de exposições ocorridas em museus ou instituições culturais, e apenas uma em galeria. As únicas outras cidades que aparecem são Brasília, com duas exposições organizadas pelo Centro Cultural Banco do Brasil, e Porto Alegre, com três resenhas dedicadas à Bienal do Mercosul.

Das matérias relacionadas a exposições no exterior, a maioria se refere a mostras realizadas nos Estados Unidos e na França, países seguidos pela Inglaterra, Portugal e Espanha. Essa distribuição coincide com os países em que as revistas são editadas, mas vale notar que, como as três revistas têm uma ampla cobertura internacional, tal traço revela mais sobre os locais em que a

25 Mira Schendel não é alvo de matérias específicas nessas publicações, mas, na leitura das resenhas dedicadas aos vários artistas atuantes na década de 1990, seu nome vem algumas vezes se somar aos outros dois.

produção de artistas brasileiros vem se inserindo desde os anos 1990. Tomando esse quadro por cidades, o predomínio de Nova York e Paris indica o foco nos principais pólos artísticos mundiais, seguidos por outras cidades nos Estados Unidos, como Los Angeles, e na Europa, como Londres, Amsterdã e Berlim. A definição da localidade pode decorrer da existência de museus e centros culturais com uma programação direcionada às artes visuais da América Latina, como é o caso do Museum of Fine Arts de Houston, no Texas, ou de alguma ligação com a trajetória biográfica do artista, como a realização de residência.

Considerando a larga distribuição internacional dessas revistas e a amplitude dos locais incluídos na cobertura, pode-se afirmar que as resenhas não têm tanto o propósito de atingir os leitores e incentivá-los a visitar a exposição, ou de divulgar a programação cultural da região (um papel importante das críticas jornalísticas em periódicos locais, por exemplo). Direccionam-se mais a reperi-toriar os acontecimentos do momento ao redor do globo, de chamar a atenção para artistas em destaque no meio internacional, de fornecer uma bússola para o leitor perceber as direções no circuito de arte, de apresentar um panorama selecionado das exposições e fornecer uma descrição e uma interpretação a respeito delas.

A existência de uma maior quantidade de matérias noticiando exposições de artistas brasileiros realizadas no Brasil do que no exterior pode se dever a múltiplos fatores: uma política editorial geral das publicações, um interesse especial voltado ao contexto latino-americano, uma consolidação do reconhecimento de São Paulo e Rio de Janeiro como pólos artísticos, um esforço das galerias brasileiras em obter espaço para os artistas por elas representados, um contingente de profissionais brasileiros da área de crítica, curadoria e história da arte que colabora com esses veículos, a atenção dispensada a exposições do tipo bienal e ao reconhecimento conquistado internacionalmente pela Bienal Internacional de São Paulo, etc.

Por não ser o foco desta pesquisa, não há elementos suficientes

para explicar esse traço, tampouco para afirmar definitivamente que motivações regulam a escolha dessas pautas, qual o processo de cada revista para selecionar e definir o que sairá publicado, entre outras questões que seriam relevantes num estudo mais aprofundado sobre o papel das publicações internacionais no meio de arte brasileiro e na inserção da produção de artistas brasileiros no exterior. No âmbito da presente investigação, o principal interesse de empreender esse levantamento é trazer aspectos do processo de formação de valores no campo da produção artística contemporânea brasileira e acompanhar como se dá a construção desse campo.

Observando o tipo de local onde ocorrem as exposições noticiadas, verifica-se a distribuição em quatro forças: instituições museológicas, centros culturais, galerias comerciais e a Bienal de São Paulo. Metade das matérias se refere a exposições de artistas brasileiros realizadas em instituições culturais. Isso indica a inserção de alguns artistas brasileiros em programas de exposição de museus e centros culturais nos Estados Unidos e na Europa. Verifica-se também a presença de matérias de exposições em galerias comerciais, a maioria delas paulistanas ou nova-iorquinas.

Além de resenhas ou artigos dedicados individualmente a artistas, as revistas pesquisadas publicaram também artigos ou resenhas sobre as exposições Bienais de São Paulo e do Mercosul e artigos sobre arte brasileira contemporânea em geral.

A Bienal Internacional de São Paulo conta com vinte matérias nas três revistas, e a Bienal do Mercosul, com duas resenhas e uma nota de programação. Algumas resenhas são escritas por autores estrangeiros que viajam para visitar a Bienal, enquanto outras são elaboradas por colaboradores das publicações atuantes no Brasil. Essa presença comparativamente bem menor de matérias sobre a Bienal do Mercosul indica que ela está começando a se inscrever no calendário internacional. Enquanto praticamente todas as edições da Bienal de São Paulo foram alvo da cobertura das publicações, no caso da Bienal de Porto Alegre foram publicados

uma matéria sobre a primeira edição e outras duas sobre a última edição, a 6ª Bienal do Mercosul.

O formato predominante das matérias, quase todas redigidas no momento de abertura do evento, alia reportagem jornalística e resenha crítica da exposição. São freqüentes comentários sobre a organização preparatória do evento e sobre a estrutura de sustentação financeira da mostra e das representações nacionais. A maioria das resenhas traz uma breve apresentação das seções da mostra e da proposta conceitual que a orienta, conteúdo este provavelmente baseado no *press release* elaborado pela própria Bienal.

Alguns relatos a respeito das Bienais são mais descritivos, mas em sua maior parte os autores imprimem uma análise apreciativa, com críticas negativas e elogiosas aos enfoques curatoriais das edições e à escolha de artistas, comentários sobre participantes, menção a destaques e a pontos fracos, julgamentos pessoais do autor com relação à curadoria, aos artistas e à montagem.

A freqüência e a maneira como é realizada a cobertura das Bienais nas três revistas indicam que as proposições curatoriais adotadas pela Bienal de São Paulo são examinadas com atenção pela imprensa internacional. A posição de curador é uma posição de evidência, uma vitrine e uma vitraça, uma vez que a curadoria é o principal alvo da crítica que comenta as Bienais, ainda que as obras e os artistas também passem pelo crivo dos autores. Percebe-se também a introdução de questões e discussões sobre o meio cultural local, assim como informações sobre as circunstâncias da realização das exposições, polêmicas e dificuldades enfrentadas.

O exame desse conjunto de matérias evidencia a atenção que as publicações dão às Bienais e reforça sua identificação como dispositivos que conferem visibilidade e projeção aos artistas no sistema da arte internacional e brasileiro.

No universo pesquisado, encontram-se também artigos de caráter geral sobre arte brasileira, que procuram comentar aspectos do contexto artístico e sociocultural brasileiro e fornecer linhas norteadoras a respeito da produção artística desenvolvida no

país²⁶. Os artigos possibilitam iniciar o leitor no meio da arte e no universo de artistas atuantes no Brasil. Além do público em geral, são úteis aos colecionadores de arte ao redor do globo, pois ressaltam alguns artistas promissores, ou já com carreira sólida no país, mas menos conhecidos internacionalmente. Por outro lado, preocupam-se em fornecer indicações, expor caminhos de análise, oferecer orientações de leitura ou relatos do meio, assim como trazer ponderações e alertas sobre visões equivocadas ou simplificadoras.

26 Os artigos com esse perfil são os seguintes: *La jeune génération brésilienne*, de Stéphane Huchet (*Art Press*, no 309, fev 2005); São Paulo, de Jaimes Trainor (*Frieze*, no 108, jun-ago 2007) e *Brésil: petit manuel d'instructions*, de Agnaldo Farias (*Art Press*, no 221, fev 1997). Enquanto os dois primeiros demonstram um esforço de críticos estrangeiros em decifrar o meio artístico e a produção do país, o que leva a simplificações analíticas, o terceiro explicita justamente o problema de interpretação equivocada da produção brasileira, submetida a uma lógica segundo a qual as realizações da "periferia" refletem e processam as tendências ditadas pelo "centro". Comenta ainda que, embora a arte produzida no Brasil esteja se tornando mais conhecida internacionalmente, ainda persistem mal-entendidos e visões superficiais dessa produção. Farias argumenta que é preciso aprofundar a leitura vigente sobre a produção artística, indo além da mera identificação da relação dos trabalhos contemporâneos com a tradição concreta e neoconcreta, enfatizando a existência de um diálogo denso dos artistas contemporâneos com artistas de outras gerações.

Um círculo restrito de especialistas

As operações de evidenciação da produção artística empreendidas pela seleção das exposições e divulgação nas publicações partem de um conjunto consideravelmente reduzido de agentes²⁷. Analisando os curadores responsáveis pelas mostras, observa-se a reincidência de alguns nomes. Nota-se que a Bienal de São Paulo tende a repetir as escolhas dentro de um repertório de curadores. Nelson Aguilar, por exemplo, foi curador-geral das Bienais de São Paulo de 1994 e 1996 e, em 2004, foi curador convidado para a seleção dos artistas brasileiros, na edição que teve Alfons Hug como curador-geral. Hug, por sua vez, já havia sido curador-geral da Bienal de São Paulo de 2002, e foi também convidado, em 2003, para realizar a curadoria de uma mostra especial da 4ª Bienal do Mercosul, que teve como curador-geral Nelson Aguilar. Agnaldo Farias esteve envolvido como curador-adjunto das Bienais de São Paulo em 1996 e em 2002. Na Bienal do Mercosul, houve também uma repetição da dupla de curadores Fábio Magalhães (curador-geral) e Leonor Amarante (curadora-adjunta), responsáveis pela 2ª e 3ª edições, em 1999 e 2001.

Os curadores das Bienais de São Paulo frequentemente foram convidados para a curadoria do pavilhão brasileiro da Bienal de Veneza, o que ocorreu com Nelson Aguilar (nas Bienais de Veneza de 1993 e 1995), Paulo Herkenhof (curador do pavilhão brasileiro em 1997 e curador-geral da Bienal de São Paulo em 1998), Ivo Mesquita (curador da Bienal de Veneza de 1999, seria também o

²⁷ Os curadores-gerais, co-curadores, curadores-adjuntos envolvidos nas Bienais de São Paulo, do Mercosul e de Veneza realizadas no período estudado são em número de 27.

responsável pela 25ª Bienal de São Paulo, em 2000, da qual se demitiu devido aos impasses que resultaram no cancelamento da exposição), Alfons Hug (em 2003 e 2005). O fato de a Fundação Bienal, responsável pela coordenação da representação nacional em Veneza, geralmente confiar a tarefa ao profissional que esteve recentemente envolvido na curadoria da Bienal de São Paulo acentua a concentração em torno de determinados nomes.

Percebe-se no interior desse círculo que as equipes curatoriais por vezes se combinam em diferentes arranjos, bem como um trânsito dos agentes entre instituições, processo que segue se fazendo notar, dado que a próxima Bienal de São Paulo, de 2010, terá como curadores Moacir dos Anjos (que atuou como convidado na 6ª Bienal do Mercosul, em 2007) e Agnaldo Farias.

Seria interessante aprofundar as trajetórias biográficas desse círculo de especialistas, tecer a rede de relações que cultivam com artistas e instituições, o que fica como problema para futuras pesquisas. A escolha para a função de curador de uma Bienal tem relação com a experiência de cada profissional, com a posição ocupada por eles em quadros em universidades, as exposições organizadas em outros espaços culturais, os cargos de curadoria no interior de instituições museológicas, o que vários dos nomes inscritos nesse universo de agentes confirmam.

Quanto às publicações, as 197 matérias levantadas foram escritas por um total de 88 autores, entre críticos, curadores, jornalistas e outros colaboradores. Dentre esses, alguns nomes se destacam pela quantidade de matérias publicadas, como os brasileiros Adriano Pedrosa, Kátia Canton, Celso Fioravante, Márcia Fortes e Fábio Cypriano, e os estrangeiros Carlos Basualdo, Barry Schwarsky, Frances Richard, Marek Bartelik, Nico Israel, Alexandre Melo, Paul Ardenne, Joshen Volz, Annik Bureau, Margareth Sundell, James Trainor e Audrey Illouz.

A grande maioria das matérias foi redigida por autores estrangeiros, dentre os quais ressaltam alguns críticos estudiosos da arte brasileira ou latino-americana. Pode-se extrair como vozes mais

influentes na divulgação internacional por meio das publicações selecionadas os críticos Adriano Pedrosa (28 matérias) e Carlos Basualdo (10 matérias), ambos autores não só de resenhas de exposição, mas de artigos monográficos ou temáticos. Além acima citados, os colaboradores brasileiros ou atuantes no Brasil (como Silas Martí, Nelson Aguilar, Sérgio Veja, Agnaldo Farias e Paulo Herkenhoff), formam um conjunto de 10 autores, que representam 12% do total.

61 | AUTORES DAS MATÉRIAS
PUBLICADAS NA ARTFORUM, ART
PRESS E FRIEZE (ANEXO P. 53)

Entre os colaboradores brasileiros, parece haver dois perfis de autores, os críticos-curadores (Pedrosa, Canton, Aguilar, Farias, Herkenhoff) e os jornalistas especializados em arte (Fioravante, Cypriano, Martí). Esses últimos escreveram quase apenas resenhas de exposição, enquanto os primeiros são autores de artigos. Vale mencionar também o nome de Márcia Fortes, galerista, que colabora com três resenhas para a revista londrina *Frieze*. Comparando esse universo com o dos curadores envolvidos nas exposições internacionais e nas Bienais, nota-se diversas coincidências.

A função de delimitar o universo que se distingue como representativo da criação brasileira atual nas grandes mostras temporárias é efetuado por poucos agentes. A dinâmica de atribuição de prestígio e respeitabilidade entre as instituições e os curadores dá-se nas duas direções, e o capital simbólico de ambas as partes contribui para dar legitimidade aos artistas e suas obras, num jogo em que as diferentes posições se reforçam.

Arte brasileira recente em circulação

O levantamento realizado permite identificar como se aplicaram diversas operações de valor a respeito da produção artística brasileira recente. A principal delas, em termos de amplitude de artistas creditados, é a conferida pelas Bienais de arte. O universo de artistas que tiveram obras de 1991-2008 expostas nas Bienais foi de 310 nomes. A Bienal de São Paulo acionou 178 artistas com essa produção, e a Bienal do Mercosul, 192 artistas. Há uma coincidência de cerca de 20% de artistas que participaram de ambas as exposições. A tendência geral das Bienais é compor a cada edição um amplo panorama da produção do momento, embora algumas edições, como foi visto, tenham decidido selecionar um reduzido número de participantes. Pode-se dizer também que um intuito das Bienais é buscar novos arranjos e variar os artistas participantes a cada edição²⁸.

Outra operação de valorização analisada, a efetuada através das exposições internacionais de Veneza e Kassel, tem um caráter de distinção e elevação do artista ainda mais acentuado. O perfil dessas exposições, com alcance de rastreamento global da produção, revela a participação de poucos artistas brasileiros em cada edição²⁹. No caso da Bienal de Veneza, a escolha de artistas para o pavilhão brasileiro é feita por curadores encarregados no Brasil. Além disso, ocorre a exposição internacional, sob responsabilidade de um curador convidado, mostra que em várias edições contemplou a participação de artistas brasileiros. Já na Documenta a seleção é feita pelo time curatorial internacional responsável pela exposição.

Observa-se que o conjunto de artistas que participou da Bienal de Veneza e na Documenta Quanto das últimas duas décadas praticamente se sobrepõe ao das Bienais realizadas no Brasil. Ocorre tanto que artistas já com sólida carreira nos anos 1990

28 Considerando as duas Bienais, o levantamento compilou que 224 artistas tiveram uma participação, 57 expuseram em duas ocasiões e 29 deles foram acionados de três a cinco vezes.

29 Representando a produção das últimas duas décadas, 26 artistas participaram da Bienal de Veneza e onze da Documenta.

sejam convidados a expor sua produção atual nessas mostras e depois sigam aparecendo nas Bienais de São Paulo ou do Mercosul, quanto que a participação nessas grandes exposições se dê após uma visibilidade nas Bienais. De toda maneira, a presença em uma edição da Bienal de Veneza ou da Documenta se deve a um reconhecimento prévio do artista e tem uma ação fortemente intensificadora desse reconhecimento e da evidência que ele recebe no momento em que isso ocorre, com força para ressignificar trajetórias já percorridas e influenciar seu sentido futuro.

As matérias sobre os artistas nas revistas estrangeiras especializadas também revelam um reforço de valorização simbólica atribuído a um conjunto reduzido de artistas, que tende a ser convergente com a escolha das exposições internacionais ou das Bienais³⁰. Como a divulgação internacional se dirige geralmente para artistas com visibilidade e inscrição no circuito brasileiro e que conquistaram alguma presença no exterior, essa coincidência é esperada.

São aproximadamente quarenta os artistas que mais se sobressaem no circuito das exposições pelos parâmetros considerados. Nesse conjunto heterogêneo estão incluídos desde artistas que já tinham uma trajetória consolidada nos anos 1970 (Waltercio Caldas, Cildo Meireles, Artur Barrio, José Resende, Carlos Fajardo, Nelson Leirner, Leon Ferrari, etc.) e 1980 (Daniel Senise, Nuno Ramos, Beatriz Milhazes, Jac Leirner, Karin Lambrecht, etc.) até aqueles que despontaram na década de 1990 e se firmaram nos anos 2000 (Rivane Neuenschwander, José Damasceno, Marepe, Rosângela Rennó, Laura Lima, etc.).

Após esse conjunto de artistas mais acionados, outros nomes se seguem, até o universo total de cerca de trezentos artistas delimitado na pesquisa. Os vetores de reconhecimento que partem da visibilidade nas exposições, em um primeiro grau, se concen-

tram numa pequena parte da produção, e, em um segundo grau, ampliam um pouco seu raio, comportando um contingente maior de artistas, mas ao mesmo passo dissipam a carga de valor. O caráter restrito do universo total reforça que os dispositivos pesquisados são mecanismos de distinção intrínsecos ao jogo da arte, que depende de operar distanciamentos de valor, delimitações, hierarquias.

As informações extraídas não devem ser compreendidas como um *ranking* definitivo nem totalizante, mas como um termômetro do processo de construção do reconhecimento de obras e artistas, que é de natureza dinâmica.

Depois de identificar a produção artística dos anos 1990 e 2000 presente nesse circuito, pode-se partir para uma análise qualitativa extensiva e pormenorizada desse universo, tanto de trajetórias individuais como das questões formais e discursivas marcantes dos trabalhos, o que está além das possibilidades deste estudo. Optou-se, portanto, por trabalhar a partir de alguns exemplos ou amostras, com o intuito de contribuir com análises pontuais para a compreensão de um complexo panorama, o que será feito no próximo capítulo.

Os acionamentos ocorridos por meio desses dispositivos evidenciam que um conjunto de artistas foi alvo de operações de valor mais frequentes e de múltiplas fontes, notando-se uma convergência entre a participação nas duas principais exposições de arte do mundo, a divulgação nas publicações com circulação mundial e a presença nas Bienais. O que extravasa esse conjunto é um contingente amplo de artistas posto em evidência com frequência maior ou menor nas Bienais.

Entretanto, há uma considerável reincidência de alguns artistas. Isso corrobora a alegada tendência de homogeneização dessas exposições? Não parece ser o caso de uma correlação tão direta. Mais do que indicar que as Bienais são referências para as próprias Bienais, essa repetição de artistas indica que tais produções receberam uma carga de valorização mais intensifica-

da, por meio das próprias Bienais e também por vários outros vetores que contribuíram para evidenciá-las e fazer delas a escolha de várias curadorias.

Artforum, *Art Press* e *Frieze*, principalmente através de resenhas sobre artistas, repertoriam acontecimentos, destacam a artistas, comentam o panorama atual, constituindo uma espécie de catálogo selecionado da produção e um “guia de tendências” que muitas vezes difundem visões superficiais ou pouco familiarizadas com o processo histórico da arte brasileira.

As Bienais de São Paulo e do Mercosul são rastreadores e bússolas do circuito, com papel de lançamento e de validação da arte brasileira no campo internacional e local. São fortes formuladoras de visões sobre o meio artístico, características e questões sobre a arte do tempo presente. São ocasiões de projetar tanto a arte que aqui se produz quanto os profissionais responsáveis por sua curadoria no circuito mundial da arte. A Bienal de Veneza e a Documenta são instituições ainda mais consagradoras da produção.

A operação seletiva empreendida pelas curadorias das exposições Bienais e, de modo mais acentuado, da Bienal de Veneza e Documenta contribui para definir posições e atribuir distinção à produção no campo sociossimbólico da arte. Pode-se afirmar que o levantamento do espaço destinado à arte contemporânea nesses veículos delimitou um universo de artistas com um grau considerável de atividade no meio de arte brasileiro, reconhecimento público, legitimação e institucionalização.

The background of the page is a dark, almost black, geometric shape that resembles a stylized letter 'A' or a large triangle. It is composed of several dark polygons. A large, light-colored (off-white) triangular shape is cut out from the upper right portion of the dark shape. The overall composition is minimalist and modern.

CAPÍTULO 6

INSTITUCIONAL- ZAÇÃO

da produção recente: alguns
exercícios investigativos

Dinâmicas de valorização: acervos e exposições

A presença em acervos de museus, a visibilidade nas exposições Bienais no Brasil e a divulgação e circulação internacional são fatores que geram reconhecimento da produção artística contemporânea. Cada instância engendra práticas e é norteada por lógicas específicas. Mas, uma vez que elas estão inseridas no mesmo campo contemporâneo da arte, sua atuação gera vetores de força que incidem sobre todos os outros agentes desse campo, com maior ou menor impacto. Assim, é importante esclarecer que a análise que segue não procura comprovar uma relação de determinação direta das Bienais ou do circuito internacional sobre os acervos dos museus, ou vice-versa, mas observar, através de exemplos, a dinâmica entre esses vetores na construção de valores, legitimidade, reputações, reconhecimento. Para isso, é tomado o conjunto de artistas cuja produção das últimas duas décadas foi mais firmemente institucionalizada, pelo que se pode apreender do levantamento de dados realizado.

Enquanto os museus mantêm um acervo permanente e implementam uma programação temporária que o complementa, extrapole e a ele se articule, as Bienais organizam exposições capazes de contemplar um panorama extremamente diverso da produção do momento em que elas se realizam. Para os museus, a perspectiva histórica e a preservação de valores são premissas constitutivas de sua atuação, enquanto as Bienais não se norteiam diretamente por esses objetivos, mesmo que sua atividade contribua para eles. Uma Bienal pode oferecer o contato com uma produção de arte contemporânea em uma escala e dimensão muito maior do que um museu, mas a atuação dos museus compensa o efêmero das Bienais. Essas diferenças delineiam papéis complementares para a Bienal e o museu: a Bienal capta as diversas tendências emergentes ainda em constituição, evidenciando-as, enquanto cabe ao museu referenciar, sedimentar, dar-lhes posteridade.

No contexto brasileiro, ressaltam algumas particularidades na relação entre as Bienais e os museus, a começar pelo fato de que a Bienal de São Paulo foi gerada no interior do Museu de Arte

Moderna de São Paulo e, entre 1951 e 1961, foi uma fonte de inversão para seu acervo. Além disso, cabe lembrar a importância da Bienal de São Paulo na consolidação da arte moderna no Brasil nesse período. Mas o principal aspecto distintivo das Bienais no país é a maneira como elas atuaram e ainda atuam compensando a ausência de acervos. Historicamente, as Bienais ativas no país têm tentado constantemente equacionar a missão de sintonizar-se com a atualidade e projetar o futuro com a função de oferecer um repertório e referências de um passado próximo ou mais distante¹.

Frente à atual configuração do campo artístico, o papel da Bienal como agente de ampliação do circuito vem sendo discutido, devido à frequente e repetida presença dos mesmos artistas nesses eventos. O papel dos museus, por sua vez, também se põe à prova frente às dificuldades de formar acervos que referenciem a produção contemporânea.

Mesmo com esses constrangimentos, os museus e as Bienais são vias de institucionalização e legitimação da produção artística contemporânea. A análise a seguir busca examinar alguns exemplos, retirados da pesquisa empreendida, para discutir as dinâmicas de formação de valor quanto a obras e artistas e, também, perceber como as Bienais e os museus do país vêm atuando nesse campo.

A produção recente incorporada aos acervos dos museus e a exibida nas Bienais constituem dois conjuntos distintos. É esperado que o número de artistas com trabalhos dos anos 1990 e 2000 integrantes dos acervos seja superior ao número de artistas selecionados para participação nas Bienais de São Paulo, Porto Alegre, e também em Veneza e na Documenta. Aproximadamente 1.264 artistas estão representados com obras de 1991-2008 nos

¹ Em artigo publicado no livro-catálogo *Bienal 50 anos*, intitulado “Um museu no tempo”, Agnaldo Farias discute essa questão. Identifica que, em seu surgimento, a Bienal cumpria um duplo papel, de atualização do contato com a produção artística e de preenchimento das lacunas das coleções dos museus. Ao longo do tempo, as carências dos acervos se agravaram e se tornaram irremediáveis, o que levou a Bienal a reforçar essa condição de um museu caleidoscópico, cujas salas se situam não no espaço, mas no tempo (FARIAS, 2001: 36).

acervos dos dez museus, contra 306 artistas participantes das Bienais e exposições internacionais. O que o mapeamento permite perceber é que predomina uma divergência entre os universos do patrimônio musealizado nas coleções e o do circuito artístico das exposições. Há, entretanto, uma parte dos artistas que recebeu operações de valor de ambas as instâncias e reiteradamente.

Observando os acervos dos museus e as seleções das Bienais pode-se perceber a consolidação de algumas posições de destaque entre a produção dos anos 1990 e 2000. Como exercício de investigação, optou-se por observar alguns desses casos, sem pretensão de extrair generalizações a partir deles.

Um primeiro exemplo que chama a atenção é o de Rivane Neuenschwander. Sua produção dos anos 1990 e 2000 é a que participou o maior número de vezes de exposições Bienais e temporárias internacionais, participação que cresce à medida que a década de 2000 transcorre. Na 24ª Bienal de São Paulo, em 1998, é apresentada sua instalação *O trabalho dos dias*, que em 2000 é adquirida pelo Núcleo Contemporâneo para o acervo do MAM-SP. No início dos anos 2000, o MAMAM e o MAP realizam exposições da artista, que resultam na entrada de trabalhos para o acervo, o que evidencia que essa pode ser uma estratégia eficaz para trazer às coleções dos museus artistas com crescente visibilidade no circuito e em franca ascensão no mercado. Em ambos os casos, os trabalhos que ingressaram no acervo foram elaborados especialmente para a situação. O Museu de Arte da Pampulha passa a contar com *Sob medida* (2002), espécie de intervenção no espaço expositivo da instituição pela aplicação de plotagem de fita métrica por baixo da rampa de acesso ao mezanino do museu, em que Rivane discute a posição do observador no interior de um contexto institucionalizado. A obra *Recife, setembro de 2003*, doada pela artista ao MAMAM, compõe-se de trinta imagens das ruas da cidade em que as notações numéricas aparecem em diversos contextos do cotidiano.

O reconhecimento da artista amplia-se com sua seleção para

as Bienais de Veneza em 2003 e 2005. Rivane integra a exposição internacional dessas duas edições consecutivas, o que consolida uma valorização proveniente do circuito internacional. Com isso, catalisa-se a presença da artista nas Bienais desde 2005. Em confluência com a internacionalização da produção brasileira, percebe-se a ação ágil de Gilberto Chateaubriand, que adquire trabalhos da artista em 2001 e 2003. E, mais recentemente, o MAM-SP procura em incrementar a quantidade de obras de Rivane na coleção, com uma aquisição com recursos incentivados e outra por meio do convite para participar do Clube de Gravura, ambas em 2008. Para o Clube é escolhida uma versão em gravura de *Atrás da porta*, trabalho de 2007 que reúne mais de uma centena de serigrafias sobre madeira com desenhos extraídos de portas de banheiros públicos.

RIVANE NEUENSCHWANDER. PERTENCE, NÃO PERTENCE, 2000. C-PRINT MONTADA EM ALUMÍNIO, 70 X 90 CM. COLEÇÃO GILBERTO CHATEAUBRIAND, 2002. ACERVO MAM-RJ.

RIVANE NEUENSCHWANDER. GLOBOS, 2003. 50ª BIENAL DE VENEZA, 2003.

RIVANE NEUENSCHWANDER. ESTÓRIAS SECUNDÁRIAS, 2007.
INSTALAÇÃO. 6º BIEINAL DO MERCOSUL.

Outro artista cuja produção recente se evidencia tanto nas exposições quanto nas coleções é Cildo Meireles. As matérias a seu respeito nas publicações estudadas são frequentes ao longo dos anos. A produção desenvolvida nos anos 1990 e 2000 por esse artista, que se consolida em meados dos anos 1970, se mostra na Documenta em 1992; na 24ª Bienal de São Paulo em 1998; na Bienal de Veneza em 2003; novamente na Documenta em 2002 e em Veneza em 2005; e na 6ª Bienal do Mercosul em 2007. Na Bienal de São Paulo, além da instalação *Desvio para o vermelho*, trabalho concebido em 1967 e montado numa versão diferente a cada situação, foi exposto o trabalho *Fontes*, de 1992. Em 2007, a Bienal de Porto Alegre expõe a instalação *Marulho*, de 1991, projeto que integra a coleção do MAM-RJ desde 2001 através de doação da Petrobras com recursos incentivados. Esse reforço de valor dado ao trabalho dez e dezesseis anos depois de concebido contribui para fixá-lo como representativo a carreira do artista.

Curiosamente, três museus – MAM-RJ, MAM-SP e MAC-USP – possuem exemplares do trabalho *Camelô*, de 1998, todos doados pela Galeria Luisa Strina. Trata-se de um objeto/instalação que teve uma grande tiragem. Sem entrar no mérito do trabalho substantivamente, pode-se considerar que, se isso por um lado indica a dificuldade das instituições em representar em seus acervos a produção de artistas amplamente reconhecidos, também revela que o caráter múltiplo de parte considerável da produção contemporânea é um facilitador para a sua inclusão nas coleções museais. Outro exemplo é a serigrafia *Sem título*, de 2004, da série *Metros*, que, através de doação do artista via Clube de Gravura, integra a coleção do MAM-SP e também o comodato Gilberto Chateaubriand com o MAM-RJ.

CILDO MEIRELES. MARULHO, 1997. INSTALAÇÃO. DOAÇÃO PETROBRAS, 2001. ACERVO MAM-RJ. EXPOSTO NA 6ª BIENAL DO MERCOSUL, 2007.

CILDO MEIRELES. ELEMENTO DESAPARECENDO ELEMENTO DESAPARECIDO. DISTRIBUIÇÃO DE PICOLÉS DE ÁGUA POTÁVEL. DOCUMENTA 11, 2002.

CILDO MEIRELES. CAMELÔ. CAIXA E TABULEIROS DE MADEIRA, ALFINETES, BARBATANAS, BONECO DE LÁTEX, MOTOR E FOTOGRAFIA, 1998.

Outro exemplo em que se percebe uma convergência entre os dois vetores, exposições e acervos, é o caso de Waltercio Caldas. Com trabalhos dos anos 1990 e 2000, o artista participa da Documenta (1992), da 23ª Bienal de São Paulo (1996), da Bienal de Veneza (1997) como artista selecionado na representação nacional, e das 1ª, 5ª e 6ª Bienais do Mercosul (1997, 2005 e 2007). Nessas ocasiões foram expostos trabalhos tridimensionais e instalações. Nos acervos, o MAM-BA e o MAM-SP possuem obras tridimensionais dessa faceta de sua produção evidenciada nas grandes exposições temporárias.

Os museus possuem também livros e obras em papel de Waltercio Caldas. Nota-se a presença de um mesmo trabalho em várias coleções: a gravura *Uma estória da pedra*, de 1996, integra o acervo do MAM-RJ, MNBA, MAM-SP, MAC-USP, MARGS e Pinacoteca. Em todos os casos, exceto o último, o trabalho foi doado pela Sociedade de Amigos da Gravura dos Museus Castro Maya. Percebe-se, nesse caso, que projetos de clubes de colecionadores possibilitam também a difusão de obras para as coleções dos museus.

WALTERCIO CALDAS. SEM TÍTULO, 1997. AQUISIÇÃO MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA, 1997. ACERVO MAM-BA.

WALTERCIO CALDAS. CLAVE MUDA, 2005. INOX, ACRÍLICO E GRANITO, 143 X 120 X 37 CM. DOAÇÃO VERA DINIZ, 2006. ACERVO MAM-SP.

WALTERCIO CALDAS. UMA ESTÓRIA DA PEDRA, 1996. ÁGUA-FORTE, ÁGUA-TINTA E RELEVO, IMPRESSÃO EM CORES, 45 X 33 CM.

Outro artista bastante evidente no circuito internacional é Vik Muniz. Com inserção internacional conquistada já nos início dos anos 1990, Muniz é selecionado com destaque na 24ª Bienal de São Paulo em 1998, quando são exibidos trabalhos de sua série *Aftermath*, de 1998, e das fotografias com açúcar (*Sugar children*) e chocolate (*Pictures of chocolate*), de 1996 e 1997. A cobertura nas revistas internacionais estudadas segue com constância nos anos 1990 e 2000. Em 2001, o artista é selecionado para o pavilhão brasileiro da Bienal de Veneza, e na ocasião são exibidas suas *Pictures of colour*, *Pictures of ink*, *Pictures of dust* e *Pictures of air*, séries de 2000 e 2001, e novamente alguns trabalhos da *Pictures of chocolate*. Nota-se que é essa produção, que se notabilizou e esteve nas exposições, que é adquirida pelos museus. Em 2000, o MAM-SP adquire, através do Núcleo Contemporâneo, *The descent from the cross (after Caravaggio)*. O MAP compra *Jolly good fellows*, também das *Pictures of chocolate*, em 2002, e o MAMAM compra em 2004 *Sócrates*, da série *Aftermath*.

Evidencia-se assim o intuito dos museus de trazer para sua coleção a produção de Vik Muniz, caminhando na mesma trilha do circuito internacional. O fato de todas essas obras terem ingressado por aquisição enfatiza esse esforço das instituições. O MAM-RJ também possui no acervo, em regime de comodato, duas obras de Vik Muniz, adquiridas por Gilberto Chateaubriand em 1998 e 1999, o que mostra a sintonia do colecionador com o que se evidencia internacionalmente.

VIK MUNIZ. SÓCRATES, DA SÉRIE AFTERMATH, 1998. CÓPIA FOTOGRÁFICA POR OXIDAÇÃO DE CORANTES, 128 X 102 CM. EXPOSTO NA 24ª BIENAL DE SÃO PAULO, 1998. DOADO PELO INSTITUTO ARTE NA ESCOLA AO MAMAM, 2004.

VIK MUNIZ. THE DESCENT FROM THE CROSS (AFTER CARAVAGGIO), 2000. SÉRIE PICTURES OF CHOCOLATE. PROVA CIBACHROME, 179 X 124,8 CM. AQUISIÇÃO NÚCLEO CONTEMPORÂNEO, 2000. ACERVO MAM-SP.

VIK MUNIZ. TORSO (AFTER FRANTISEK DRITKOL), 1997. SÉRIE PICTURES OF SOIL. COLEÇÃO GILBERTO CHATEAUBRIAND, 1998. ACERVO MAM-RJ.

Observando, a partir das instâncias de institucionalização pesquisadas, a inserção da produção Beatriz Milhazes das décadas de 1990 e 2000, pode-se notar que a artista, que conquistou grande visibilidade internacional nos anos 1990 – e as constantes matérias nas revistas internacionais são um indicador disso –, participa de duas Bienais paulistanas, em 1998 e em 2004, o que contribui para sua notoriedade além do círculo especializado no país. Nessas ocasiões, são expostas pinturas em grande formato, bastante coloridas e com uma profusão de elementos decorativos, produzidas por um método meticuloso de transferência de camadas indiretamente para a tela, que se tornam as obras mais conhecidas da artista. Em 2003, Beatriz Milhazes é selecionada para a 50ª Bienal de Veneza. A participação nessas mostras é indicativa de seu reconhecimento e um dos vetores que contribuem para a elevada posição da artista no mercado de arte. Ao mesmo tempo, tal consagração internacional também informa as escolhas para as exposições.

Quanto à patrimonialização de sua produção em acervos, pode-se perceber uma dinâmica interessante. As coleções Sattamini e Chateaubriand possuem duas pinturas do início dos anos 1990, *Tonga II* (1994) e *La desserte* (1993), respectivamente. Mas, excetuando esses casos, sua produção pictórica desse período é incorporada aos acervos estudados no final dos anos 2000, num provável grande esforço dos museus para adquiri-la, dada sua alta cotação no mercado. Em 2008 a Pinacoteca, através de sua associação de amigos, traz para o acervo *Moon* (2007)².

Alem dessa aquisição, ingressam ao acervo da Pinacoteca dezoito trabalhos que aliam as técnicas da serigrafia e da impressão por entintamento de blocos de madeira. As obras foram doadas pela artista e pela Durham Press, gráfica especializada em impressões de arte situada na Pensilvânia. Esses e outros traba-

² Cabe assinalar também que, através de doação patrocinada pelo Credit Suisse, em 2009 o MAM-SP incorporou a seu acervo a pintura *Love*.

lhos fizeram parte da exposição individual da artista na instituição, em 2008.

Os demais trabalhos presentes em coleções dos museus são gravuras. *O piano* (1998), realizada através do Clube de Gravuras do MAM-SP, também integra os acervos do MNBA e do MAM-RJ por meio de uma doação da Rio Arte em 2000. Outra obra semelhante, *Sertanejo* (2000), faz parte das coleções do MARGS e do MAM-RJ, doada pela Sociedade de Amigos da Gravura dos Museus Castro Maya em 2000. Se por um lado as gravuras se revelam um caminho para a presença da produção da artista nos acervos, em ambos os casos através do convite à elaboração de um trabalho para as instituições, cabe ressaltar a redundância dos acervos.

BEATRIZ MILHAZES. OS TRÊS MÚSICOS, 1998. ACRÍLICA SOBRE TELA. 24ª BIENAL DE SÃO PAULO, 1998.

BEATRIZ MILHAZES. ELEFANTE AZUL, 2002. 50ª BIENAL DE VENEZA, 2003.

BEATRIZ MILHAZES. LA DESSERTÉ, 1993. ACRÍLICA SOBRE TELA. COLEÇÃO GILBERTO CHATEAUBRIAND. ACERVO MAM-RJ.

BEATRIZ MILHAZES. JAMAICA, 2006-2007. SERIGRAFIA, 177 X 177 CM. DOAÇÃO DA ARTISTA, 2008. ACERVO PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO.

BEATRIZ MILHAZES. O PIANO, 1998. SERIGRAFIA, IMPRESSÃO EM CORES, 72,2 X 50,6 CM.

Entre os artistas cuja produção das últimas décadas teve maior inserção nas vias de institucionalização estudadas, notam-se alguns casos em que a evidência se dá de forma mais acentuada por meio das exposições e menos por meio da patrimonialização. Os trabalhos de Adriana Varejão, por exemplo, que nos anos 1990 são escolhidos para três Bienais – 1994 e 1998 na de São Paulo e 1997 na do Mercosul – só estão presentes em acervos através do comodato Chateaubriand, que conta com três obras da artista, e no MAMAM, por doação da artista devido à realização de exposição no museu, em 2004.

Entre os trabalhos pertencentes à coleção Gilberto Chateaubriand está *Ruína de charque – Toilete 2* (2002), a mesma obra exposta na 5ª Bienal do Mercosul em 2005. *Panacea phantastica* (2003), painel de azulejos serigrafados com representações de plantas com efeitos alucinógenos, que integra o acervo do MAMAM, foi um trabalho que compôs instalações feitas pela artista em diferentes instituições, como o Paço Imperial e o MAM-SP, em 2003.

ADRIANA VAREJÃO. EXTIRPAÇÃO DO MAL POR INCISURA, 1994. ÓLEO SOBRE TELA E OBJETOS, 220 X 190CM (TELA) E 185 X 50CM (MACA). 22ª BIENAL DE SÃO PAULO, 1994

ADRIANA VAREJÃO. PROPOSTA DE CATEQUESE PARTE I – MORTE E ESQUARTEJAMENTO, 1993.
ÓLEO SOBRE TELA, 140 X 240 CM. 24ª BIENAL DE SÃO PAULO, 1998.

ADRIANA VAREJÃO. CONTINGENTE, 1998-2000. FOTOGRAFIA, 28 X 40 CM. COLEÇÃO GILBERTO CHATEAUBRIAND, 2003.
ACERVO MAM-RJ.

ADRIANA VAREJÃO. RUÍNA DE CHARQUE – TOILETE 2, 2002.
ÓLEO SOBRE MADEIRA E POLIURETANO. COLEÇÃO GILBERTO CHATEAUBRIAND, 2004. ACERVO MAM-RJ. EXPOSTO NA 5ª BIENAL DO MERCOSUL, 2005.

ADRIANA VAREJÃO. PANACEA PHANTASTICA (2003).
SERIGRAFIA SOBRE AZULEJOS, DIMENSÕES VARIÁVEIS.
DOAÇÃO DA ARTISTA, 2004. ACERVO MAMAM.

O exame dos trabalhos dos anos 1990 e 2000 de José Damasceno leva a uma percepção semelhante. Seus trabalhos mostrados no circuito das exposições são geralmente instalações, como *Tri-lha sonora* e *Projeção*, exibidos na 25ª Bienal de São Paulo, em 2002 e *Entretanto*, na 4ª Bienal do Mercosul, em 2003. Damasceno participa de duas edições consecutivas da Bienal de Veneza: em 2005, escolhido pelo curador da mostra internacional, e em 2007, selecionado para o pavilhão brasileiro. À visibilidade no circuito que tais eventos ilustram não corresponde uma presença nos acervos dos museus. Percebe-se entretanto que o MAM-SP adquire em 2000, por meio do núcleo contemporâneo, a instalação *Nota sobre uma cena acesa ou os dez mil lápis* (2000). Em 2005, o artista é convidado a elaborar um trabalho para o Clube de Gravura. Além desses casos, pode-se identificar um forte interesse pelo artista por parte do colecionador Gilberto Chateaubriand, que possui mais de vinte trabalhos de sua autoria, adquiridos desde meados dos anos 1990.

JOSÉ DAMASCENO. ELEMENTO
CIFRADO SUBITAMENTE
REVELADO, 1998. ESTANTES PARA
PARTITURA, 163 X 177 X 165 CM.
COLEÇÃO GILBERTO CHATEAU-
BRIAND, 1999. ACERVO MAM-RJ.

JOSÉ DAMASCENO. NOTAS PARA UMA CENA ACESA OU 10 MIL LÁPIS, 2000. DEZ MIL LÁPIS FIXOS EM PAINEL DE MADEIRA, 375 X 770 X 16 CM. AQUISIÇÃO NÚCLEO CONTEMPORÂNEO, 2010. ACERVO MAM-SP.

JOSÉ DAMASCENO. VISTA DAS INSTALAÇÕES PROJEÇÃO E TRILHA SONORA, 2002. 25ª BIENAL DE SÃO PAULO, 2002.

JOSÉ DAMASCENO. SNOOKER, 2001. MESA DE SINUCA, LÃ E DUAS LÂMPADAS. COLEÇÃO GILBERTO CHATEAUBRIAND, 2004. ACERVO MAM-RJ.

Uma dinâmica de valorização convergente entre Bienais e acervos identifica-se no caso de Marepe. O primeiro vetor de institucionalização que se percebe é a premiação no Salão de Artes da Bahia, em 1996, por meio da qual *O casamento* (1996) ingressa na coleção do museu. Outros trabalhos inscritos são *O telhado* (1998), que participou da 2ª Bienal do Mercosul em 1999 e em 2000 foi adquirido pelo Núcleo Contemporâneo do MAM-SP. Em 2002 a Bienal de São Paulo exibe *Comercial São Luís – Tudo no mesmo lugar pelo menor preço* (2002), trabalho que compreendeu o “deslocamento” de um muro com anúncio de sua cidade natal na Bahia para São Paulo. *Desempoladeiras*, trabalho concebido em 2004, participa da Bienal de São Paulo em 2006 e é doado pelo artista para a Pinacoteca no ano seguinte, juntamente com *Retrato de Bubu* (2005), elaborado para exposição em Paris no ano do Brasil na França.

MAREPE. O CASAMENTO, 1996. PRÊMIO AQUISIÇÃO 3º SALÃO DE ARTE DA BAHIA, 1996. ACERVO MAM-BA.

MAREPE. O TELHADO, 1998. AQUISIÇÃO NÚCLEO CONTEMPORÂNEO, 2000. ACERVO MAM-SP.

MAREPE. COMERCIAL SÃO LUÍS
– TUDO NO MESMO LUGAR PELO
MENOR PREÇO, 2002. 25ª BIENAL
DE SÃO PAULO, 2002

MAREPE. DESEMPOLADEIRAS,
2004. DOAÇÃO DO ARTISTA, 2007.
ACERVO PINACOTECA DO ESTADO
DE SÃO PAULO.

Rosângela Rennó é uma artista que possui obras das últimas duas décadas nos acervos de diversos museus pesquisados, contemplando vários aspectos de sua produção. Nota-se que trabalhos da série *Cicatriz* (1996-97), em que a artista se apropria de fotografia de presidiários com tatuagens no corpo, foram exibidos na 24ª Bienal de São Paulo em 1998 e patrimonializados no acervo do MAP quase dez anos após sua produção. Foram doados pela artista por ocasião de exposição na instituição, numa dinâmica em que o museu referenda uma produção já amplamente reconhecida e com um distanciamento de tempo, no decorrer do qual consolida-se o julgamento da significância dos trabalhos. Processo semelhante identifica-se na aquisição de *O grande jogo da memória* (1991-92), em 2000, pelo MAM-SP.

Sua série *Cerimônia do adeus* (1997-2003), de fotografias digitais realizadas a partir de negativos de imagens de recém casados adquiridos em estúdios de retratos em Havana, está presente nos acervos por meio de comodatos, tanto no MAM-SP quanto no MAM-RJ. Um grupo de vitrines de *Biblioteca* (2002) – apresentado na exposição *O Arquivo Universal e Outros Arquivos*, realizada no CCBB do Rio de Janeiro em 2003 – torna-se parte do acervo do MAM-SP por doação de Milu Vilella em 2006. Outros trabalhos recentes da artista, como a série *Corpo da alma* (2003), com imagens digitais geradas a partir de fotografias de jornais, ou o projeto *A última foto* (2006)¹, são adquiridos através da associação de amigos para o acervo da Pinacoteca em 2008.

¹ Segundo descrição da artista: “Convidei 43 fotógrafos profissionais para fotografar o Cristo Redentor usando câmeras mecânicas de diversos formatos, das câmeras de chapa 9x12 cm, do início do século 20, até as câmeras reflex para filme de 35mm, da década de 80, que colecionei ao longo dos últimos 15 anos. As câmeras, usadas pela última vez, foram lacradas. As fotos foram editadas por mim e seus autores. O projeto *A última foto* é constituído por 43 dípticos, compostos pelas câmeras e a última foto registrada por elas”. (Retirado do website da artista <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/sobre/2>)¹

ROSANGELA RENNÓ. SEM TÍTULO (AMOR), 1998. SÉRIE CICATRIZ. FOTOGRAFIA DIGITAL SOBRE PAPEL SOMMERSET. 24ª BIENAL DE SÃO PAULO, 1998.

ROSANGELA RENNÓ. SÉRIE CERIMÔNIA DO ADEUS, 1997. FOTOGRAFIA DIGITAL LAMINADA SOBRE ACRÍLICO. COMODATO EDUARDO BRANDÃO E JAN FJELD, 2006. ACERVO MAM-SP.

ROSANGELA RENNÓ. ZÉ LOBATO, ROLLEIFLEX (PROJETO A ÚLTIMA FOTO), 2006. FOTOGRAFIA EM COR E CÂMERA FOTOGRÁFICA ROLLEIFLEX AUTOMAT 4 EMOLDURADAS (DÍPTICO). AQUISIÇÃO ASSOCIAÇÃO DE AMIGOS DA PINACOTECA, 2008. ACERVO PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO.

Para complementar esse exercício de análise, cabe discutir um último exemplo de artista cuja produção dos anos 1990 e 2000 foi musealizada em elevado número de acervos, mas que esteve menos evidência nas exposições.

Examinando o exemplo de Regina Silveira, nota-se que a patrimonialização da produção da artista se dá de maneira constante ao longo dos anos. Diferentes séries de seu trabalho se distribuem entre os acervos, complementando-se ou, em alguns casos, repetindo-se. As mesmas gravuras da série *Armarinho* (2002) integram o MAM-SP e a Pinacoteca, ingressadas como doação da Galeria Brito Cimino. Gravuras da série *Risco* (1999) estão presente nos acervos do MAC-USP, MAM-SP (comodato) e MNBA, e da série *Enigma* (1996) no MNBA e no MAM-SP (também por meio do comodato).

De sua produção de instalações de “silhuetas”, o MAM-SP possui *Masterpieces (in Absentia: Calder)* e *Masterpieces (in Absentia: Man Ray)*, ambas de 1998, além de Meret Oppenheim com sombra peluda (1993-96), enquanto o MAC-USP possui o trabalho *O paradoxo do santo* (1998). No acervo da Pinacoteca ingressa em 2006 a instalação *A lição* (2002). Regina Silveira realiza com frequência trabalhos in situ. Em 2007 o Museu da Pampulha recebeu *Mundus admirabilis*, e parte do projeto foi adquirida e doada ao museu.

REGINA SILVEIRA. RISCO 2, 1999. LITOGRAFIA E FOTOGRAVURA A CORES. DOAÇÃO DA ARTISTA, 2005. ACERVO MNBA.

REGINA SILVEIRA. O PARADOXO DO SANTO, 1998. MADEIRA PINTADA E PLACAS DE POLIESTIRENO. DOAÇÃO DA ARTISTA, 1998. ACERVO MAC-USP.

REGINA SILVEIRA. A LIÇÃO, 2002, MADEIRA, VINIL E PINTURA AUTOMOTIVA, 80 M2. DOAÇÃO GALERIA BRITO CIMINO, 2006. ACERVO PINACOTECA DO ESTADO SÃO PAULO.

REGINA SILVEIRA. MUNDUS ADMIRABILIS, 2007. INSTALAÇÃO COM VINIL ADESIVO, DIMENSÕES VARIÁVEIS, AQUISIÇÃO MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA E DOAÇÃO ARTISTA, 2007. ACERVO MAP.

Considerações finais

Esta tese procurou analisar como as instituições museológicas desempenham sua ação colecionista da produção recente e situar as condições de formação de acervos no atual processo histórico, que traz aos museus uma série de desafios de ordem prática e conceitual. Ao se debruçar sobre os processos de atualização de acervos, este estudo dedicou-se a identificar as estratégias que possibilitam que a produção esteja *presente nos museus*, assim como a capacidade de os museus representarem a arte do presente em seus acervos e formarem um legado dos diversos desdobramentos da arte contemporânea gerada no país, ou por artistas ligados ao contexto sociocultural brasileiro.

A pesquisa empreendida, com base no recorte da coleção formada ao longo dos anos 1990 e 2000 em dez museus brasileiros, possibilitou evidenciar aspectos da patrimonialização da produção contemporânea. Sob a perspectiva que orientou o presente estudo, compreende-se melhor esse quadro tendo em vista a situação dos *museus no presente*, ou seja, observando a configuração do campo social de produção simbólica da arte, ou o sistema contemporâneo da arte.

Nesse sentido, o capítulo 1 discutiu o campo de forças em que diversos agentes contribuem para distinguir, dar legitimidade e significância à arte contemporânea, levantando aspectos gerais que caracterizam esse campo de forças e especificidades do contexto brasileiro. Apesar dos constrangimentos que os museus enfrentam atualmente, na natureza preservacionista que singulariza essas instituições engendram-se potencialidades para agir sobre o campo contemporâneo da arte de maneira dinamizadora.

O caminho escolhido para discutir os processos de patrimonialização da arte contemporânea foi o levantamento de dados concretos sobre como cada museu vem incorporando essa produção em seu acervo. Observando as condições da prática colecionista nos museus estudados, as dificuldades crônicas das instituições museais se evidenciaram.

A insuficiência de financiamento, principal impedimento para

aquisição de obras para construir uma coleção consistente, não pode ser menosprezada. Não é caso de simplesmente bater na tecla de uma reivindicação por mais recursos, mas de reiterar o papel que cabe ao poder público de rever e aprimorar os dispositivos de fomento existentes em uma política coordenada para os acervos, capaz de estabelecer prioridades e disciplinar a distribuição desses recursos; de elaborar linhas de ação destinadas a promover, dinamizar e atualizar as coleções museais; ensinar, estimular, fomentar a produção artística, engendrando a diversidade de práticas.

A pesquisa permitiu identificar pontos críticos da situação patrimonial dos acervos no que se refere à produção recente, alguns específicos a cada museu, outros ao conjunto, diagnóstico que foi traçado nos capítulos 2 e 3.

O excessivo peso dos comodatos das coleções particulares nos acervos, do ponto de vista da constituição de um patrimônio artístico público, é como uma ilusão de ótica, pois, ao mesmo tempo que as obras lá estão, não pertencem aos museus. Isso pode favorecer uma inércia em relação à política de acervo, pois as ausências estruturais estão conjunturalmente preenchidas. A longo prazo, caso sejam retirados dos museus, os comodatos podem deixar os acervos mais desarticulados. Comodatos são complemento, não fundamento de um acervo museológico. Como estratégia dentro de um pensamento articulado dos programas museais, eles têm um papel positivo a desempenhar. Mas deve-se trabalhar para que os contratos de comodato tenham condições de incluir contrapartidas patrimoniais aos museus, como doações de obras, preferência para a aquisição ou mesmo contribuição para despesas com manutenção.

Outro aspecto detectado é a prevalência do patrocínio com isenção fiscal como alternativa para compra de acervo, ou para entrada de novas obras, produzidas para exposições realizadas nos museus. Assim como os prêmios aquisitivos, são saídas encontradas para incremento dos acervos, valendo-se dos expedientes de incentivo que hoje vigoram. Entretanto, são caminhos mais tortu-

osos, no sentido da condução de uma política de acervo protagonizada pelo museu, pois submetidos a instabilidades e intermitências, a critérios que não necessariamente se alinham às prioridades institucionais, a um rumo mais circunstancial do que a um direcionamento planejado.

Nesse sentido, a baliza norteadora de uma política de acervo é a principal ferramenta de que os museus podem lançar mão. Como foi discutido no capítulo 3, essa política engloba o plano conceitual, técnico e gerencial: formulação de critérios, definição de prioridades e alternativas de viabilização. Além de estruturação, uma política de acervo confere maior transparência e publicização aos processos institucionais.

No que se refere à curadoria do acervo, uma primeira questão que se coloca aos museus é como posicionar sua prática colecionista frente à configuração contemporânea do campo da arte. A aceitação das instituições, ao lado de outros instrumentos de integração da produção contemporânea à categoria de obra de arte, é uma via de construção de reconhecimento, indicador da conquista de posições de destaque no campo artístico. A prática colecionista de um museu que assimila em seu acervo a produção artística recente se dá como uma institucionalização a curta distância. Nessa situação, em que critérios é possível se pautar? Como discernir, entre a infinidade de novas produções, quais são consistentes?

Embora esta tese não tenha se proposto a aprofundar a discussão sobre novos paradigmas colecionistas e novos parâmetros para acompanhamento crítico da produção artística contemporânea, é importante lançar algumas questões em torno do tema, que puderam ser iluminadas a partir da reflexão sobre os processos de legitimidade e valorização. A primeira delas refere-se ao fato de que a determinação de qualidade não é absoluta, mas relativa. Parece óbvia, mas, sob a perspectiva das lógicas que informam a constituição de acervos, essa consideração merece ser colocada. O movimento de crítica e autorreflexão dos museus explicitou a autoridade do discurso por eles proferidos e provocou uma reviravolta

em suas ações programáticas. Isso trouxe ao processo preservacionista do museu o questionamento quanto ao filtro de qualidade implicado na patrimonialização.

Cabe ao museu a complexa função de atribuir valor, qualidade e representatividade, e, ao mesmo tempo, desnaturalizar o processo consagratório por ele operado, explicitar o caráter construído dessa excelência, a historicidade das escolhas. A necessidade de trabalhar múltiplas visões, perspectivas abertas, encampar contradições, de abrir mão de certezas, não é um ponto pacífico. Afinal, o museu não pode simplesmente aderir irrefletidamente a esse discurso em prol da abertura e tornar-se uma instância omíssa, e a coleção, um acúmulo arbitrário.

Não é o caso de descartar a idéia de qualidade, mas de ensejar uma perspectiva não idealizada e não pautada apenas no valor intrínseco perceptível no trabalho isoladamente. Ou seja, suplantando a noção fetichizada de “obra-prima”. Nesse sentido, ganha pertinência o conceito de singularidade, que encerra as dimensões estéticas e socioculturais. Uma obra se destaca por aspectos internos e porque há todo um contexto dentro do qual ela fez um sentido, adquiriu significância diferencial.

Em que medida os museus devem especializar seu perfil de acervo, dirigindo-o segundo questões específicas, ou se cabe às coleções, sobretudo, fornecer um painel o mais diversificado possível da produção artística, é outra discussão em aberto. Qualquer que seja o caminho, é importante romper com a visão enciclopédica de coleção, conceitualmente em desajuste com a situação contemporânea.

As políticas de aquisição devem trabalhar pela configuração de uma personalidade, de uma especificidade para o acervo, tecendo redes de relações entre as obras, de modo a ensejar múltiplas leituras da arte contemporânea.

Nesse sentido, identificar lacunas é perceber prioridades, encadeamentos faltantes ou novos aspectos tendo como referência os problemas que podem ser abordados por intermédio das cole-

ções, sem supor que o acervo possa chegar a uma completude. A construção da coleção demanda coerência, critério, mas não deve negligenciar o dissenso em prol de uma narrativa redutora e superficialmente coesa.

A análise dos processos curatoriais ligados ao redirecionamento e à ampliação do acervo do MAM-SP, além de propiciar o exame mais detalhado das diferentes estratégias de que o museu lança mão para incrementar seu acervo, procurou explorar como a curadoria do museu lidou com os desafios conceituais de criar uma coleção contemporânea e procurou incrementá-la.

O estudo de como os museus vêm formando suas coleções constituiu, assim, uma via para discutir características do campo museológico – os desafios e implicações de sua prática sobre a formação de memória e história da arte.

A pesquisa empreendida sobre o acionamento da produção artística recente nas Bienais de São Paulo e Porto Alegre, nas diferentes feições das edições ocorridas desde o início da década de 1990, tratou de explorar como as exposições inscrevem e conferem visibilidade à produção artística no interior de um circuito internacional. As discussões trazidas nos capítulos 5 e 6 visaram colocar em evidência algumas dinâmicas dessa complexa trama de agentes e campo de forças que é o meio da arte hoje, e que informam processos de legitimação e de patrimonialização, tendo implicações sobre a construção da memória.

Entretanto, não há uma cadeia linear de influência ou determinação entre as instâncias de institucionalização. Elas podem convergir ou divergir em diferentes pontos, mas se situam no interior de um mesmo campo social e simbólico de atribuição, circulação e distribuição de valores, que se pode entender como sistema da arte contemporânea. Por conta disso, a abordagem dos processos de institucionalização optou por um exercício circunscrito de análise de casos, extraídos dentre os artistas evidenciados em ambos os pólos, dos acervos e das Bienais, da preservação e da circulação.

Esse percurso almejou, assim, contribuir para o entendimento das condições socioculturais e históricas de seleção de uma memória artística referente à produção contemporânea.

Os museus de arte tiveram que se recriar na situação contemporânea, e a reformulação atingiu em cheio seu papel preservacionista. É importante reforçar essa dimensão, e não abrir mão dela. Aliar a preservação, a constituição de acervos, à ativação da produção e dinamização do campo, torna-se o principal desafio dos museus. É portanto importante suplantarmos a visão dicotômica que coloca em pólos opostos, de um lado, a preservação, compreendida como congelamento, separação, disciplinamento, e de outro, a ação de propulsão da criação artística. Afinal, há caminhos capazes de fazer da coleção uma forma de ativação. Projetos de residências e de comissionamento artísticos mostram-se alternativas já amplamente empreendidas nesse sentido.

Ser um repositório das múltiplas vertentes da produção artísticas contemporâneas não é um problema, se esse repositório não for um depósito parado, mas um centro dinamizador de referências e de produção de conhecimento. A função referencial do museu – de prover com uma constante e necessária referência do que foi feito, para que as coisas que agora são feitas possam ser vistas em suas devidas proporções – já é uma consistente justificativa de sua relevância.

Os museus têm o papel social de projetar sentidos para a arte produzida no momento contemporâneo, conferir-lhe inteligibilidade, e as coleções são um meio fundamental para exercê-lo. A preservação museológica não se volta apenas a ilustrar, representar os desdobramentos da produção contemporânea, mas também contribui para constituí-la e dar-lhe dimensão pública.

Reafirma-se assim, a relevância dos acervos e seu papel contemporâneo, que não é apenas o de voltar-se ao passado, ou reter o presente como aquilo que será passado para futuras gerações, mas contribuir para produzir o presente e engendrar o futuro.

Bibliografia

BIBLIOGRAFIA GERAL

ADORNO, Theodor. Museo Valéry Proust. In: *Prismas*. Barcelona: Ariel, 1970.

ALBUQUERQUE, Fernanda. Por instituições mais contemporâneas (Entrevista de Alfred Pacquement). *Revista da Fundação Iberê Camargo*, 16 mar 2004. Disponível em: http://www.iberecamargo.org.br/content/revista_nova/entrevista_integra.asp?id=63

ALTSHULER, Bruce (ed.). *Collecting the new: museums and contemporary art*. Princeton: Princeton University Press, 2005.

ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

ANICO, Marta. A pós-modernização da cultura: patrimônio e museus na contemporaneidade. *Horizonte Antropológico*, Porto Alegre, v. 11, n. 23, jan-jun 2005.

ARAÚJO, Marcelo Mattos. Ano:2020. Ainda o museu... Texto apresentado na mesa-redonda “Arquivos vivos II: arquivos como fontes para a construção da história e de acesso à arte”, II Simpósio Internacional de Arte Contemporânea: Espaço, Aceleração e Amnésia: Arte e Pensamento na Contemporaneidade. Paço das Artes, São Paulo, 30 out. 2007.

ARAÚJO, Marcelo; BRUNO, Cristina. *A memória do pensamento museológico contemporâneo: documentos e depoimentos*. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM, 1995.

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

ARTFORUM. Art and its markets: a roundtable discussion. *Artforum*, Apr. 2008. Disponível em <http://artforum.com/inprint/id=19746&pagenum=0>

ARTNEWS. ARTnews Names Top 200 Collectors 2008. *ARTnews*, summer 2008. Disponível em http://www.artnews.com/issues/article.asp?art_id=2520

ARTNEWS. ARTnews Names Top 200 Collectors 2009. *ARTnews*, summer 2009. Disponível em http://www.artnews.com/issues/article.asp?art_id=2702

ARTNEWS. ARTnews Names Top 200 Collectors 2010. *ARTnews*, summer 2010. Disponível em http://www.artnews.com/issues/article.asp?art_id=3003 summer 2010

AUGÉ, Marc. *Não-lugares - introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.

BADOVINAC, Zdenka. Contemporaneity as points of connection. *E-flux journal* #11, Dec. 2009.

BADOVINAC, Zdenka. O próximo passo. *Trópico*. Em obras / Futuro dos museus, 14 jun. 2009. Disponível em <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/3087,1.shl>.

BASBAUM, Ricardo. Perspectivas para o museu no século XXI. fórum Permanente de Museus. Disponível em <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/painel/artigos/rbmuseus>

BECKER, Howard. A arte como ação coletiva. In: *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1977.

BECKER, Howard. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BELTING, Hans, ARDOUIN, Claude, BUDDENSIEG, Andrea e WEIBEL, Peter (eds.). *Contemporary art and the museum: A global perspective*. Hatje Cantz, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994

BOTALLO, Marilucia. A curadoria de exposições de arte moderna e contemporânea e sua relação com a museologia e os museu. *Concinnitas*, ano 5, n.6, jul. 2004.

BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença – contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BOURDIEU, Pierre e DARBEL, Alain. *O amor pela arte*. São Paulo: Edusp e Ed Zouk, 2003.

BOURRIAUD, Nicolas. *Postproduction*. New York: Lukas & Sternberg, 2002b.

BOURRIAUD, Nicolas. *Relational aesthetics*. Paris: Les presses du réel, 2002a.

BRENSON, Michael. Is 'quality' an idea whose time has gone?. *The New York Times*, Art View, July 22, 1990.

BRUNO, Cristina. *Museologia: a luta pela perseguição ao abandono*. Tese de livre-docência. São Paulo, MAE-USP, 2001.

BRUNO, Cristina. Museologia: algumas idéias para a sua organização disciplinar. *Cadernos de Sociomuseologia*, n. 9. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1996.

BRUNO, Cristina. Museologia e museus: princípios, problemas e métodos. *Cadernos de Sociomuseologia* n. 10. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1997.

BRUNO, Cristina. Museologia e museus: os inevitáveis caminhos entrelaçados. *Cadernos de Sociomuseologia* n. 25. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, 2006.

CALINESCU, Mattei. *As cinco faces da modernidade*. Lisboa: Vega, 2000.

CAMERON, Duncan. The museum, a temple or the fórum. In: ANDERSON, Gail (ed.). *Reinventing the museum*. New York: Altamira Press, 2004.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1998.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Produção simbólica - teoria e metodologia em sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. Ondas do pensamento museológico brasileiro. *Cadernos de Sociomuseologia* n. 21. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, 2003.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.

CÉLÉRIER, Philippe Pataud. Quando os museus viram mercadoria. *Le Monde Diplomatique*, fev. 2007. Disponível em <http://diplo.uol.com.br/imprim1504>. Consultado em 30/03/2007

CHAGAS, Mário. O campo de atuação da museologia / No museu com a turma do Charlie Brown / Em busca do documento perdido: a problemática da construção teórica na área da documentação. *Cadernos de Sociomuseologia*, n. 2. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, 1994

COSTA, Helouise. Práticas museológicas em museus de arte. In: AJZENBERG, Elza. (org.). *Arteconhecimento*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 2004.

COTTERDO, Holland. São Paulo. Crise exige mudança no mercado (*The New York Times*). *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 fev. 2009. Ilustrada.

- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CUNO, James (ed.). *Whose Muse? Art museums and the public trust*. Cambridge: Princeton University Press, 2003.
- DAMISH, Hubert. Le musée à l'heure de sa disponibilité technique. *L'art contemporain et le musée - Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.
- DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DANTO, Arthur. *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós, 2003.
- DAVID, Catherine. L'art contemporain au risque du musée. *L'art contemporain et le musée - Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DUARTE, Paulo Sérgio. Os termos do mundo. In: DUARTE, Paulo Sérgio (org.). *Rosa-dos-Ventos – posições e direções na arte contemporânea*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.
- FERREIRA, Glória. Escolhas e experiências. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010.
- FIALHO, Ana Letícia. Mercado das artes: global e desigual. *Trópico*. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2551,1.shl>. Acesso em agosto de 2005.
- FIDELIS, Gaudêncio. Arte contemporânea e instituições: a problemática envolvida na circulação do objeto artístico. *Revista Fundação Iberê Camargo*, 2004.
- FOSTER, Hal. *Design as crime (and other diatribes)*. London: Verso, 2003.
- FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996.
- FOSTER, Hal (ed.). *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York: New Press: Distributed by W.W. Norton, 1998.
- FOSTER, Hal (ed.). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 2002.
- FOWLE, Kate. Who cares? Understanding the role of the curator today. In: RAND, Steven e KOURIS, Heather (eds). *Cautionary tales: critical curating*. New York: Apexart, 2007.

FRASER, Andrea. From the critique of institutions to an institution of critique. In: WELCHMAN, John (ed.). *Institutional critique and after*. JRP Ringier, 2006.

FREIRE, Cristina. Do perene ao transitório: novos paradigmas para o museu de arte contemporânea. *Jornal ABCA* n.2, mar 2002.

FREIRE, Cristina. Por uma arqueologia das exposições. *Trópico*, 3 dez.2006. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2806,1.shl>

FREIRE, Cristina. Práticas museológicas em museus de arte. In: AJZENBERG, Elza (org.). *Arteconhecimento*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 2004.

FREIRE, Cristina. *Ritos profanos: museu e arte contemporânea na era do espetáculo*. Tese de livre-docência. São Paulo, Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2003.

GABLIK, Suzi. *Conversations before the end of time*. London and New York: Thames & Hudson, 1995.

GARDNER, James e MERRITT, Elisabeth. Collection planning: pinning down a strategy. In: ANDERSON, Gail (ed.). *Reinventing the museum*. New York: Altamira Press, 2004.

GEERTZ, Clifford. *Local knowledge: further essays in interpretative anthropology*. Nova York: Basic Books, 1983.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. *Arte em contexto: o estudo da arte nas ciências sociais*. Comunicação IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador, 28 a 30 de maio de 2008.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias. O museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2004.

GREENERG, Reesa (ed.). *Thinking about exhibitions*. London: Routledge, 1996.

GROSSMANN, Martin. O anti-museu. *Revista Comunicação e Artes*, ano 15, n. 24, 1991.

GROSSMANN, Martin. *O hipermuseu; a arte em outras dimensões*. Tese de livre-docência. São Paulo, ECA USP, 2001.

GROSSMANN, Martin. O museu de arte hoje. Fórum Permanente de Museus. Disponível em: [http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/painel/artigos/o museu hoje](http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/painel/artigos/o%20museu%20hoje)

GROSSMANN, Martin. Entrevista com Jean Galard. Disponível em: [http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/painel/entrevistas /document.2006-03-28.9976758843](http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/painel/entrevistas/document.2006-03-28.9976758843)

- GROYS, Boris. The curator as iconoclast. In: RAND, Steven e KOURIS, Heather (eds.). *Cautionary tales: critical curating*. New York: Apexart, 2007.
- GROYS, Boris. Conrades of time. *E-flux journal* #11, Dec. 2009.
- GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX : del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- GUASCH, Anna Maria. Los museos y lo museal. El paso de la modernidad a la era de lo global. *Revista Calle*, 14. Facultad de Artes de Bogotá, s.d.
- HAACKE, Hans. Museums, managers of conciousness, 1996. Disponível em: <http://artcontext.net/crit/scrapbook/index.php?id=26>
- HADEN, Anthony. Top billionaire art collectors. *Forbes*, 03 Sep. 2005. Disponível em: http://www.forbes.com/2005/03/09/cx_ahg_0309hot.html
- HARDING, Anna (ed.). *Curating: the contemporary art museum and beyond*. London: Academy Group, 1997.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 2002.
- HEIN, Hilde. *Public art – thinking museums differently*. Oxford: Altamira Press, 2006.
- HEINICH, Nathalie. La muséologie face aux transformations du statut de l'artiste. *L'art contemporain et le musée - Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.
- HEINICH, Nathalie. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.
- HEINICH, Nathalie. *A sociologia da arte*. Bauru: EDUSC, 2008.
- HEINICH, Nathalie. Art contemporain et fabrication de l'inauthentique. *Terrain*, n. 33, sept. 1999. Disponível em: <http://terrain.revues.org/document2673.html>. Acesso em 10/08/2005.
- HEINICH, Nathalie. Le rejet de l'art contemporain, pourquoi ? *Revue des Sciences Humaines*, n. 37, juin/juil./août 2002. Hors-série. Disponível em: http://www.scienceshumaines.com/articleprint2.php?lg=fr&id_article=12583
- HERKENHOFF, Paulo. O sistema institucional da arte. I Simpósio Internacional de Arte Contemporânea "Padrões aos pedaços". São Paulo, Paço das Artes, 2005, Disponível em: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/eventpres/cimpsem/pad-ped0>
- HOLMES, Brian. Investigações extradisciplinares: para uma nova crítica das instituições. *Concinnitas*, ano 9, v. 1, n. 12, jul. 2008.

HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. *Código de Ética do ICOM*, 2006.

JANES, Robert R. *Museums in a troubled world*. New York: Routledge, 2009.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luis Costa (org.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

JIMENEZ, Carlos. The Berlin Biennale: a model for anti-biennialization? *ArtNexus*, n. 53, July 2004.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KRAUSS, Rosalind. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge: MIT Press, 1986.

KUDIELKA, Robert. Arte do mundo ou arte de todo o mundo? – do sentido e do sem-sentido da globalização nas artes plásticas. *Novos Estudos*, n. 67, nov. 2003.

KUSTOW, Michael. Profiles and situations of some museums of contemporary art. *Revista Museum*. Problems of the museum of contemporary art in the west, v. XXIV, n.1. Paris: UNESCO, 1972

LAGNADO, Lisette. Arte, século 21, Europa (Entrevista com Jérôme Sans). *Trópico*. Em obras/Entrevista Enquete. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/411,1.shl>

LAGNADO, Lisette. Moda e crise dos museus (Entrevista com Jean Gallard). *Trópico*. Em obras/Entrevista Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1482,1.shl> Acesso em 08 jun 2006.

LARA FILHO, Durval. *Museu: de espelho do mundo a espaço relacional*. Dissertação de mestrado. São Paulo, ECA-USP, 2006.

LARA FILHO, Durval. O museu no século XXI ou o museu do século XXI? Disponível em: http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/painel/artigos/dlf_museu

LASSALLE, Hélène. Biennales et grandes expositions internationales. *Museum international*, v. XXXVIII, n. 4, 1986.

- LIMA, Ana Paula Felicissimo de Camargo. *Fluxus em museus: museus em Fluxus*. Tese de doutorado. Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2009.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarola, 2001.
- LLOYD, Ann Wilson. Rambling round a world that's gone biennialistic. *New York Times*, Art/Architecture, Mar. 3, 2002.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças*. Correspondência 1982-1985. Lisboa: Dom Quixote, 1993.
- MADRA, Beral. The last bi-entertainment, July 2005. Disponível em: http://europist.net/?sayfa=makale_detay&id=56
- MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.
- MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2005.
- MAMMI, Lorenzo. Mortes recentes da arte. *Novos Estudos*, n. 60, jul. 2001.
- MARCUS, George & MYERS, Fred (eds). Introduction. *The traffic in culture. Refiguring art and anthropology*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- MARTINS, Maurício Vieira. Bourdieu e o fenômeno estético: ganhos e limites de seu conceito de campo literário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 19, n. 56, out. 2004.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. O museu e o problema do conhecimento. Anais do IV seminário sobre museus-casas – pesquisa e documentação. Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2000.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. Preservação de acervos contemporâneos: problemas conceituais. In: AJZENBERG, Elza (org.). *Arteconhecimento*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 2003.
- MICELI, Sérgio. Bordieu e a renovação da sociologia contemporânea da cultura. *Tempo Social: Revista de Sociologia da USP*, v. 15, n. 1., abr. 2003.
- MICHAUD, Yves. L'art contemporain et le musée: un bilan. *L'art contemporain et le musée - Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.
- MONTABELLO, Philippe de. Art museums, inspiring public trust. In: CUNO, James (ed.). *Whose Muse? Art museums and the public trust*. Cambridge: Princeton University Press, 2003.
- MORAES, Marcos. *Residência artística: ambientes de formação, criação e difusão*. Tese de doutorado. São Paulo, FAU-USP, 2009.

MOULIN, Raymonde. Le musée d'art contemporain et le marché. *L'art contemporain et le musée - Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.

MOULIN, Le monde de l'art: acteurs, institutions, marchés... *Revue des Sciences Humaines*, n. 37, juin/Juil./août 2002. Hors-série. Disponível em: http://www.scienceshumaines.com/articleprint2.php?lg=fr&id_article=12583

MOUTINHO, Mário Canova. A construção do objecto museológico. *Cadernos de Museologia* n. 4. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1994.

NASCIMENTO, Rosana. O objeto museal, sua historicidade: implicações na ação documental e na dimensão pedagógica do museu. *Cadernos de Sociomuseologia* n.11. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1998.

O'DOHERTY, Brian. *Inside the white cube*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999.

OGUIBE, Olu. O fardo da curadoria. *Concinnitas*, ano 5, n. 6, jul. 2004.

PECCININI, Daisy. Práticas museológicas em museus de arte contemporânea. In: AJZENBERG, Elza (org.). *Arteconhecimento*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 2004.

PICÓ, Josep (org.). *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza, 1998.

POINTON, Marcia (ed.). *Art apart: art institutions and ideology across England and North America*. Manchester; New York: Manchester University Press, 1994

POLLOCK, Lindsay. La furia des foires / Fast and furious: the art fair scene. *Art Press* n. 305, Oct. 2004

POMIAN, Krysztuf. Le musée face a l'art de son temps. *L'art contemporain et le musée - Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.

POMIAN, Krysztuf. "Coleção". In: Memória-história. Enciclopédia Einaudi, v. 1. Porto: Imprensa Nacional, 1997.

PRIMO, Judite (org.). Documentos fundamentais. *Cadernos de Sociomuseologia* n.15. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1999.

PUTNAM, James. *Art and artifact: the museum as medium*. London: Thames & Hudson, 2001.

RAND, Steven e KOURIS, Heather (eds.) *Cautionary tales: critical curating*. New York: Apexart, 2007.

RUSSIO, Waldisa Camargo Guarnieri. Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. *Cadernos Museológicos* n. 3. Rio de Janeiro, IBPC, 1990.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SEGALL, Maurício. *Controvérsias e dissonâncias*. São Paulo: Boitempo e Edusp, 2001.

SERROTA, Nicholas. *Experience or interpretation; the dilemma of museum of modern art*. London: Thames & Hudson, 2000.

SIMÃO, Luciano Vinhosa. Da prática da arte à prática do artista contemporâneo *Concinnitas*, ano 6, v. 1, n. 8, jul. 2005.

SPERLING, David. As arquiteturas de museus contemporâneos como agentes no sistema da arte. Fórum Permanente Museus de Arte. Disponível em: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/.../document.2005-03-14.6817880600>

STALLABRASS, Julian. *Art incorporated: the story of contemporary art*. New York: Oxford University Press, 2004.

TEJO, Cristiana. Não se nasce curador, torna-se curador. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

THORNTON, Sarah. *Seven days in the art world*. New York, London: Norton & Company, 2008.

TUCKER, Márcia. *The museum's dilemma*. Disponível em: <http://www.arte.unb.br/anpap/frame1.htm>. Acesso em mar. 2008

VIDOKLE, Anton, ARANDA, Julieta e WOOD, Brian Kuan (eds.). *What is contemporary art?* London: Sternberg Press, 2010.

WEIL, Stephen. Collecting then, collecting today: what's the difference. In: ANDERSON, Gail (ed.). *Reinventing the museum*. New York: Altamira Press, 2004.

WEIL, Stephen. Reduced to art. *Making museums matter*. Washington: Smithsonian Books, 2002.

WERNER, Paul. *Museum Inc. inside the global art world*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2006.

WU, Chin Tao. *Privatização da cultura - a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.

ZELEVANSKY, Lynn. From inside the museum: some thoughts on the

issue of institutional critique. In: WELCHMAN, John (ed.). *Institutional critique and after*. JRP Ringier, 2006.

ZOLBERG, Vera. Art museum and living artists. In: KARP, Ivan, KREAMER, Christine e LAVINE, Stephen (eds). *Museum and communities*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1992.

ARTE, MEIO DE ARTE E MUSEUS NO BRASIL

AGUILAR, Nelson. Entrevista. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 abr. 1994, Caderno Especial, p. 7.

AGUILAR, Nelson. *Mostra do Redescobrimento: Arte contemporânea*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

ALAMBERT, Francisco e CANHÊTE, Polyana. *As Bienais de São Paulo da era do museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALZUGARAY, Paula. A (im)pertinência dos salões. *Trópico*. Em obras / Trópico na Pinacoteca. Disponível em: p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1898,1.shl

ALZUGARAY, Paula. Como salvar acervos. *IstoÉ*, São Paulo, 22 out. 2009. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/002603.html>

AMADO, Guy. Arte e mercado: uma estratégia de inserção. *IstoÉ*, São Paulo, 27 mar. 2010.

AMARAL, Aracy. Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo. UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Cinquenta anos de Bienal Internacional de São Paulo. *Revista da USP* n. 52. São Paulo: USP, dez 2002.

AMARAL, Aracy. Grandiloquência e marketing. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 dez. 1996.

AMARAL, Aracy. Novos espaços? Mas que conversa é essa? *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 abr. 2007, Caderno 2..

AMARAL, Aracy. Um grande museu para São Paulo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1989. Disponível em: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/painel/.../aracy/>

ANJOS, Moacir dos. Desafios para os museus de arte no mundo contemporâneo (notas provisórias para um texto em elaboração). Mimeo, s.d. Disponível em http://www.mamam.art.br/mam_opinio/manjos_desafios.htm

ANJOS, Moacir dos. Dinamismo e crise dos museus. *Revista Z Cultural* - Revista virtual do programa avançado de cultura contemporânea, ano 3, n. 1. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/z/ano3/01/artigo02.htm>.

ANJOS, Moacir dos. Instituições e formação de público em um sistema de artes tardio. I Simpósio Internacional de Arte Contemporânea *Pa-drões aos Pedagos*. Paço das Artes, São Paulo, 2005.

ANJOS, Moacir dos. Mesa-redonda “O que é, afinal, a arte brasileira?” Arco - Feira de Arte Contemporânea de Madri, 2008. Vídeo de palestra. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/arte-contemporaneo-arco

ATHAIDE, Phydia de. Arte em fuga. *Carta Capital*, São Paulo, 4 abr. 2007.

BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira, texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BULHÕES, Maria Amélia e KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs.). *Artes plásticas na América Latina contemporânea*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1994.

BULHÕES, Maria Amélia. Lacunas como ponto de partida. In: *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

COELHO, Teixeira. Patrimônio: uma nova sustentabilidade. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 08 nov. 2009.

COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v.16, n.2, p. 131-173, jul-dez 2008.

CYPRIANO, Fábio. Proposta de união de museus causa discórdia. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 jun. 2004, Ilustrada.

CYPRIANO, Fábio. Desfalcada, feira reúne 41 galerias em SP. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 abr. 2005, Ilustrada.

CYPRIANO, Fábio. Programação paralela supera Arco. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 fev 2008, Ilustrada. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2102200812.htm

DUARTE, Paulo Sérgio. Mesa-redonda “A construção de um sistema de artes tardio”. Arco - Feira de Arte Contemporânea de Madri, 2008. Ví-

deo de palestra. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/arte-contemporaneo-arco

DUARTE, Sarah. SP-Arte movimenta 26 milhões de reais e reúne obras de 1 400 artistas. *Veja São Paulo*, São Paulo, 28 abr. 2010. Disponível em: <http://vejasp.abril.com.br/revista/edicao-2162/sp-arte-bienal/>

FABRIS, Annateresa e GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (orgs.). *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: ABCA/Imprensa Oficial, 2005.

FARIAS, Agnaldo. Breve roteiro para um panorama complexo: a produção contemporânea (1980-1994). *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal São Paulo, 1994.

FARIAS, Agnaldo. Um museu no tempo. In: FARIAS, Agnaldo (org). *50 anos Bienal de São Paulo: 1951-2001 / homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

FARIAS, Agnaldo. Hotel das estrelas. *Iconografias metropolitanas: Brasil – 25ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002a.

FARIAS, Agnaldo. *Arte brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002b.

FARIAS, Agnaldo. Faxinal das Artes no Faxinal do Céu. INSTITUTO TOMIE OHTAKE. *Mapa do agora: arte brasileira recente na coleção João Sattamini do Museu de Arte Contemporânea de Niterói*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2002c.

FARIAS, Agnaldo. Mesa-redonda “O que é, afinal, a arte brasileira?”. Arco - Feira de Arte Contemporânea de Madri, 2008. Vídeo de palestra. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/arte-contemporaneo-arco

FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FETTER, Bruna Wulff. *Mapas dentro de mapas: estratégias de articulação entre o local, o regional e o global na Bienal do Mercosul*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul., 2008.

FIALHO, Ana Letícia. As exposições internacionais de arte brasileira. Discursos, práticas e interesses em jogo. *Sociedade e Estado*, v. 20, p. 689-713, 2005a.

FIALHO, Ana Letícia. Global e desigual: arte brasileira no mercado internacional. *Trópico*, 01 abr. 2005b.

FIALHO, Ana Letícia. O Brasil na coleção do MoMA: análise da inserção da arte brasileira numa instituição internacional. I Simpósio Inter-

nacional de Arte Contemporânea “Padrões aos Pedacos”. São Paulo, Paço das Artes, 2005. Disponível em: http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/event_pres/cimp_sem/pad-ped

FIDELIS, Gaudêncio. *História concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.

FIORAVANTE, Celso. O marchand, o artista e o mercado. Fórum Permanente Museus de Arte. Disponível em: http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/event_pres/exposicoes/arte-contemporaneo-arco/artigos-relacionados/o-marchand-o-artista-e-o-mercado

FREIRE, Cristina. Museu, público, arte contemporânea, um triângulo nem sempre amoroso. *Arteunesp*, n.9, 1993.

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

FREIRE, Cristina. O museu público na corda bamba. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 jan. 2005, Mais! Disponível em: www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/000363.html. Acesso em: 06 jun. 2005.

FREIRE, Cristina. O inconsciente moderno do museu contemporâneo no Brasil. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *História e(m) movimento*. Atas do colóquio internacional. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *50 anos Bienal de São Paulo: 1951-2001 / homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

GONÇALVES, Marcos Augusto. Situação de museus de arte no país é deplorável (entrevista com Paulo Sérgio Duarte). *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 jan.2010, Ilustrada.

HIRSZMAN, Maria. Os museus na pauta do dia: crises e desafios. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 04 set. 2004, Caderno 2.

HIRSZMAN, Maria. As necessidades reais dos museus. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 abr. 2007, Caderno 2.

HUCHET, Stéphane. Presença da arte brasileira: história e visibilidade internacional. *Concinnitas*, ano 9, v. 1, n. 12, jul. 2008.

JAREMTCHUK, Dária. Espaços de resistência: MAM do Rio de Janeiro, MAC/USP e Pinacoteca do Estado de São Paulo. *Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP*, v. 8, p. 91-98, 2006.

LAGNADO, Lisette. “Is this all so...so...so contemporary”? In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *História e(m) movimento*. Atas do colóquio internacional. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

LAGNADO, Lisette. Tão, tão, tão contemporâneo. Dossiê Em Obras/Futuro dos museus. *Trópico*. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/3089,1.shl>

LOPES, Fernanda. Made in Brasil. *Bravo!*, São Paulo, 14 maio 2008. Disponível em: www.bravonline.com.br

LOURENÇO, Maria Cecília França. Cronos e os museus. *Cadernos da Pós-Graduação - Instituto de Artes - Espaços da Arte Contemporânea - Edição Especial*, 2008.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.

MALTA, Wagner. A dona da feira (entrevista com Fernanda Feitosa). *Revista Brasileiros*, n. 22, maio 2009. Disponível em: <http://www.revistabrasileiros.com.br/edicoes/22/textos/576/>

MARQUES, Luiz. A Bienal e o novo sistema das artes. UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Cinquenta anos de Bienal Internacional de São Paulo. *Revista da USP* n. 52. São Paulo: USP, dez 2002.

MARTÍ, Silas. Arte acelerada. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 maio 2010, Ilustrada.

MARTÍ, Silas. Mercado opera em ritmo artificial. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 maio de 2010, Ilustrada.

MEDEIROS, Jotabê. Modelo híbrido vai financiar a cultura. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 dez. 2009, Caderno 2.

MENDES, Euclides dos Santos. Badalação zero (entrevista com Cristina Freire). *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 out. 2009, Mais! Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2510200908.htm>.

MESQUITA, Ivo. Bienais, bienais, bienais, bienais, bienais, bienais. . UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Cinquenta anos de Bienal Internacional de São Paulo. *Revista da USP* n. 52. São Paulo: USP, dez. 2002.

MESQUITA, Tiago. Terreno movediço: raquitismo e ortodoxia na arte brasileira. *Número 3*, 2003.

MOLINA, Camila. No mundo das artes, doar ainda é problema. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 dez. 2009, Caderno 2.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Ática, 1997.

NAVES, Rodrigo. Azar histórico – desencontros entre moderno e contemporâneo na arte brasileira. *Novos Estudos*, n. 64, nov. 2002.

NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho – ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PALHARES, Taísa. A ordem é democratizar. *Número 5*, 2004.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Isso aqui é um negócio – operações de captura da arte e da cidade*, 2002.

PENNAFORT, Roberta. Diretores de museus desabafam. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 dez. 2009, Caderno 2.

RESK, Sucena Shkrada. Museus à beira de um ataque de nervos. *Revista Desafios do Desenvolvimento*. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/desafios/edicoes/33/imprime46951.php> 3/18/10

RIVITTI, Thaís. Uma obra para museu. *Ars*, v.7, n.13, jan-jun 2009.

SALZSTEIN, Sônia. *Arte, instituição e modernização cultural no Brasil: uma experiência institucional*. Dissertação de mestrado. São Paulo, ECA-USP, 1994.

SALZSTEIN, Sônia. Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública *Novos Estudos*, n. 50, mar. 1998.

SALZSTEIN, Sônia. *Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

SALZSTEIN, Sônia. Cultura pop – inocência e astúcia. *Novos Estudos* n. 76, nov. 2006.

SALZSTEIN, Sônia. Mesa-redonda. São Paulo, Pinacoteca Estação, ago. 2008.

SALZSTEIN, Sônia; TEIXEIRA DA COSTA, Roberto; LAGNADO, Lisette. Política cultural dos museus brasileiros. *Trópico na Pinacoteca* 2002.

SANTOS, Miriam Sepúlveda dos. Museus brasileiros e política cultural. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* n. 55. São Paulo: Anpocs, 2004.

SOUSA, Ana Paula. Os museus à deriva. *Carta Capital*, São Paulo, 4 ago. 2004.

SOUSA, Ana Paula. Técnica para quê? *Carta Capital*, São Paulo, 27 jul. 2005.

SOUSA, Ana Paula. Entre o luxo e o lixo. *Carta Capital*, São Paulo, 20 jun. 2007.

VELASCO, Suzana. Juca Ferreira quer fundo para museus ainda no governo Lula. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 dez. 2009.

WISNIK, Guilherme. A cultura das empresas. *Número 4*, 2004

ZANINI, Walter. Duas décadas difíceis: 60 e 70. *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

ZANINI, Walter. Um ensaio para o século que vem. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 maio 1994, Mais!, p 6.

MUSEUS DE ARTE BRASILEIROS

ALMEIDA, Adriana Mortara. *Museus e coleções universitárias: por que museus de arte na universidade de São Paulo?* Tese de doutorado. São Paulo, ECA-USP, 2001.

AMARAL, Aracy (org.). *MAC – Uma seleção do acervo na cidade universitária*. São Paulo: MAC-USP, 1983.

AMARAL, Aracy. *Perfil de um acervo*. São Paulo: MAC/techint, 1988.

ANJOS, Moacir dos (org.). *Coleção Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – Doações 2001-2004*. Recife: Prefeitura do Recife, 2006.

ARAÚJO, Marcelo Mattos e CAMARGOS, Marcia. *Pinacoteca do Estado: a história de um museu*. São Paulo: Artemeios, 2007.

ARAUJO, Marcelo Mattos. *Os modernistas na Pinacoteca: o museu entre a vanguarda e a tradição*. Tese de doutorado. São Paulo, FAU-USP, 2002.

BARROS, Isabelle. Mamam de portas abertas. *Folha de Pernambuco*, Recife, 18 mar.2010. Disponível em <http://www.folhape.com.br/index.php/caderno-programa/556400?task=view>

BARROS, Regina Teixeira de. *Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte de São Paulo 1946-1949*. Dissertação de mestrado. São Paulo, ECA-USP, 2002.

BOTTALLO, Marilúcia. *Arte moderna e contemporânea em São Paulo - O museu como intermediário*. Dissertação de mestrado. São Paulo, ECA-USP, 2001.

CAMPOS, Márcia Martins. *MAC de Niterói – práticas, relatos e impressões de um espaço vivenciado*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes – UFRJ, 2003.

COELHO, Teixeira (org.). *O Brasil no século da arte: a coleção MAC USP*. São Paulo: MAC-USP, 1999.

COHEN, Ana Paula Carvalho. *Espaço operacional: estruturas flexíveis para práticas artísticas contemporâneas*. Dissertação de mestrado. São Paulo, ECA-USP, 2005.

CYPRIANO, Fábio. Bahia retoma Bienal de arte em 2011. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 dez. 2009, Ilustrada.

JAREMTCHUK, Dária. *Jovem arte contemporânea no MAC da USP*. Dissertação de mestrado. São Paulo, ECA-USP, 1999.

MACHADO, Bruno e SENZI, Aline. Imprevistos adiam mudança do MAC. *Jornal do Campus*, 22 abr.2010. Disponível em: <http://www.jornaldocampus.usp.br/index.php/2010/05/mudanca-e- apenas-o-comeco-diz-chiarelli/>

MACHADO, Bruno. Mudança é apenas o começo, diz Chiarelli. *Jornal do Campus*, 27 mai 2010. Disponível em: <http://www.jornaldocampus.usp.br/index.php/2010/04/imprevistos-adiam-mudanca-do-mac/>

MARTÍ, SILAS. Mudança do MAC fica para 2010. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 jul. 2009, Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2407200922.htm>

MESQUITA, Ivo. Espaço de criação (Octógono). *Revista da Fundação Iberê Camargo*, 30 abr. 2009. Disponível em: http://www.iberecamargo.org.br/content/revista_nova/entrevista_integra.asp?id=253

MOTTA, Renata. *Museu e cidade, o impasse dos MACs*. Tese de doutorado. São Paulo, FAU-USP, 2009.

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - MAC/USP. São Paulo: Banco Safra, 1990.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *MAC USP 40 anos: interfaces contemporâneas*. São Paulo: MAC-USP, 2003.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI. *Arte contemporânea brasileira na coleção João Sattamini*. Niterói: Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 1997.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI. *MAC de Niterói 10 Anos*. Niterói: Prefeitura Municipal de Niterói: Fundação de Arte de Niterói, 2006.

MUSEU DE ARTE MODERNA ALOISIO MAGALHAES. *Coleção do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – Inventário*. Recife: Prefeitura do Recife, s.d.

Museu de Arte Moderna da Bahia. São Paulo: Banco Safra, 2008.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Coleção Gilberto Chateaubriand: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1992.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Moderno e o contemporâneo na arte brasileira: Coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. São Paulo: Banco Safra, 1999.

NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: museu para a metrópole*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU-USP, 2003.

OBSERVATÓRIO DO RECIFE. Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães volta à ativa. Disponível em <http://www.observatoriodorecife.org.br/?p=1285>

OSÓRIO, Luiz Camillo. Novas Aquisições - Coleção Gilberto Chateaubriand. *Revista Museu*. Disponível em: http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_.asp?id=23365.

PENNAFOR, Roberta. Museu Nacional amplia acervo de contemporâneos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 dez. 2009, Caderno 2.

Pinacoteca do Estado, São Paulo: Banco Safra, 1994.

PREFEITURA DO RECIFE. MAMAM reabre após dois anos em reforma, 17 mar. 2010. Disponível em: http://www.recife.pe.gov.br/2010/03/17/mamam_reabre_apos_dois_anos_em_reforma_171031.php

RESENDE, Ricardo. *MAM, o museu romântico de Lina Bo Bardi: origens e transformações de uma certa museografia*. Dissertação de mestrado. São Paulo, ECA-USP, 2003.

WEBSITES

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. <http://www.mac.usp.br> e <http://www.macvirtual.usp.br>

Museu de Arte Contemporânea de Niterói. <http://www.macniteroi.com.br/>

Museu de Arte da Pampulha. http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/comunidade.do?evento=portlet&pIdPlc=ecpTaxonomiaMenuPortal&app=fundacaocultura&tax=6780&lang=pt_BR&pg=5520&taxp=0&

Museu de Arte do Rio Grande do Sul. <http://www.margs.rs.gov.br>

Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães. <http://www.mamam.art.br>

Museu de Arte Moderna da Bahia. <http://www.mam.ba.gov.br>

Museu de Arte Moderna de São Paulo. <http://www.mam.org.br>

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. <http://www.mamrio.com.br>

Museu Nacional de Belas Artes. <http://www.mnba.gov.br>

Pinacoteca do Estado de São Paulo. <http://www.pinacoteca.org.br>

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

ALVES, Cauê (org.). *Clube de Gravura: a história do Clube de Colecionadores do MAM*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007.

CHAIMOVICH, Felipe (org.). *Grupo de Estudos de Curadoria do MAM*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

- CHIARELLI, Tadeu. *Arte brasileira contemporânea - doações recentes* (Folheto). São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1996a.
- CHIARELLI, Tadeu. *Doações recentes – Coleção Rubem Breitman* (Folheto). São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1996b.
- CHIARELLI, Tadeu. *Doações recentes – Coleção Theodorino Torquato Dias e Carmen Bezerra Dias* (Folheto). São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997a.
- CHIARELLI, Tadeu. *Doações recentes – Regina Silveira e Nelson Leirner* (Folheto). São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997b.
- CHIARELLI, Tadeu. O presente da arte brasileira visto no Museu de Arte Moderna de São Paulo. In: *Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Banco Safra, 1998
- CHIARELLI, Tadeu (ed.) *Alegoria: arte brasileira - século XX / Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Santos, 2001.
- CHIARELLI, Tadeu. Coleção Nestlé Brasil Arte Contemporânea no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2002.
- CHIARELLI, Tadeu. Arte traidora. In: CHIARELLI, Tadeu, ALVES, Cauê e CHAIMOVICH, Felipe. *MAM[na]Oca: arte brasileira do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006.
- CHIARELLI, Tadeu. *Desidentidad: arte brasileño contemporáneo en el acervo del Museu de Arte Moderna de São Paulo*. Valência: IVAM, 2006b.
- CHIARELLI, Tadeu. *Memorial*. Memorial apresentado à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do título de Professor Titular junto ao Departamento de Artes Plásticas, 2009.
- CHIARELLI, Tadeu, ALVES, Cauê e CHAIMOVICH, Felipe. Plataforma. In: *MAM[na]Oca: arte brasileira do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006.
- CINTRÃO, Rejane (org.). *Doação Paulo Figueiredo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2001.
- CINTRÃO, Rejane. Do panorama de arte atual brasileira ao panorama da arte brasileira 1969-1997. In: *Panorama da arte brasileira*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1997.
- Documento Sistematização do funcionamento do MAM-SP, mimeo, 2002

Entrevista de Andrés Martín Hernández, 11 dez.2009

Entrevista de Felipe Chaimovich, 11 dez. 2009.

Entrevista de Rejane Cintrão, 18 nov. 2009

Entrevista de Tadeu Chiarelli, 03 mar.2010

Estatuto do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006.

HERNANDEZ, Andrés (org.). *Obras comentadas da coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007.

HERNÁNDEZ, Andrés. *Sem título, 2006* (Folheto). São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006.

HORTA, Vera. *MAM: Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Dba-Dorea Books and Art, 1995.

MESQUITA, Ivo. Apresentação. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Fotografias no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: MAM-SP, 2002.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *A coleção Nestlé do Brasil de arte contemporânea no acervo do MAM*. São Paulo: MAM, 2002.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Arte brasileira contemporânea: doações recentes*. São Paulo, 1996.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Arte brasileira século XX*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Desidentidad: arte brasileira contemporânea no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo = arte brasileño contemporáneo en el acervo del Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo; Valencia: Museu de Arte Moderna de São Paulo: IVAM, 2006.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Doação Paulo Figueiredo*. São Paulo: MAM, 2001.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Fotografias no acervo do MAM*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2002.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Inventário: catálogo geral do acervo do Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo: MAM-SP, 2002.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Inventário: catálogo geral do acervo do Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo: MAM-SP, 2008.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Revista do MAM*, ano 1, n. 2, dez. 1999.

Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Banco Safra, 1998.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO *Relatório Anual do MAM* 1994.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO *Relatório Anual do MAM* 1995.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO *Relatório Anual do MAM* 1996.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO *Relatório Anual do MAM* 1997.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO *Relatório Anual do MAM* 1998.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO *Relatório Anual do MAM* 1999.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO *Relatório Anual do MAM* 2000.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO *Relatório Anual do MAM* 2001.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO *Relatório Anual do MAM* 2002.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO *Relatório Anual do MAM* 2003.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO *Relatório Anual do MAM* 2004.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO *Relatório Anual do MAM* 2005.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO *Relatório Anual do MAM* 2006.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO *Relatório Anual do MAM* 2007.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO *Relatório Anual do MAM* 2008.

RESENDE, Ricardo. *Panorama dos Panoramas* (Folheto). São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

EXPOSIÇÕES NO BRASIL E NO EXTERIOR

CATÁLOGOS

AGUILAR, Nelson. A era da desmaterialização. *23ª Bienal Internacional de São Paulo: Catálogo geral*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996a.

AGUILAR, Nelson. Universalis 96. *23ª Bienal internacional de São Paulo: Universalis*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996b.

AGUILAR, Nelson. Cânticos da origem. *4ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2003.

AGUILAR, Nelson. Da crise do suporte ao território livre. *26ª Bienal Internacional de São Paulo: Representações nacionais*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2004.

AMARANTE, Leonor. Gramática multifacetada. *II Bienal de Artes Visuais do Mercosul: Catálogo geral*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1999.

CARVAJAL, Rina. Rutas. *24ª Bienal de São Paulo: Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

DUARTE, Paulo Sérgio. Histórias da arte e do espaço – o projeto. *5ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005.

ESCOBAR, Tício. Margem de diferença: a respeito do Programa Três Fronteiras. *Três Fronteiras - 6ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007.

FARIAS, Agnaldo. Apresentação: notas à margem. *23ª Bienal Internacional de São Paulo: Universalis*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996.

FARIAS, Agnaldo. Salas especiais. *Iconografias metropolitanas: Brasil – 25ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002d.

FERREIRA, Glória. Arte depois de uma “arte sem arte”. *Direções do novo espaço - 5ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005.

FIDELIS, Gaudêncio. A pintura como ela é. *A persistência da pintura - 5ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005b.

FIDELIS, Gaudêncio. Instalação, sua especificidade e seus efeitos con-

flitivos no espaço de exposição. *Da escultura à instalação - 5ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005c.

FIDELIS, Gaudêncio. A site-especificidade da memória. *Da escultura à instalação - 5ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005d.

FIDELIS, Gaudêncio. O museu vazio em construção. *Da escultura à instalação - 5ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005e.

FIDELIS, Gaudêncio. A imagem em movimento no museu: a política de exibição de obras cinemáticas. *Direções do novo espaço - 5ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005f.

FREIRE, Cristina. Contexturas: sobre artistas e/ou antropólogos. *27ª Bienal de São Paulo - Como viver junto*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2006.

GROYS, Boris. A cidade na era da sua reprodutibilidade turística. *Iconografias metropolitanas: Cidades – 25ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002.

HERKENHOFF, Paulo. Introdução geral. *24ª Bienal de São Paulo: Núcleo histórico - antropofagia e histórias de canibalismo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998a.

HERKENHOFF, Paulo. Ir e vir. *24ª Bienal de São Paulo: Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998b.

HERKENHOFF, Paulo. Ensaio de diálogo. *24ª Bienal de São Paulo: Representações nacionais*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998c.

HERKENHOFF, Paulo. Um entre outros. *24ª Bienal de São Paulo: Arte contemporânea brasileira - um e/entre outro/s*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998d.

HUG, Alfons. O Atlas do Aleph. *Iconografias metropolitanas: Cidades – 25ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002.

HUG, Alfons. O delírio do Chimborazo. *4ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2003.

HUG, Alfons. A Bienal como território livre. *26ª Bienal Internacional de São Paulo: Representações nacionais*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2004a.

HUG, Alfons. Contrabandistas de imagens. *26ª Bienal Internacional de São Paulo: Artistas convidados*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2004b.

LAGNADO, Lisette. Introdução. *Guia 27^a Bienal de São Paulo - Como viver junto*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2006.

LAGNADO, Lisette. No amor e na adversidade. *27^a Bienal de São Paulo - Como viver junto*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2006b.

MAGALHÃES, Fábio e AMARANTE, Leonor. III Bienal de Artes Visuais do Mercosul. *III Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2001.

MAGALHÃES, Fábio. Contemporaneidade, marca da II Bienal. *II Bienal de Artes Visuais do Mercosul: Catálogo geral*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1999.

MELLO, Christine. Na rede. *Iconografias metropolitanas: Net Art – 25^a Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002.

MORAIS, Frederico. Reescrevendo a história da arte latino-americana. *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1997a.

MORAIS, Frederico. Lo de afuera lo de adentro. *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1997b.

PEDROSA, Adriano. Um e outro. *XXIV Bienal de São Paulo: Arte contemporânea brasileira - um e/entre outro/s*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

PEDROSO, Franklin Espath. Código de vida – código de arte (Brasil). *4^a Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2003.

PENA, Sérgio Danilo. Arqueologia genética. *4^a Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2003.

PEREZ, Ary. Uma fotografia gênica. *4^a Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2003.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel e CESARCO, Alejandro. Conversando conversas. *Conversas - 6^a Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2007.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. A terceira margem do rio. *6^a Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2007.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. A madeira podre do paraíso terrestre. *26^a Bienal Internacional de São Paulo: Artistas convidados*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2004.

Nelson Leirner e Iran do Espírito Santo: 48^a Biennale di Venezia - Padiglione Brasile. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1999.

49^a Biennale di Venezia. São Paulo: BrasilConnects: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

Shattered dreams: Sonhos despedaçados: Beatriz Milhazes, Rosângela Rennó – Padiglione Brasile 50^a Biennale di Venezia. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2003.

Documenta X : short guide. Ostfildern-Ruit: Cantz, 1997.

Documenta 11: short guide. Ostfildern-Ruit; New York: Hatje Cantz: D.A.P., 2002.

WEBSITES

Bienal Internacional de São Paulo. <http://bienalsaopaulo.globo.com>

Universo online - UOL - resumo das Bienais. <http://diversão.uol.com.br/27bienal/anteriores>

Bienal do Mercosul. <http://www.bienalmercosul.art.br>

Biennale di Venezia . <http://www.labiennale.org/it/>

La Mostra delle Mostre - Database. <http://mostramostre.labiennale.org>

Universes in Universe - The Venice Biennial. <http://universes-in-universe.de/car/venezia/english.htm>

Documenta archives. http://documentaarchiv.stadt-kassel.de/miniwebs/documentaarchiv_e/07895/index.html

Documenta 10. <http://www.documenta12.de/archiv/dx/>

Documenta 12. <http://www.documenta12.de/ausstellung.html?&L=1>

Documenta 11. http://www.documenta12.de/archiv/d11/documenta_pink.html

Universes in Universe - Documenta Kassel. <http://universes-in-universe.de/car/documenta/english.htm>

REVISTAS INTERNACIONAIS

SOBRE ARTISTAS

AGUILAR, Nelson. Tunga: fiction baroques – twisted cigars, straight smoke. *Art Press*, n. 249, Sept. 1999, p. 20-25.

ALETTI, Vincent. Vik Muniz. *Artforum*, v. 39, n. 4, Dec. 2000.

ALIAGA, Juan Vicente. Exchanging Values – Cildo Meireles. *Frieze*, n. 22, May 1995. www.frieze.com/issue/print_article/exchanging_values.

ALIAGA, Juan Vicente. Lygia Clark Fundació Antoni Tàpies. *Frieze*, n. 40, May 1998.

AMADO, Miguel. Luiz Zerbini. *Artforum*, v. 46, n. 1, Sept. 2007, p. 479.

AMAR, Sylvie. MAC, Galeries contemporaines - Lygia Clark exhibit. *Art Press*, n. 233, Mars 1998.

ANTON, Saul. Vik Muniz. *Artforum*, v. 39, n. 2, Oct. 2000.

ARCHER, Michael. Beatriz Milhazes. *Artforum*, v. 41, n. 1, Sept. 2002, p. 84.

ARDENNE, Paul. Tunga: Galerie Nationale du Jeu de Paume et Galerie Daniel Tempton. *Art Press*, n. 274, Dec. 2001, p. 78-9.

AUGIKOS, Jan. Tunga. *Artforum*, v. 37, n. 4, Dec. 1998, p. 128.

AUSLANDER, Philip. Beatriz Milhazes. *Artforum*, v. 40, n. 3, Nov. 2001, p. 149-150.

BARTELIK, Marek. Angela Detanico e Rafael Lain. *Artforum*, v. 46, n. 1, Sept. 2007, p. 479-480.

BARTELIK, Marek. Anna Bella Geiger. *Artforum*, v. 42, n. 5, Jan. 2004, p. 160-161.

BARTELIK, Marek. Osgemeos. *Artforum*, v. 45, n. 5, Jan. 2007, p. 260-261.

BASUALDO, Carlos. Edgard de Souza. *Artforum*, v. 40, n. 1, Sept. 2001.

BASUALDO, Carlos. Ernesto Neto. *Artforum*, v. 33, n. 5, Jan. 1995, p. 93.

BASUALDO, Carlos. Iole de Freitas. *Artforum*, v. 33, n. 7, Mar. 1995, p. 96.

BASUALDO, Carlos. Iole de Freitas: pursuit of poetics through the 70s and 90s. *Artforum*, v. 36, n. 1, Sept. 1997, p. 66.

BASUALDO, Carlos. Lygia Clark. *Artforum*, v. 44, n. 1, Sept. 2005, p. 152.

BASUALDO, Carlos. Regina Silveira. *Artforum*, v. 32, n. 3, Nov. 1993, p. 109.

BASUALDO, Carlos. Sandra Tucci. *Artforum*, v. 32, n. 10, Summer 1994, p. 99-100.

- BASUALDO, Carlos. Tunga. *Artforum*, v. 33, n. 4, Dec. 1994. p. 90.
- BASUALDO, Carlos. Visible means of support. *Artforum*, v. 33, n. 1, Sept. 1994. p. 89.
- BEDFORD, Christopher. Renata Lucas. *Artforum*, v. 46, n. 3, Nov. 2007. p. 375-376.
- BIRNBAUM, Daniel. Feast for the eyes - the art of Rivane Neuenschwander. *Artforum*, v. 41, n. 9, May 2003. p. 142-146.
- BIRNBAUM, Daniel. Local hero Oyvind Fahlström. *Frieze*, n. 68, Jun-Aug. 2002.
- BOIS, Yve-Alain. Lygia Clark. *Artforum*, v. 37, n. 5, Jan. 1999. p. 116.
- BRYAN-WILSON, Julia. Fernanda Gomes. *Artforum*, v. 45, n. 4, Dec. 2006. p. 307-308.
- BUREAUD, Annick. Eduardo Kac: e. e. cummings of the virtual. *Art Press*, n. 246, Mai 1999.
- BUREAUD, Annick. Eduardo Kac: écrire avec le vivant / Eduardo Kac: Living Poetry. *Art Press*, n. 332, Mars 2007. p. 41-45.
- CANTON, Kátia. Adriana Varejão. *Artforum*, v. 38, n. 9, May 2000.
- CANTON, Kátia. Albano Afonso. *Artforum*, v. 43, n. 5, Jan. 2005. p. 190.
- CANTON, Kátia. Beatriz Milhazes. *Artforum*, v. 37, n. 10, summer 1999, p. 161-162.
- CANTON, Kátia. Jac Leirner. *Artforum*, v. 36, n. 2, Oct. 1997, p. 106.
- CANTON, Kátia. José Rufino. *Artforum*, v. 37, n. 4, Dec. 1998, p. 136.
- CLAY, Jean. Lygia Clark fusion généralisée. *Art Press*, n. 174, Nov. 1992, p. 38-39.
- DAGBERT, Anne. Angela Detanico et Rafael Lain: Musée Zadkine. *Art Press*, n. 337, Sept. 2007, p. 84.
- DHILLON, Kim. José Damasceno. *Frieze*, n. 99, May 2006. www.frieze.com/issue/print_back/jose_damasceno.
- DUREZ, Anne. Vik Muniz: CNP, Caisse des Dépôts et Consignations, Galerie Renos Xippas, Paris. *Art Press*, n. 251, Nov. 1999, p. 39792.
- FRANCBLIN, Catherine. Oyvind Fahlström: Institut d'art contemporain. *Art Press*, n. 279, May 2002, p. 78-79.
- FRANCIS, Richard. Hélio Oiticica. *Artforum*, v. 38, n. 5, Jan. 2000.
- FRICKE, Harald. Ernesto Neto. *Artforum*, v. 43, n. 1, Sept. 2004, p. 282-283.

GRUNDBERG, Andy. Sweet Illusion. *Artforum*, v. 36, n. 1, Sept. 1997, p. 102-105.

HAINLEY, Bruce. Nicolau Vergueiro. *Artforum*, v. 42, n. 7, Mar. 2004, p. 189.

HALL, James. Ana Maria Pacheco. *Artforum*, v. 38, n. 4, Dec. 1999, p. 157.

HEGYI, Lorand. Fernanda Gomes: le pouvoir des nuances. *Art Press*, n. 223, avril 1997, p. 38-41.

HERKENHOFF, Paulo. Ester Grinspum l'oeil et la lumière. *Art Press*, n. 165, Jan. 1992, p. 40-41.

HETTING, Frank Alexander. Adriana Varejão. *Artforum*, v. 34, n. 10, summer 1996, p. 117.

HIGGIE, Jennifer. Garden of earthly delights . *Frieze*, n. 70, Oct. 2002.

HILLER, Susan. Earth, wind and fire - Helio Oiticica. *Frieze*, n. 7, Nov-Dec. 1992. www.frieze.com/issue/print_article/earth_wind_and_fire.

HUCHERT, Stephane. Helio Oiticica. *Art Press*, n. 172, Sept. 1992, p. 76.

HUDSON, Suzanne. Rivane Neuenschwander. *Artforum*, v. 45, n. 4, Dec. 2006, p. 304.

ISRAEL, Nico. Ernesto Neto. *Artforum*, v. 36, n. 2, Oct. 1997, p. 101.

ISRAEL, Nico. Sandra Cinto. *Artforum*, v. 38, n. 8, Apr. 2000.

J.Y. Daniel Senise. *Artforum*, v. 30, n. 2, Oct. 1991, p. 133.

JIMENEZ, Marc. Siron Franco: de la chute à la revolte. *Art Press*, n. 221, févr. 1997, p. 46-50.

JONES, Kristin. Rivane Neuenschwander. *Frieze*, n. 104, Jan-Feb. 2007. www.frieze.com/issue/print_back/rivane_neuenschwander.

JONES, Kristin. Tunga. *Artforum*, v. 36, n. 10, summer 1998, p. 137-138.

JOSELIT, David. Cildo Meireles. *Artforum*, v. 38, n. 6, Feb. 2000.

JOUANNAIS, Jean-Yves. Vik Muniz. *Art Press*, n. 165, Jan-Feb 1992, p. 95.

JOVER, Manuel. Daniel Senise. *Art Press*, n. 155, févr. 1991, p. 100.

KUSPIT, Donald. Saint Clair Cemin. *Artforum*, v. 43, n. 5, Jan. 2005, p. 183-184.

LABELLE, Charles. Hélio Oiticica. *Frieze*, n. 64, Jan-Feb. 2002. www.frieze.com/issue/print_back/helio_oiticica.

- LEVI-STRAUSS, David. Smoking mirrors. *Artforum*, v. 35, n. 8, Apr. 1997, p. 64-67.
- LEYDIER, Richard. Inuteroquanticumscacanagem – Sex and sacanagem. *Art Press*, n. 276, févr. 2002, p. 32-36.
- LEYDIER, Richard. Vik Muniz: l'enfance de l'art / Vik Muniz: the infancy of art. *Art Press*, n. 304, Sept. 2004, p. 22-27.
- MALHERBE, Anne. Ernesto Neto. *Art Press*, n. 319, Jan, 2006. p. 75.
- MARCELIS, Bernard. Janaina Tschäpe. *Art Press*, n. 290, May 2003, p. 73-74.
- Maurício Dias e Walter Riedweg. *Artforum*, v. 42, n. 1, Sept. 2003.
- MELO, Alexandre. Adriana Varejão. *Artforum*, v. 40, n. 3, Nov. 2001, p. 151-152.
- MELO, Alexandre. Cildo Meireles. *Artforum*, v. 35, n. 3, Nov. 1996, p. 106.
- MELO, Alexandre. Efrain Almeida. *Artforum*, v. 39, n. 6, Feb. 2001, p. 144.
- MEYER, James. Global conceptualism. *Artforum*, v. 38, n. 1, Sept. 1999, p. 162.
- MILES, Christopher. Miguel Rio Branco. *Artforum*, v. 45, n. 9, May 2007, p. 378.
- PEDROSA, Adriano. Arthur Barrio. *Artforum*, v. 35, n. 5, Jan. 1997.
- PEDROSA, Adriano. Beatriz Milhazes. *Frieze*, n. 40, May 1998. www.frieze.com/issue/print_back/beatriz_milhazes.
- PEDROSA, Adriano. Cabelo. *Artforum*, v. 41, n. 2, Nov. 2002, p. 192.
- PEDROSA, Adriano. Daniel Senise. *Artforum*, v. 38, n. 9, May 2000.
- PEDROSA, Adriano. Daniel Senise. *Artforum*, v. 40, n. 5, Jan. 2002, p. 147.
- PEDROSA, Adriano. Edgard de Souza. *Frieze*, n. 36, Sept-Oct. 1997. www.frieze.com/issue/print_back/edgard_de_souza.
- PEDROSA, Adriano. Ernesto Neto. *Artforum*, v. 39, n. 10, summer 2001, p. 190-191.
- PEDROSA, Adriano. Ernesto Neto. *Frieze*, n. 39, Mar-Apr. 1998. www.frieze.com/issue/print_back/ernesto_netto.
- PEDROSA, Adriano. Iran do Espírito Santo. *Artforum*, v. 39, n. 8, Apr. 2001, p. 144-145.
- PEDROSA, Adriano. Luiz Zerbini. *Frieze*, n. 74, Apr. 2003. www.frieze.com/issue/print_back/luiz_zerbini.

PEDROSA, Adriano. Mario Cravo Neto. *Artforum*, v. 34, n. 10, summer 1996, p. 114.

PEDROSA, Adriano. Nelson Félix. *Artforum*, v. 43, n. 5, Jan. 2005, p. 84.

PEDROSA, Adriano. Rodrigo Andrade. *Artforum*, v. 41, n. 3, Dec. 2002, p. 144.

PEDROSA, Adriano. Rosângela Rennó. *Artforum*, v. 35, n. 5, Jan. 1997, p. 90.

PEDROSA, Adriano. Tunga. *Frieze*, n. 48, Sept-Oct. 1999. www.frieze.com/issue/print_back/tunga.

PEDROSA, Adriano. Waltercio Caldas 1985-2000. *Artforum*, v. 39, n. 9, May 2001, p. 54.

PEDROSA, Adriano. Waltercio Caldas 1985-2000. *Artforum*, v. 40, n. 1, Sept. 2001.

PEDROSA, Adriano. Waltercio Caldas. *Artforum*, v. 35, n. 3, Nov. 1996, p. 105.

REHBERG, Vivian. Lygia Clark. *Artforum*, v. 36, n. 1, Sept. 1997, p. 66.

REHBERG, Vivian. Lygia Clark. *Frieze*, n. 97, Mar. 2006. www.frieze.com/issue/print_back/lygia_clark1.

REYNOLDS, Ann. Helio Oiticica Museum of Fine Arts Houston. *Artforum*, v. 45, n. 10, summer 2007, p. 486-487.

RICHARD, Frances. Hélio Oitica Quasi-Cinema. *Artforum*, v. 40, n. 1, Sept. 2001, p. 73.

RICHARD, Frances. Oyvind Fahlstrom. *Artforum*, v. 41, n. 9, May 2003, p. 167-168.

RICHARD, Frances. Rivane Neuenschwander. *Artforum*, v. 40, n. 9, May 2002, p. 75.

RICHARD, Frances. Vik Muniz. *Artforum*, v. 44, n. 5, Jan. 2006.

SAUSSET, Damien. Cildo Meireles: Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg. *Art Press*, n. 290, mai 2003, p. 76-77.

SCHOLIS, Brian. Beatriz Milhazes. *Artforum*, v. 46, n. 1, Sept. 2007, p. 188.

SCHWABSKY, Barry. Beatriz Milhazes. *Artforum*, v. 34, n. 9, May 1996, p. 96-97.

SCHWABSKY, Barry. Cildo Meireles. *Artforum*, v. 38, n. 1, Sept. 1999, p. 32.

SCHWABSKY, Barry. Jac Leirner. *Artforum*, v. 40, n. 5, Jan. 2002, p. 52.

SCHWABSKY, Barry. Randolph Rocha. *Artforum*, v. 32, n. 7, Mar. 1994.

SCHWABSKY, Barry. Rivane Neuenschwander. *Artforum*, v. 40, n. 8, Apr. 2002, p. 147.

SCHWABSKY, Barry. Rosângela Rennó. *Artforum*, v. 41, n. 9, May 2003, p. 61.

SCHWENDENER, Martha. Preview U.S shorts – sweeping survey. *Artforum*, v. 39, n. 5, Jan. 2001, p. 44.

SIEGEL, Katy. 1999 Carnegie International. *Artforum*, v. 38, n. 5, Jan. 2000.

SIEGEL, Katy. Vik Muniz. *Artforum*, v. 37, n. 4, Dec. 1998, p. 1998.

SMALL, Irene. Artur Barrio. *Artforum*, v. 44, n. 5, Jan. 2006.

SOULIER, Emile. Dias & Riedweg. *Art Press*, n. 318, Dec. 2005, p. 88-90.

SUNDELL, Margareth. Hélio Oiticica “Quasi-Cinemas”. *Artforum*, v. 40, n. 6, Feb. 2002, p. 127.

SUNDELL, Margareth. Hélio Oiticica. *Artforum*, v. 45, n. 1, Sept. 2006, p. 164.

VEJA, Sérgio. Tropical Lounge. *Artforum*, v. 45, n. 1, Sept. 2006, p. 353.

VERHAGEN, Marcus. Lucia Nogueira. *Frieze*, n. 93, Sept. 2005.

Vik Muniz. *Artforum*, v. 40, n. 10, Summer 2002, p. 177-178.

VOLZ, Jochen. Cildo Meireles. *Frieze*, n. 93, Sept. 2005. www.frieze.com/issue/print_back/cildo_meireles.

VOLZ, Jochen. Ernesto Neto and Carlos Bevilacqua. *Frieze*, n. 107, May 2007. www.frieze.com/issue/print_back/ernesto_neto_and_carlos_benvilacqua.

VOLZ, Jochen. Lúcia Koch. *Frieze*, n. 107, May 2007. www.frieze.com/issue/print_article/lucia_koch.

SOBRE ARTE BRASILEIRA EM GERAL OU EXPOSIÇÕES COLETIVAS

AGUILAR, Nelson. Au-delà des limites et des frontières. *Art Press*, n. 174, Nov. 1992, p. 40-41.

ARDENNE, Paul. Da adversidade vivemos: Musée d'art moderne de la Ville. *Art Press*, n. 271, Sept. 2001.

BARTELIK, Marek. The Garden of Power. *Artforum*, v. 45, n. 10, summer 2007, p. 508.

BASUALDO, Carlos. Maxima moralia. *Artforum*, v. 35, n. 6, Feb. 1997, p. 60-63.

BASUALDO, Carlos. Visible means of support. *Artforum*, v. 33, n. 1, Sept. 1994, p. 89.

BUREAUD, Annick. Impressions du Bresil (Arts eletronique). *Art Press*, n. 305, Oct. 2004.

CORRIS, Michael. Não Exotico. *Artforum*, v. 30, n. 4, Dec. 1991, p. 89-93.

FARIAS, Agnaldo. Brésil: petit manuel d'instructions. *Art Press*, n. 221, févr. 1997, p.34-39

FERGUSON, Bruce . The accidental curator. *Artforum*, v. 33, n. 2, Oct. 1994, p.77-79.

FIORAVANTE, Celso. Booty and soul. *Artforum*, v. 39, n. 6, Feb. 2001, p. 48

FIORAVANTE, Celso. Feud for thought. *Artforum*, v. 39, n. 3, Nov. 2000, p. 37

FORTES, Márcia. Panorama da Arte Brasileira. *Frieze*, n. 39, Mar-Apr. 1998.

HUCHERT, Stephane. La jeune generation bresilienne / New in Brazil, newer here. *Art Press*, n. 309, févr. 2005, p. 46-52

ILLOUZ, Audrey. Tropicalia: A revolution in Brazilian culture. *Art Press*, n. 321, Mar. 2006, p. 75-78

LANGE, Christy. Fragmentos e souvenirs paulistanos, v.1 . *Frieze*, n. 88, Feb. 2005.

LAUMONIER, Alexandre. L'exposition de la redécouverte, Bresil 500 ans: Parque Ibirapuera. *Art Press*, n. 262, Nov. 2000, p.76-78.

LOBACHEFF, Georgia. Southern Exposure. *Artforum*, v. 34, n. 8, Apr. 1996, p.31-32

MARKS, Laura. Dentro Brasil. *Artforum*, v. 34, n. 5, Jan. 1996, p.89-90.

MELO, Alexandre. Um oceano inteiro para nadar. *Artforum*, v. 39, n. 1, Sept. 2000, p.182.

MILLET, Catherine. Transparencias. *Art Press*, n. 220, Jan. 1997.

MORTON, Tom. 15th Videobrasil. *Frieze*, n. 98, Apr. 2006.

MORTON, Tom. Tropical abstraction. *Frieze*, n. 96, Jan-Feb. 2006.

Nuridsany, Michel. Artistes latino-americanos: Latino or South American?. *Art Press*, n. 224, May 1997.

PEDROSA, Adriano. Arte/Cidade 3. *Artforum*, v. 36, n. 6, Feb. 1998, p.99.

PEDROSA, Adriano. Arte/Cidade 4: Brasmitte. *Artforum*, v. 38, n. 9, May 2000, p.48.

PEDROSA, Adriano. Brazil body and soul. *Artforum*, v. 40, n. 7, Mar. 2002, p.134.

PEDROSA, Adriano. Longing and belonging: from the faraway nearby . *Frieze*, n. 25, Nov-Dec. 1995.

PEDROSA, Adriano. Panorama da Arte Brasileira. *Artforum*, v. 40, n. 5, Jan. 2002, p.80.

PEDROSA, Adriano. The international curator and the Ibero American. *Frieze*, n. 36, Sept-Oct. 1997.

SCHWARSKY, Barry. Art from Brazil in New York. *Artforum*, v. 33, n. 10, summer 1995, p.103.

SCHWARSKY, Barry. Brazil body and soul. *Artforum*, v. 40, n. 1, Sept. 2001, p.65.

SCHWARSKY, Barry. Hello, Columbus. *Artforum*, v. 39, n. 3, Nov. 2000, p.39.

SMALL, Irene. Tropicalia: a revolution on Brazilian culture. *Artforum*, v. 44, n. 6, Feb. 2006, p.204

TRAINOR, James. São Paulo. *Frieze*, n. 108, June-Aug. 2007. www.frieze.com/issue/print_article/city_report_sao_paulo

SOBRE A BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

ARDENNE, Paul. 25^{eme} Biennale: Pavillion de la Biennale. *Art Press*, n. 280, June 2002, p.68-69.

EDELMAN, Robert G.. 24th Bienal: Pavilhao Ciccillo Matarazzo. *Art Press*, n. 241, Dec. 1998, p.62-64.

ELEEY, Peter. 26th Bienal de Sao Paulo. *Frieze*, n. 88, Feb. 2005. www.frieze.com/issue/print_article/san_paulo_biennial_2006

FIORAVANTE, Celso. Outsider in. *Artforum*, v. 39, n. 5, Jan. 2001, p.26.

FIORAVANTE, Celso. São Paulo Biennial. *Artforum*, v. 40, n. 5, Jan. 2002, p.57.

FORTES, Márcia. XXIII Bienal Internacional de São Paulo. *Frieze*, n. 32, Jan-Feb. 1997. www.frieze.com/issue/print_back/xxiii_bienal

FORTES, Márcia. XXIV São Paulo Biennial. *Frieze*, n. 44, Jan-Feb. 1999. www.frieze.com/issue/print_back/xxiv_sao_paulo_biennial

HEARTNEY, Eleanor. 22^{ème} Biennale de São Paulo. *Art Press*, n. 199, févr. 1995, p.19-21.

ILLOUZ, Audrey . 27^{ème} Biennale. *Art Press*, n. 330, Jan. 2007, p.69-70.

ISRAEL, Nico. XXIV Bienal de São Paulo. *Artforum*, v. 37, n. 6, Feb. 1999. p.103.

ISRAEL, Nico. XXV Bienal de São Paulo. *Artforum*, v. 40, n. 10, summer 2002, p.171-172.

JOUANNAIS, Jean-Yves. 1^{ère} Biennale du Mercosud. *Art Press*, n. 232, févr. 1998, p.68-69.

MILLET, Catherine. On a change la Biennale de Sao Paulo. *Art Press*, n. 220, Jan. 1997, p.76-78.

NURIDSANY, Michel. 21^a Bienal de São Paulo. *Art Press*, n. 164, Dec. 1991, p.98.

PEDROSA, Adriano. Third World First – São Paulo Biennial. *Frieze*, n. 21, Mar-Apr. 1995. www.frieze.com/issue/print_article/third_world_first

RATTEMEYER, Christian. 27^a São Paulo Biennial. *Artforum*, v. 45, n. 6, Feb. 2007, p.287-288.

SAUSSET, Damien. 26^{ème} Biennale de Sao Paulo. *Art Press*, n. 307, Dec. 2004, p.66-67.

SCHWARSKY, Barry. Bienal de São Paulo. *Artforum*, v. 43, n. 4, Dec. 2004, p.190.

SUNDELL, Margareth. 27^a Bienal de São Paulo. *Artforum*, v. 45, n. 1, Sept. 2006, p.169.

TRAINOR, James. 27th Sao Paulo Biennial. *Frieze*, n. 104, Jan-Feb. 2007. www.frieze.com/issue/print_article/27th_sao_paulo_biennial

TRAINOR, James. San Paulo Biennial 2006. *Frieze*, n. 96, Jan-Feb. 2006.

WEBSITES

Artforum. <http://artforum.com>
 Art Press. <http://www.art-press.fr>
 Frieze. <http://www.frieze.com>

ANEXOS

Esclarecimentos da metodologia de tratamento dos dados

Ao proceder o tratamento das informações, foram estabelecidos alguns critérios de filtragem e uniformização que merecem ser explicitados. O primeiro deles se refere a extrair os artistas, dado que o recorte foi a produção brasileira. Optou-se por não adotar exclusivamente o critério de local de nascimento do artista, pois ele possui suas fragilidades, principalmente quando aplicado à produção artística no contexto contemporâneo, globalizado. Além de artistas nascidos no Brasil, há artistas nascidos em outros países, atuantes no Brasil até o presente ou por um período significativo (como Leon Ferrari ou Carla Zaccagnini, por exemplo). Também há diversos artistas que permanecem períodos mais curtos ou mais longos no exterior, cursando residências, realizando pesquisas ou mesmo dividindo estadia entre o Brasil e o exterior, e lá produzem trabalhos (como Cildo Meireles, Vik Muniz, Fernanda Gomes, entre muitos outros). Nesse sentido, adotou-se como critério geral a atuação do artista no Brasil ou sua relação com o meio brasileiro, excluindo artistas estrangeiros que têm passagem episódica pelo Brasil, bem como artistas nascidos no Brasil, mas formados e ligados a outro ambiente cultural, sem vínculo significativo ao contexto brasileiro.

Outro fator que precisou ser equacionado diz respeito à definição das obras a serem incluídas na base de dados, uma vez fixado o período de 1991 a 2008. A pesquisa deparou-se com um contingente bastante numeroso de obras sem datação, definida ou aproximada, nas coleções. Devido a essa lacuna, embora mais grave em alguns museus que em outros, foi preciso refinar as informações até o alcance possível. Foram retiradas as obras de artistas já falecidos em 1991, obras que são tiragens (no caso de fotografias e gravuras) ou refações recentes de trabalhos realizados em períodos anteriores e aquelas que se pode certificar que não eram do período. Mas evidentemente, ficava inviável realizar uma pesquisa aprofundada para conferir o período de produção de todos os casos de dúvida. Assim, foram mantidas as obras sem data de autoria de artistas vivos nos anos 1990 e 2000, embora muitos deles tenham iniciado produção em meados do século 20, o que significa que há uma considerável probabilidade de que diversos trabalhos não sejam do período eleito na pesquisa. Nesse sentido, é preciso alertar que os números obtidos do total de obras da década de 1990 e 2000 nos acervos não são exatos, mas aproximados.

As listagens recebidas dos museus também apresentaram várias obras com múltiplas partes. Na maioria das vezes, elas já constavam com um único número de tombo, mas em alguns casos encontrou-se um número de tombo para cada unidade componente de um só trabalho, e sempre que isso foi identificado, os registros excedentes foram excluídos. Contudo, há que se notar uma diferença entre um trabalho composto (dípticos, polípticos, múltiplos) e diversos trabalhos

de uma mesma série. No primeiro caso, a obra tem integridade apenas quando exposta com todas as suas partes, no segundo, cada item da série possui uma individualidade, e por isso contabilizam-se como trabalhos diferentes, ainda que tenham originalmente sido exibidos em conjunto ou idealizados como tal. Cabe ao artista definir seu trabalho como uma obra com múltiplas partes ou vários itens de uma série, o que espera-se seja considerado no momento de registro da obra no acervo. No caso do MAM-SP, que foi alvo de uma pesquisa mais aprofundada nesta tese, essa diferenciação é feita a partir da consulta ao artista.

Foi também procedida uma padronização da especificação da forma de ingresso das obras nas coleções, pois os museus adotam nomenclaturas e especificam os créditos diferentemente. Esse ajuste foi mais comum no caso das aquisições com recursos de leis de incentivo, que na maioria das vezes são registradas como doações das empresas patrocinadoras, e freqüentemente sem especificar se tratar de um patrocínio. Por entender que não é apropriado classificar esses casos como doações, adotou-se os termos “aquisição via patrocínio” para denominar os casos em que as obras foram compradas, por seu valor de mercado, segundo iniciativa do museu por meio de recursos obtidos com benefício de incentivo fiscal, e “doação de empresa via patrocínio” para ingressos decorrentes de projeto de exposição patrocinada realizada pelo museu, situação em que as obras entram para o acervo pela exposição ter custeado sua produção. Além disso, criou-se a modalidade “aquisição via patronato” para designar as compra realizadas com recursos de empresa ou pessoas físicas que apóiam o museu, sem o uso de leis de incentivo, caso específico do Núcleo Contemporâneo do MAM-SP.

Também verificou-se que as doações de artistas são efetuadas em circunstâncias distintas, que são reveladoras da dinâmica de formação da coleção. Há as doações espontâneas de obras oferecidas pelos artistas, doações por eles realizadas de trabalhos que foram elaborados e produzidos especificamente para exposições dos museus, ou apresentados nessas ocasiões, e doações de trabalhos custeados pelos museus como parte de programas como os clubes de colecionadores. Neste último caso, foi possível discernir as doações ligadas aos clubes, o que não ocorreu para as doações articuladas às exposições produzidas pelos museus, uma vez que isso não é registrado no sistema de inventário. Apenas no caso do MAP foi possível identificar esses casos, que representam 34 obras doadas pelos artistas pelo Projeto Arte Contemporânea de exposições.

Listagens, tabelas e gráficos

1 | TOTAL DE OBRAS PRODUZIDAS ENTRE 1991-2008 NA COLEÇÃO DE CADA MUSEU

MUSEU	NÚMERO DE OBRAS
MAM RJ	2135
MAM SP	1661
Pinacoteca	933
MNBA	870
MAM BA	398
MAC USP	368
MAC Niterói	277
MARGS	200
MAP	159
MAMAM	152
TOTAL	7153

valores aproximados

2 | TOTAL E PARTICIPAÇÃO NO TOTAL DA COLEÇÃO DE OBRAS BRASILEIRAS PRODUZIDAS ENTRE 1991-2008

MUSEU	TOTAL ACERVO	TOTAL OBRAS BRAS. 1991-2008	% OBRAS BRAS. 1991-2008
MAM BA	1050	398	37,9%
MAM SP	5065	1661	32,7%
MAM RJ	10153	2135	21,0%
MAC Niterói	1709	277	16,2%
MAMAM	1083	152	14,0%
Pinacoteca	7655	933	12,1%
MAP	1500	159	10,6%
MARGS	2700	200	7,4%
MNBA	15443	870	5,6%
MAC USP	7900	368	4,6%

valores aproximados

3 | TOTAL E PARTICIPAÇÃO NO TOTAL DE INGRESSOS DE 1991-2008 DE OBRAS BRASILEIRAS PRODUZIDAS NO MESMO PERÍODO

MUSEU	TOTAL INGRESSADAS 1991-2008	TOTAL OBRAS BRAS. 1991-2008	% OBRAS BRAS. 1991-2008
MAP	200	159	79,50%
MAM BA	621	398	64,00%
MAM SP	3244	1661	52,30%
MAMAM	373	152	40,70%
MAM RJ	5819	2135	36,60%
MNBA	2509	870	34,60%
MARGS	772	200	25,90%
MAC USP	1487	368	24,70%
Pinacoteca	4282	933	21,70%
MAC Niterói	1709	277	16,20%

valores aproximados

4 | COMPOSIÇÃO DAS COLEÇÕES SEGUNDO A FORMA DE INGRESSO

	MAC Niterói	MAC USP	MAM BA	MAM RJ	MAM SP	MAMAM	MAP	MARGS	MNBA	Pinacoteca
DOAÇÃO	30,0%	98,4%	47,0%	4,9%	64,3%	74,3%	60,4%	99,0%	100%	86,0%
COMODATO	70,0%	1,6%		94,8%	15,1%					
PATROCÍNIO				0,3%	13,7%	7,2%	17,0%			5,7%
PRÊMIO			36,9%		3,4%		17,6%	0,5%		
COMPRA			12,6%		3,5%	18,4%	0,6%			5,0%
TRANSFERÊNCIA			3,5%				4,4%	0,5%		3,3%

obras produzidas entre 1991 e 2008

valores aproximados

5 | COMPOSIÇÃO DAS COLEÇÕES SEGUNDO A MODALIDADE DE INGRESSO

	MAC Niterói	MAC USP	MAM BA	MAM RJ	MAM SP	MAMAM	MAP	MARGS	MINBA	Pinacoteca
aquisição assoc. amigos via patrocínio						1,3%				5,7%
aquisição museu			12,6%		3,5%	18,4%	0,6%			5,0%
aquisição museu via patrocínio					1,9%	5,9%	17,0%			
comodato artista		0,3%			0,1%					
comodato colecionador	70,0%	1,4%		94,8%	15,0%					
doação artista	27,1%	78,0%	7,5%	1,4%	40,3%	58,6%	35,2%	63,0%	83,7%	68,2%
doação artista clubes				0,3%	10,0%					
doação assoc. amigos		0,5%						2,5%		
doação empresa		9,0%	4,8%	0,0%	0,9%	0,7%	15,7%	2,5%		0,8%
doação empresa via patrocínio				0,3%	12,5%					
doação Estado							4,4%			
doação família / espólio		1,1%		0,2%	0,5%		0,6%		3,0%	4,8%
doação galeria		0,8%		0,1%	2,3%	4,6%	1,9%			1,4%
doação instituição cultural		1,6%	0,5%	0,3%	0,5%	4,6%		4,5%	1,1%	0,5%
doação museu		5,4%	2,0%	1,5%	1,9%			13,5%	4,4%	0,3%
doação particular / colecionador	1,4%	1,9%	1,3%	0,8%	5,7%	5,9%	1,9%	13,0%	7,8%	10,0%
doação sem especificação	1,4%		30,9%	0,1%	2,2%		0,6%			
prêmio aquisição			36,9%		2,6%		17,6%	0,5%		
transferência			3,5%				4,4%	0,5%		3,3%

obras produzidas entre 1991 e 2008
valores aproximados

6 | TOTAL DE ARTISTAS NA COLEÇÃO DE CADA MUSEU

MUSEU	TOTAL DE ARTISTAS
MAM RJ	439
MAM SP	371
Pinacoteca	260
MNBA	252
MAM BA	195
MAC USP	122
MARGS	118
MAC Niterói	112
MAP	96
MAMAM	72

obras produzidas entre 1991 e 2008
valores aproximados

7 | TOTAL DE ARTISTAS POR PROPRIETÁRIO NA COLEÇÃO

MUSEU	TOTAL DE ARTISTAS
MAM RJ	
Comodato Gilberto Chateaubriand	354
Comodato Joaquim Paiva	46
Coleção MAM-RJ	81
MAM SP	
Coleção MAM-SP	364
Comodato Eduardo Brandão e Jan Fjeld	55
MAC Niterói	
Comodato João Sattamini	94
Coleção MAC Niterói	24

obras produzidas entre 1991 e 2008
valores aproximados

8 | TOTAL DE ARTISTAS POR NÚMERO DE OBRAS NA COLEÇÃO DE CADA MUSEU

NÚMERO DE OBRAS	MAC Niterói	MAC USP	MAM BA	MAM RJ	MAMSP	MAMAM	MAP	MARGS	MNBA	Pinacoteca
1	15	86	113	61	141	51	71	87	164	138
2	2	10	29	14	48	8	6	18	30	35
3	3	7	37	4	35	5	12	4	10	26
4	2	1	8	0	41	1	1	2	10	11
5	1	1	1	1	25	2	2	1	6	14
6	0	3	2	1	18	0	3	2	0	4
7-9	0	3	1	0	25	3	1	2	9	10
10-15	0	9	3	0	21	1	0	2	12	11
15+	1	2	1	0	17	1	0	0	11	11

9 | TOTAL DE ARTISTAS POR NÚMERO DE OBRAS POR PROPRIETÁRIO NA COLEÇÃO

NÚMERO DE OBRAS	MAC Niterói	MAC Niterói J. Sattamini	MAM RJ	MAM RJ G. Chateaubriand	MAM RJ J. Paiva	MAM SP	MAM SP E. Brandão J. Fjeld
1	15	46	61	119	15	141	22
2	2	22	14	63	16	48	6
3	3	14	4	35	6	35	6
4	2	6	0	30	1	41	6
5	1	4	1	15	0	25	2
6	0	0	1	16	4	18	2
7-9	0	1	0	26	1	25	7
10-15	0	1	0	23	1	21	3
15+	1	0	0	27	2	17	1

obras produzidas entre 1991 e 2008
valores aproximados

10 | OBRAS DA COLEÇÃO MAM-SP INGRESSADAS POR PERÍODO

obras produzidas entre 1991 e 2008
valores aproximados

11 | OBRAS DA COLEÇÃO MAM-SP POR TEMPO TRANSCORRIDO ENTRE PRODUÇÃO E INGRESSO

obras produzidas entre 1991 e 2008
valores aproximados

	MODALIDADE DE INGRESSO	NUM. DE OBRAS
doação	doação artista	673
	doação artista clubes	159
	doação particular / colecionador	95
	doação galeria	39
	doação museu	32
	doação sem especificação	32
	doação empresa	15
	doação instituição cultural	8
	doação família / espólio	8
	doação anônima	5
	doação total	1066
comodato	comodato colecionador	249
	comodato instituição	2
	comodato artista	1
comodato total		252
patrocínio	doação empresa via patrocínio	209
	aquisição museu via patrocínio	19
patrocínio total		228
compra	aquisição museu via patronato	59
compra total		59
prêmio	prêmio Panorama de Arte Brasileira	43
	aquisição Panorama de Arte Brasileira	13
prêmio total		56
total		1661

obras produzidas entre 1991 e 2008

valores aproximados

13 | OBRAS DA COLEÇÃO MAM-RJ INGRESSADAS POR PERÍODO

obras produzidas entre 1991 e 2008
valores aproximados

14 | OBRAS DA COLEÇÃO MAM-RJ POR TEMPO TRANSCORRIDO ENTRE PRODUÇÃO E INGRESSO

obras produzidas entre 1991 e 2008
valores aproximados

15 | OBRAS DA COLEÇÃO MAM-RJ SEGUNDO A FORMA E MODALIDADE DE INGRESSO

	MODALIDADE DE INGRESSO	NUM. DE OBRAS
comodato	comodato colecionador	2023
comodato total		2023
doação	doação museu	33
	doação artista	30
	doação particular / colecionador	17
	doação instituição cultural	7
	doação artista clubes	7
	doação família / espólio	5
	doação galeria	3
	doação sem especificação	2
	doação empresa	1
doação total		105
patrocínio	doação empresa via patrocínio	7
patrocínio total		7
total		2135

obras produzidas entre 1991 e 2008
valores aproximados

16 | OBRAS DA COLEÇÃO MAM-BA INGRESSADAS POR PERÍODO

obras produzidas entre 1991 e 2008
valores aproximados

17 | OBRAS DA COLEÇÃO MAM-BA POR TEMPO TRANSCORRIDO ENTRE PRODUÇÃO E INGRESSO

obras produzidas entre 1991 e 2008
valores aproximados

18 | OBRAS DA COLEÇÃO MAM-BA SEGUNDO A FORMA E MODALIDADE DE INGRESSO

	MODALIDADE DE INGRESSO	NUM. DE OBRAS
doação	doação sem especificação	123
	doação artista	30
	doação empresa	19
	doação museu	8
	doação particular / colecionador	5
	doação instituição cultural	2
doação total		187
prêmio	prêmio aquisição	147
prêmio total		147
compra	aquisição museu	50
compra total		50
transferência	transferência	14
transferência total		14
total		398

obras produzidas entre 1991 e 2008
valores aproximados

19 | OBRAS DA COLEÇÃO MAMAM INGRESSADAS POR PERÍODO

obras produzidas entre 1991 e 2008
valores aproximados

20 | OBRAS DA COLEÇÃO MAMAM POR TEMPO TRANSCORRIDO ENTRE PRODUÇÃO E INGRESSO

obras produzidas entre 1991 e 2008
valores aproximados

21 | OBRAS DA COLEÇÃO MAMAM SEGUNDO A FORMA E MODALIDADE DE INGRESSO

	MODALIDADE DE INGRESSO	NUM. DE OBRAS
doação	doação artista	89
	doação particular / colecionador	9
	doação instituição cultural	7
	doação galeria	7
	doação empresa	1
doação total		113
compra	aquisição museu	28
compra total		28
patrocínio	aquisição museu via patrocínio	9
	aquisição associação de amigos via patrocínio	2
patrocínio total		11
total		152

obras produzidas entre 1991 e 2008
valores aproximados

22 | OBRAS DA COLEÇÃO MAP INGRESSADAS POR PERÍODO

obras produzidas entre 1991 e 2008
valores aproximados

23 | OBRAS DA COLEÇÃO MAP POR TEMPO TRANSCORRIDO ENTRE PRODUÇÃO E INGRESSO

obras produzidas entre 1991 e 2008
valores aproximados

24 | OBRAS DA COLEÇÃO MAP SEGUNDO A FORMA E MODALIDADE DE INGRESSO

	MODALIDADE DE INGRESSO	NUM. DE OBRAS
doação	doação artista / exposição museu	34
	doação empresa	25
	doação artista	22
	doação Estado	7
	doação particular / colecionador	3
	doação galeria	3
	doação sem especificação	1
	doação família / espólio	1
doação total		96
prêmio	prêmio aquisição	28
prêmio total		28
patrocínio	aquisição museu via patrocínio	27
patrocínio total		27
transferência	transferência	7
transferência total		7
compra	aquisição museu	1
compra total		1
total		159

obras produzidas entre 1991 e 2008
valores aproximados

25 | OBRAS DA COLEÇÃO MARGS INGRESSADAS POR PERÍODO

obras produzidas entre 1991 e 2008
valores aproximados

26 | OBRAS DA COLEÇÃO MARGS POR TEMPO TRANSCORRIDO ENTRE PRODUÇÃO E INGRESSO

obras produzidas entre 1991 e 2008
valores aproximados

27 | OBRAS DA COLEÇÃO MARGS SEGUNDO A FORMA E MODALIDADE DE INGRESSO

	MODALIDADE DE INGRESSO	NUM. DE OBRAS
doação	doação artista	126
	doação museu	27
	doação particular / colecionador	26
	doação instituição cultural	9
	doação associação de amigos	5
	doação empresa	5
doação total		198
transferência	transferência	1
transferência total		1
prêmio	prêmio aquisição	1
prêmio total		1
total		200

obras produzidas entre 1991 e 2008
valores aproximados

28 | OBRAS DA COLEÇÃO MAC-USP INGRESSADAS POR PERÍODO

obras produzidas entre 1991 e 2008
valores aproximados

29 | OBRAS DA COLEÇÃO MAC-USP POR TEMPO TRANSCORRIDO ENTRE PRODUÇÃO E INGRESSO

obras produzidas entre 1991 e 2008
valores aproximados

30 | OBRAS DA COLEÇÃO MAC-USP SEGUNDO A FORMA E MODALIDADE DE INGRESSO

	MODALIDADE DE INGRESSO	NUM. DE OBRAS
doação	doação artista	287
	doação empresa	33
	doação museu	20
	doação particular / colecionador	7
	doação instituição cultural	6
	doação família / espólio	4
	doação galeria	3
	doação associação de amigos	2
doação total		362
comodato	comodato colecionador	5
	comodato artista	1
comodato total		6
total		368

obras produzidas entre 1991 e 2008
valores aproximados

31 | OBRAS DA COLEÇÃO MAC-NITERÓI INGRESSADAS POR PERÍODO

obras produzidas entre 1991 e 2008
valores aproximados

32 | OBRAS DA COLEÇÃO MAC-NITERÓI POR TEMPO TRANSCORRIDO ENTRE PRODUÇÃO E INGRESSO

obras produzidas entre 1991 e 2008
valores aproximados

33 | OBRAS DA COLEÇÃO MAC-NITERÓI SEGUNDO A FORMA E MODALIDADE DE INGRESSO

MODALIDADE DE INGRESSO		NUM. DE OBRAS
comodato	comodato colecionador	194
comodato total		194
doação	doação artista	75
	doação sem especificação	4
	doação particular / colecionador	4
doação total		83
total		277

obras produzidas entre 1991 e 2008
valores aproximados

34 | OBRAS DA COLEÇÃO PINACOTECA INGRESSADAS POR PERÍODO

obras produzidas entre 1991 e 2008
valores aproximados

35 | OBRAS DA COLEÇÃO PINACOTECA POR TEMPO TRANSCORRIDO ENTRE PRODUÇÃO E INGRESSO

obras produzidas entre 1991 e 2008
valores aproximados

36 | OBRAS DA COLEÇÃO PINACOTECA SEGUNDO A FORMA E MODALIDADE DE INGRESSO

MODALIDADE DE INGRESSO		NUM. DE OBRAS
doação	doação artista	636
	doação particular / colecionador	93
	doação família / espólio	45
	doação galeria	13
	doação empresa	7
	doação instituição cultural	5
	doação museu	3
	doação total	802
patrocínio	aquisição associação de amigos via patrocínio	53
patrocínio total		53
compra	aquisição museu	47
compra total		47
transferência	transferência	31
transferência total		31
total		933

obras produzidas entre 1991 e 2008
valores aproximados

37 | OBRAS DA COLEÇÃO MNBA INGRESSADAS POR PERÍODO

obras produzidas entre 1991 e 2008
valores aproximados

38 | OBRAS DA COLEÇÃO MNBA POR TEMPO TRANSCORRIDO ENTRE PRODUÇÃO E INGRESSO

obras produzidas entre 1991 e 2008
valores aproximados

39 | OBRAS DA COLEÇÃO MNBA SEGUNDO A FORMA E MODALIDADE DE INGRESSO

	MODALIDADE DE INGRESSO	NUM. DE OBRAS
doação	doação artista	728
	doação particular / colecionador	68
	doação museu	38
	doação família / espólio	26
	doação instituição cultural	10
doação total		870
total		870

obras produzidas entre 1991 e 2008
valores aproximados

40 | FORMA DE INGRESSO DAS OBRAS NO CONJUNTO DOS ACERVOS

valores aproximados

valores aproximados

42 | AQUISIÇÕES DIRETAS E VIA PATROCÍNIO NO CONJUNTO DOS ACERVOS

valores aproximados

8 ACERVOS

Alex Flemming
Daniel Senise
Waltercio Caldas

7 ACERVOS

Amilcar de Castro
Carlos Zílio
Iole de Freitas
José Resende
Malu Fatorelli
Nuno Ramos
Regina Silveira
Renina Katz
Tomie Ohtake

6 ACERVOS

Alberto Martins
Anna Bella Geiger
Arcangelo Ianelli
Beatriz Milhazes
Carlos Martins
Darel Valença Lins
Efrain Almeida
Gilvan Samico
Luise Weiss
Lygia Pape
Nelson Leirner
Newton Cavalcanti

5 ACERVOS

Antonio Dias
Arthur Luiz Piza
Caetano de Almeida
Carlos Fajardo
Carlos Vergara
Cícero Dias
Eduardo Sued
Emmanuel Nassar
Farnese de Andrade
Fayga Ostrower
Feres Khoury
Gabriela Machado
Iberê Camargo
Ivens Machado
José Patrício
Leda Catunda
Luiz Hermano
Marcus André

Monica Barki
Rizza Conde
Rodrigo Andrade
Rosângela Rennó
Rubens Gerchman
Siron Franco
Tunga
Valeska Soares

4 ACERVOS

Alex Cervený
Amador Perez
Amélia Toledo
Anna Maria Maiolino
Artur Lescher
Brígida Baltar
Carlito Carvalhosa
Carlos Scliar
Carmela Gross
Cildo Meireles
Cláudio Tozzi
Daniel Feingold
Dudi Maia Rosa
Edgard de Souza
Emanuel Araújo
Ernesto Neto
Evandro Carlos Jardim
Fábio Miguez
Francisco Brennand
Franklin Cassaro
Gonçalo Ivo
Iran do Espírito Santo
José Leonilson
Karin Lambrecht
Laura Vinci
Lena Bergstein
Leon Ferrari
Lia Menna Barreto
Manfredo de Souza-netto
Marcelo Grassmann
Marcos Coelho Benjamim
Marepe
Maria Bonomi
Marilá Dardot
Paulo Climachauska
Pedro Motta
Rivane Neuenschwander
Rogério Canella
Rossini Perez
Sandra Cinto

Sergio Finger mann
Sergio Romagnolo
Thereza Miranda
Vik Muniz
Walton Hoffmann

3 ACERVOS

Abraham Palatnik
Albano Afonso
Aldemir Martins
Alex Gama
Alexandre Nóbrega
Almir Mavignier
Amilcar Packer
Ana Miguel
Anatol Wladyslaw
Ângelo Venosa
Anna Letycia Quadros
Antonio Cabral
Antonio Henrique Amaral
Antonio Lizárraga
Antonio Manuel
Arnaldo Pappalardo
Bené Fonteles
Cabelo
Cao Guimarães
Carlos Mélo
Chico Cunha
Cláudio Mubarak
Cristiano Mascaro
Cristina Canale
Daniel Acosta
Delson Uchôa
Ding Musa
Élida Tessler
Elisa Bracher
Ester Grinspum
Fernando Velloso
Frida Baranek
Gil Vicente
Gilberto Salvador
Gustavo Rezende
Herman Tacasey
Hermelindo Fiaminghi
Jac Leirner
Jarbas Lopes
João Carlos Goldberg
Jorge Barrão
José Alberto Nemer
José Bechara

José Bento Franco Chaves
 José Roberto Aguilar
 Klaus Mitteldorf
 Laura Lima
 Lucia Koch
 Luis Esteves
 Luiz Paulo Baravelli
 Mabe Bethônico
 Macaparana
 Mara Martins
 Marcelo Silveira
 Márcia Xavier
 Marco Giannotti
 Maria Tereza Louro
 Maria Tomaselli
 Mario Cravo Neto
 Martinho Patrício
 Mauro Piva
 Michel Groisman
 Nelson Félix
 Niura Machado Bellavinha
 Oriana Duarte
 Pablo Di Giulio
 Paula Trope
 Paulo Meira
 Paulo Pasta
 Paulo Pereira
 Pazé
 Ricardo Ventura
 Roberto Bethônico
 Rochelle Costi
 Rodrigo Matheus
 Romero Britto
 Rosana Monnerat
 Rubem Grilo
 Rubens Mano
 Rubens Matuck
 Sandra Tucci
 Sergio Sister
 Shirley Paes Leme
 Takashi Fukushima
 Thiago Rocha Pitta
 Tuneu
 Vania Toledo
 Vicente de Mello
 Victor Arruda
 Wanda Pimentel

2 ACERVOS

Adir Sodré
 Adriana Varejão
 Adriano de Aquino
 Afonso Tostes
 Alberto Bitar
 Aldir Mendes de Souza

Almandrade
 Ana Alice Francisquetti
 Ana Maria Tavares
 André Burian
 Annarrê Smith
 Arnaldo Battaglini
 Artur Barrio
 Ascânio MMM
 Ayao Okamoto
 Bob Wolfenson
 Caetano Dias
 Caio Reisewitz
 Caíto
 Camila Butcher
 Camille Kachani
 Carla Guagliardi
 Carlito Contini
 Carlos Bevilacqua
 Cássio Vasconcellos
 Célia Cymbalista
 Chelipa Ferro
 Cinthia Marcelle
 Claudia Andujar
 Claudia Jaguaribe
 Claudio Cretti
 Claudio Feijó
 Cláudio Kuperman
 Courtney Smith
 Cris Bierrenbach
 Cristina Guerra
 Cristina Salgado
 Danúbio Gonçalves
 David Cury
 Débora Bolsoni
 Deneir de Souza
 Denise Gadelha
 Dora Longo Bahia
 Edival Ramosa
 Edmilson Nunes
 Edu Marin
 Eduardo Coimbra
 Eduardo Eloy
 Eduardo Frota
 Eduardo Muylaert
 Eduardo Ruegg
 Egídio Rocci
 Eliane Duarte
 Eliane Prolik
 Elias Muradi
 Elisabeth Jobim
 Elyeser Szturm
 Enrica Bernardelli
 Emelindo Nardin
 Ernesto Bonato
 Espaço Coringa

Esther Bianco
 Eudes Mota
 Fabiano Marques
 Fausto Chermont
 Felipe Barbosa
 Félix Bressan
 Fernanda Gomes
 Fernando Cardoso
 Fernando Stickel
 Flávia Ribeiro
 Francisco Stockinger
 Frederico Câmara
 Gaudêncio Fidelis
 Geraldo de Barros
 Germana Monte-Mór
 Gianguido Bonfanti
 Glauco Rodrigues
 Guita Charifker
 Gustavo Rosa
 Guto Lacaz
 Helena Martins-Costa
 Helena Maya D'Avila
 Hélio Rôla
 Hélio Vinci
 Henrique Leo Fuhro
 Hércules Barsotti
 Hildebrando de Castro
 Hilton Berredo
 Icléa Goldberg
 Iuri Sarmento
 Ivan Cardoso
 Jair Lanes
 Janaína Tschäpe
 Jeanine Toledo
 Jeannette Priolli
 João Câmara
 João Magalhães
 Jorge Duarte
 Jorge Fonseca
 José Damasceno
 José de Paiva Brasil
 José Guedes
 José Paulo
 José Rufino
 José Spaniol
 Josely Carvalho
 Juan Esteves
 Katie Van Scherpenberg
 Kenji Fukuda
 Kimi Nii
 Laura Belém
 Laurita Salles
 Leopoldo Plentz
 Leya Mira Brander
 Lia Chaia

Lina Kim
 Luiz Braga
 Luiz Ernesto
 Luiz Zerbini
 Luzia Simons
 Lygia Reinach
 Maciej Babinski
 Marcelo Buainain
 Marcelo Greco
 Marcelo Moscheta
 Marcelo Nitsche
 Marcelo Solá
 Marcelo Zocchio
 Márcia X
 Marco Buti
 Marco di Giorgio
 Marco Túlio Resende
 Marcone Moreira
 Marcos Cardoso
 Marcos Prado
 Marga Puntel
 Maria Lucia Cattani
 Maria Lúcia Pivetti
 Maria Nepomuceno
 Mariana Manhães
 Marina Saleme
 Mario Azevedo
 Mario Carneiro
 Mario Ramiro
 Marta Strambi
 Matheus Rocha Pitta
 Maurício Bentes
 Maurício Dias e Walter
 Riedweg
 Maurício Ruiz
 Mauro Restiffe
 Mestre Didi
 Miguel Rio Branco
 Mônica Nador
 Mônica Rubinho
 Mônica Sartori
 Mônica Vendramini
 Nauer Spíndola
 Nazareno
 Nazareth Pacheco
 Newton Mesquita
 Nina Moraes
 Nydia Negromonte
 Odetto Guersoni
 Orlando Azevedo
 Orlando Brito
 Oscar Niemeyer
 Otto Stupakoff
 Paiva Brasil
 Paula Sampaio

Paulo Bruscky
 Paulo D' Alessandro
 Paulo Monteiro
 Paulo Nenflídio
 Paulo Whitaker
 Penna Prearo
 Pitágoras
 Rafael Assef
 Regina de Paula
 Regina Johas
 Renata Barros
 Ricardo Basbaum
 Ricardo Becker
 Ricardo Ribenboim
 Ricardo Teles
 Roberto Burle Marx
 Roberto Galvão
 Roberto Micoli
 Roberto Okinaka
 Rodrigo Godá
 Rogério Gomes
 Rogério Reis
 Rosana Palazyan
 Rosana Ricalde
 Sandro Gomide
 Sante Scaldaferrì
 Sara Ramo
 Sebastião de Paula
 Sérvulo Esmeraldo
 Sílvia Mecozzi
 Sonia Ebling
 Sonia von Brüsky
 Tatiana Blass
 Thomaz Farkas
 Thomaz Ianelli
 Tiago Santana
 Vania Mignone
 Vauluizo Bezerra
 Vera Martins
 Vilma Slomp
 Walter Firmo
 Zélia Nascimento
 Zoravia Bettiol

1 ACERVO
 A.C. Júnior
 Abelardo da Hora
 Acácio Sobral
 Adão Pinheiro
 Ademar Shimabukuro
 Adir Botelho
 Adriana Banfi Passarelli
 Adriana Barreto
 Adriana De Luca
 Adriana Leão

Adriana Marin e Daniela Marin
 Adriana Tabalipa
 Adriana Varella
 Adrianne Gallinari
 Adriano Pedrosa
 Akinori Nakatani
 Alain Resseguer
 Albuquerque Mendes
 Alex Cabral
 Alex Hamburger
 Alex Ramires
 Alexander Pilis
 Alexandre da Cunha
 Alexandre Guerra
 Alexandre Motta
 Alexandre Órion Criscuolo
 Alexandre Rosalino
 Alexandre Santana
 Alexandre Vogler
 Alfredo Nicolaiewsky
 Alfredo Pereira
 Alice Vinagre
 Aloísio Novis
 Aloísio Zaluar
 Álvaro Apocalypse
 Amarylles Coelho Teixeira
 Aminadav Palatnik
 Amorim (Carlos Alberto da Costa)
 Ana Alegria
 Ana Durães
 Ana Elisa Egreja
 Ana Holck
 Ana Kalassa El Banat
 Ana Lúcia Mariz
 Ana Luiza Dias Batista
 Ana Maria Sarabanda
 Ana Regina Nogueira
 André Amaral
 André Bragança
 André Cypriano
 André Lenz
 André Nascimento
 Andréa Velloso
 Anésia Pacheco e Chaves
 Aneto
 Ângela Cunha
 Angela Detanico e Rafael Lain
 Angela Freiburger
 Ângela Géo
 Angela Rolim
 Angela Schilling
 Antonio Breves
 Antonio Carelli

Antonio Carlos Campelo	Carlos Antonio Moreira	Cláudio Paiva
Costa	Carlos Bastos	Cleber Machado
Antônio Gabriel Nássara	Carlos Bedurap Zoró	Clécio Penedo
Antonio Gutierrez	Carlos Contente	Cris Rocha
Antonio Poteiro	Carlos Fadon Vicente	Cristiano Rennó
Antonio Veronese	Carlos Freire	Cristina Pape
Antonio Vítor da Silva	Carlos Garcia Arias	Cristina Rogozinski
Aquino	Carlos Goldgrub	Cybele Varela
Arjan Martins	Carlos Henrique Magalhães	Damian Ortega
Arlindo Daibert	Carlos Henrique Túlio	Daniel Katz
Armando de Carvalho Mattos	Carlos Magno de Almeida	Daniel Toledo
Armando Matos	Carlos Pontual	Daniel Toledo e Julia
Armando Perez	Carlos Sena	Berranger
Arthur Omar	Carlos Terrana	Daniela Goulart
Athos Bulcão	Carlos Uchôa	Daniela Steele
Augusto Herkenhoff	Carybé	Danillo Barata
Augusto Rodrigues	Cássio Loredano	Débora Engel
Augusto Sampaio	Cássio Michalany	Débora Paiva
Aurélio Nery	Cazé Araújo	Denise Perez e Ary Rodrigo
Avatar Moraes	Celeida Tostes	Milan
Ayrson Heráclito	Celeste Almeida	Denise Roman
Beatriz Luz	Célia Euvaldo	Denise Vieira
Beatriz Petrus	Celina Yamauchi	Denize Torbes
Bel Borba	Celso Orsini	Diô Viana
Belmira Carvalho	Celso Rubens	Divino Sobral
Benno Pferscher	César Brandão	Domitilia Coelho
Bern Wery	César Marçal	Donna Benchimol
Bernadette Panek	César Romero	Dudu Garcia
Bernardo Pinheiro	Cezar Bartholomeu	Dudu Santos
Bernardo Pitanguy	Chanina Szynebjn	Dulce Cardoso
Bet Olival	Chéri Samba	Ed Viggiani
Betânia Luna	Chiara Banfi	Edenei Brizot
Beth Moisés	Chica Granchi	Eder Chiodetto
Beth Souza	Chico Amaral	Eder Santos
Bettina Schilling	Chico Fortunato	Edgar de Macedo Fonseca
Bia Gayotto	Chico Liberato	Edgar Racy
Bianca Leão	Chico Macedo	Edilaine Cunha
Bina Monteiro	Chico Tabibuia	Edineusa Bezerril
BobN	Christian Cravo	Edith Derdyk
Boi	Christiana Moraes	Edney Antunes
Branca de Oliveira	Cia de Foto	Edouard Fraipont
Britto Velho	Cildo Oliveira	Edson Barrus
Bruno Pedrosa	Circe Saldanha	Eduardo Aigner
Bubby Costa	Ciro Augusto	Eduardo Berliner
Caciporé Torres	Ciro Cozzolino	Eduardo Castanho
Cadu	Ciro Fernandes	Eduardo de Paula
Caé Braga	Clara Pechansky	Eduardo Kac
Calasans Neto	Clarissa Borges	Eduardo Simões
Cao Guimarães e Rivane	Claudia Bakker	Eduardo Verderame
Neuenschwander	Claudia Medeiros	Eduardo Vieira da Cunha
Carina Weidle	Claudia Saldanha	Eduardo Villares
Carla Caffé	Cláudia Sperb	Egberto Nogueira
Carla Zaccagnini	Claudio Edinger	Elaine Tedesco
Carlos Alberto Cerqueira	Claudio Elisabethsky	Eliana Bordin
Lemos	Claudio Montagna	Eliane Avellar

Eliane Santos Rocha	Florian Raiss	Guilherme Vaz
Elim Dutra	Florival Oliveira	Gustavo Nakle
Elisabeth Freire	Franca Taddei	Gustavo Prado
Elizabeth Tenkienicz	Francisca Carolina do Val	Gustavo Speridião
Elizethe Borghetti	Francisco Galeno	Guto Nóbrega
Élon Brasil	Francisco José Maringelli	Hamilton Gondim
Elvo Damo	Francisco Laranjo	Heidi Inffeld
Ely Bueno	Francisco Magalhães	Heitor Coutinho
Emílio Gonçalves	Francisco Severino de Oliveira	Helena Freddi
Ena Lautert	Francisco Zanazanan	Helena Kanaam
Enauro de Castro	François Giovangigli	Heleno Bernardi
Enéas Valle	Frank Schaeffer	Hélio Eudoro
Eneida Sanches	Franz Ackermann	Heloisa Pires Ferreira
Estela Alicia Inocencia Garcia de Rossi	Franz Krajcberg	Holmes Neves
Estela Santrini	Franz Manata	Hugo Curti
Etamir Cavalcanti	Fred Svenden	Humberto Borém
Eustáquio Neves	Frederico Dalton	Humberto e Fernando Campana
Eva Castiel	Futoshi Yoshizawa	Humberto Espíndola
Eva Strong	Gabriela Albergaria	Iatã Cannabrava
Evandro Carneiro de Souza	Gaio	Inês Benetti
Evany Cardoso	Gal Oppido	Iolanda Mazzotti
Everardo Miranda	Garciela Zar	Ione Fonseca
Fabiana de Barros	Gedley Braga	Irma Renault
Fabiana Figueiredo	George Barbosa	Isa Aderne
Fabiana Rossarola	Georgia Kyriakakis	Isabel Barcellos Rezende
Fabiano Gonper	Geraldo Leão Veiga de Camargo	Isaura Pena
Fabio Cabral	Gerd Rohling	Ivald Granato
Fábio Cardoso	Gerhard Vormwald	Ivan Freitas
Fábio Carvalho	German Lorca	Ivan Moraes
Fabio Morais	Gerson de Oliveira e Luciana Martins	Izabel de Jesus
Fábio Noronha	Gerson Tavares	J. Borges
Fábio Okamoto	Gervane de Paula	J. Cunha
Fábio Sombra	Gilberto de Abreu	J. Miguel
Fabio Zimbres	Gilberto Grimmig	J. Medeiros
Fabíola Moulin	Gilberto Tome	Jackson Ribeiro
Fabício Lopez	Gilmar Ferreira da Silva	Jacques Faing
Fabício Machado	Giorgia Volpe	Jacques Jesion
Fanny Feigenson	Giorgio Ronna	James Kudo
Felipe Barbosa e Rosana Ricalde	Gisela Bruch Eichbaum	Jamison Pedra Prazeres
Fernanda Magalhães	Gisela Motta e Leandro Lima	Janaína Nascimento
Fernando Augusto	Gisele Martins	Janice Melhem Santos
Fernando Coelho	Giuliana Knoller Adomilli	Jarbas Juarez
Fernando Costa Filho	Glaé Eva Macalós	Jayme Spector
Fernando Diniz	Glênio Bianchetti	Jefferson Ferrão da Silva
Fernando Duval	Graziela Pinto	Jefferson Luís Braga da Silva
Fernando Império Hamburger	Gregório Gruber	Jenny Raschle
Fernando Laszlo	Grupo AFLECHA	Joacélio Batista
Fernando Tavares	Grupo Camelo	Joana Baraúna da Silva
Fernando Thommen	Grupo Carga & Descarga	Joana Traub Csekö
Flávio Damm	Gudrum Kampl	Joao Batista Calixto
Flávio Emanuel	Guilherme Machado	João Bez Batti
Flávio Shiró	Guilherme Maranhão	João Bosco
Flávio Siebeneichler	Guilherme Secchin	João Carlos Galvão
		João Castilho

João Grijó	Kim Westcott	Luiz Áquila
João Loureiro	Kyung Jeon	Luiz Carlos Brugnera
João Luiz Musa	Laércio Redondo	Luiz Carlos Felizardo
João Maciel	Laetitia Renault	Luiz Felkl
João Modé	Laís Myrrha	Luiz Flávio
João Paulo Leite	Larissa Franco	Luiz Henrique Schwanke
João Rossi	Laura Erber	Luiz Monken
João Teixeira Castilho	Lauro Müller	Luiz Philippe
João Uchôa Cavalcante	Léa Dray de Freitas	Luiz Pizarro
João Urban	Léa Soibelman	Luiz Roth
Joaquim Paiva	Lea Springer	Luiz Simões
Jobalo	Leda Gontijo	Luiz Sôlha
Jonas Neto	Leila Pugnali	Lula Gonzaga
Jorge Emmanuel	Leila Reinert	Lula Lindenbergl
José Anselmo Alves	Lena Dalcin	Lula Queiroz
José Antonio Hernandez-Diez	Lenine de Lima Medeiros	Lydia Okumura
José Bernardo Albuquerque	Lenir de Miranda	Lygia Arcuri Eluf
Mendes	Lenora de Barros	Maazo Heck
José Bernnô	Léo Dexheimer	Mabel Fontana
José Carlos Moura	Leonam Fleury	Manoel Augusto Serpa de
José Fernandes Lemos	Leonardo Alencar	Andrade
José Francisco Alves	Leonardo da Silva Lobão	Manoel Fernandes
José G Salles	Leonardo Kossoy	Manoel Veiga
José Lima	Leonel Mattos	Manolo Doyle
José Luiz de Pellegrin	Liana Timm	Manolo Valdés
José Maria Dias da Cruz	Lídio Bandeira de Mello	Manuel Constantino
José Quadros	Liége Nascimento	Manuel da Costa
José Stênio Silva Diniz	Liliana Ribeiro	Manuk Poladian
José Tannuri	Lily Simon	Marcelo Arruda
José Tarcísio Ramos	Lindaura Oliveira	Marcelo Cidade
José Zaragoza	Lívia Flores	Marcelo Cipis
Juarez Machado	Lívio Abramo	Marcelo Coutinho
Juarez Paraíso	Livio Panizza	Marcelo do Campo
Julia Amaral	Lizete Meimberg	Marcelo Duprat
Julia Csekô	Loio-Pérsio	Marcelo Feijó
Juliano de Moraes	Loris Machado	Marcelo Frazão
Júlio Callado	Lourdes Barreto	Marcelo Guarnieri
Júlio Callado, Débora Engel e	Luc Simon	Marcelo Krasilcic
Daniel Toledo	Lucia Koch e Gabriel Acevedo	Marcelo Salum
Júlio Ghiorzi	Velarde	Márcia Abreu
Julio Plaza	Lúcia Laguna	Marcia Pastore
Julio Sannazzaro	Lúcia Midlin Loeb	Márcio Almeida
Juraci Dórea	Luciana Duque	Márcio Botner e Pedro Agilson
Juvenal Pereira	Luciano Bortoletto	Márcio de Castro
Karen Aune	Luciano Figueiredo	Márcio Lima
Karin Aïnouz	Luciano Mariussi	Marcio Périgo
Kárin Meneghetti	Luciano Pinheiro	Marcio RM
Kátia Jacarandá	Ludmila Steckelberg	Marcus Galan
Kátia Jacobson	Luis Carlos Brugnera	Marco Antônio S. Rezende
Katia Maciel	Luís Humberto	Marco Paulo Rolla
Kazuo Iha	Luis M. da Costa	Marco Terranova
Keila Alaver	Luis Marcelo	Marco Veloso
Kenichi Kaneko	Luis Sacilotto	Marcos Bonisson
Kiki Smith	Luis Trimano	Marcos Chaves
Kikyto	Luiz Alphonsus	Marcos Duprat

Marcos Giannotti	Michel Groisman & Sung Pyo	Paez Vilaró
Marcos Magaldi	Hong	Palmiro César Romani
Marcos Piffer	Micheline Torres	Paola Terranova
Marcos Varela	Mick Carnicelli	Paola Tonelli
Marcos Vasconcelos	Miguel Pachá	Patrícia Furlong Woldmar
Marcus Freitas	Milan Dusek	Patrícia Leite
Maria Aparecida Carvalho	Milca Chang	Paula Maciel e Gabriela
Barbosa	Milena Travassos	Moraes
Maria Carmen	Milton Guran	Paula Simas
Maria Diederichsen Villares	Milton Montenegro	Paulagabriela
Maria Eugênia Sampaio	Mirella Mostoni	Paulina Eizirik
Maria Helena Andrés	Miriam Tolpolar	Paulina Leks Eizirik
Maria Inês Rodrigues	Mitico Shiraiva	Paulo Amorim
Maria Klabin	Moacir Silva	Paulo Buenoz
Maria Laet	Monica Barth	Paulo Campinho
Maria Leonor Décourt	Monica Schoenacker	Paulo Carapunarlo
Maria Lúdia Magliani	Monica Simões e Nicolau	Paulo Caruso
Maria Luisa Távora	Vergueiro	Paulo Chimendes
Mária Vellutini	Monica Zarattini	Paulo Couto Teixeira
Maria Verônica	Monique Hecker	Paulo Eduardo Sayeg
Maria Villares	Nair Benedicto	Paulo Fernando Grigoletto
Mariana Canepa	Nathalie Nery	Mancini
Mariana Félix	Neide Jallageas	Paulo Fernando Von Poser
Mariannita Luzzati	Neiva Mattioli Leite	Paulo Fridman
Mariano Klautau Filho	Nelson Jungbluth	Paulo Gil
Maril Rodrigues	Nelson Roberto Galvão Dias	Paulo Greuel
Marilá Dardot e Cinthia	Lopes	Paulo Jares
Marcelle	Nelson Screnci	Paulo Nazareth
Marília Giannetti	Neuza Petti	Paulo Olszewski
Marília Rodrigues	Newman Schutze	Paulo Portella Filho
Marinaldo Santos	Newton Rezende	Paulo Simões
Mário Cravo Jr.	Nice Firmeza	Paulo Villela
Mário Dittz Chaves	Nico Rocha	Paulo Vivacqua
Mario Fraga	Nicolás Robbio	Paulo Wladimir
Mário Gruber Correia	Niki Elbe	Pedro Karp Vasquez
Mário Ishikawa	Nina Rosa Nunes	Pedro Lira
Mário Röhne	Nino Cais	Pedro Luiz Correia de Araújo
Marisa Lacerda	Nino Rezende	Pedro Varela
Maristela Salvatori	Niobe Xandó	Peter Rode
Marlene Bergamo	Nobuo Mitsunashi	Petra Trenkel
Marta Loguércio	Norberto Nicola	Petrônio Bax
Marta Neves	O Oito (grupo)	Pietrina Checcacci
Marta Viana	Octávio F Araújo	Plínio Bernhard
Mary Di Iorio	Odette Eid	Pupo
Massao Okinaka	Odilla Mestriner	R. Godá
Maureen Bisilliat	Odilon Cavacanti	Rafael Costa
Maurício Castro	Odiros Mlászho	Rafael Kuwer
Maurício Nogueira Lima	Olga de Campos Simão	Ramiro Bernabó
Maurício Salgueiro	Orlando de Magalhães Mollica	Ramon Martins
Maurício Simonetti	Osmar Dillon	Raquel Garbelotti
Mauro Fuke	Osvaldo Marcón	Raquel Gralheiro
Máximo Soalheiro	Otávio Skipper	Raul Mourão
Meire Karam	Otto Sulzbach	Raymond Depardon
Mendes Faria	P. T. Lazur	Regina Alvarez
Mercedes Barros	Pablo Reinoso	Regina Carmona

Regina Silveira e Rafael
 França
 Renata Castello Branco
 Renata de Andrade
 Renata Lucas
 Renata Padovan
 Renato Heuser
 Renato Madureira
 Renato Righetto
 Renato Valle
 Rener Rama
 Ricardo Alcaide
 Ricardo Barcellos
 Ricardo Carioba
 Ricardo Hantzschel
 Ricardo Newton
 Ricardo Pereira
 Rinaldo Morelli
 Rinko Kawauchi
 Riolan Coutinho
 Rita Barroso
 Roberta Dabdab
 Roberto Belline
 Roberto Cabot
 Roberto Carlos Sanches
 Stelzer
 Roberto Cruz
 Roberto De Lamonica
 Roberto Lúcio
 Roberto Magalhães
 Roberto Setton
 Roberto Stelzer
 Robson Zacarias
 Rodolfo Athayde
 Rodolfo Mesquita
 Rodrigo Braga
 Rodrigo Linares
 Rodrigo Nuñez
 Rogério D.de Medeiros
 Romulo Fialdini
 Roosivelt Pinheiro
 Rosa de Oliveira
 Rosa Yague
 Rosana Fabri
 Rosana Paulino
 Rosângela Dorazio
 Roselane Pessoa
 Rosely Nakagawa
 Rosina Becker do Valle
 Rosivaldo Reis
 Rossana Guimarães
 Rubem Ludolf
 Rubens Ianelli
 Rui Serra Mendes
 Ruth Michel Perrela

Ruth Schneider
 Ruth Sprung Tarasantchi
 Saint Clair Cemin
 Salete Goldfinger
 Salete Mulin
 Samuel Szpigel
 Sandra Mendes
 Santa
 Sara Ávila
 Sara Goldman Belz
 Savério Castellani
 Sebastião Nunes
 Selma Andrade
 Selma Daffré
 Selma Parreira
 Sergio Allevato
 Sergio Lima
 Sérgio Porto
 Sérgio Rabinovitz
 Sérgio Sousa Lima
 Sergio Veja
 Serpha Coutinho
 Sheila Goloborotko
 Sidney Philocreon
 Silvia Velludo
 Silvio Dworecki
 Silvio Iankez
 Silvio Oppenheim
 Solange Botelho
 Solange Gonçalves
 Solange Magalhães
 Solange Pessoa
 Solon Ribeiro
 Sonia Grassmann
 Sonia Laboriau
 Sônia Lins
 Sonia Volpini
 Steffen Muhle
 Stephan Jung
 Susana Rodríguez
 Suzana Queiroga
 Sylvia Goyanna
 Tadeu Jungle
 Tânia Bondarencu
 Tania Couto
 Tatiana Grinberg
 Tatti Moreno
 Teresa Asmar
 Teresa Viana
 Tereza França
 Thereza Simões
 Thiago Bortolozzo e Thiago
 Honório
 Thierry Rios
 Tiago Carneiro da Cunha

Tiago Judas
 Timbuca
 Tina Cunha
 Tomita
 Tomoshigue Kusuno
 Tonico Portela
 Tony Camargo
 Tuca Reinés
 Tunga e Eryk Rocha
 Ubirajara Motta Lima Ribeiro
 Ubiratã Braga
 Uiara Bartira
 Umberto França
 Valdenir da Silva
 Valdir Cruz
 Valdirlei Dias Nunes
 Valerie Costa Pinto
 Valery Laverne
 Vanderlei Lopes
 Vânia Barbosa
 Vera Barros
 Vera Chaves Barcellos
 Vera Lúcia Martins Pereira
 Vera Rodrigues
 Vera Wildner
 Victor Vasarely
 Vilma Rabello
 Vitória Sant'Ana
 Vitório Gheno
 Wagner Morales
 Walda Marques
 Walter Goldfarb
 Walter Rodrigues
 Wander Melo
 Washington Pereia Passos
 Wilde Lacerda
 Willy Biondani
 Wilma Martins
 Wilson Cavalcanti
 Wilson Piran
 Yann Dugain
 Yara Tupinambá
 Yasuchi Taniguchi
 Yeddo Titze
 Yftah Peled
 Ynaiê Cintra
 Ynaiê Dawson
 Yolanda Freyre
 Yutaka Toyota
 Yves Falieres Rivieri
 Zaíra Caldas
 Zau Pimentel
 Zé Igino (José Igino da Cruz)
 Zécésar
 Zélio Alves Pinto

44 | INCORPORAÇÃO DE OBRAS AO ACERVO DO MAM-SP

Dados extraídos do Relatório Anual do MAM, 2008

45 | OBRAS INGRESSADAS NO ACERVO DO MAM-SP EM CADA DÉCADA

46 | OBRAS DE CADA DÉCADA NO ACERVO DO MAM-SP

47 | PROCEDÊNCIA DAS OBRAS DO ACERVO DO MAM-SP

FORMA DE INGRESSO	% ACERVO
doação	44,1%
doação artista	35,1%
comodato	6,3%
doação via clubes	5,4%
compra	4,8%
prêmio	3,3%
patrocínio	0,8%
espólio / legado	0,3%

49 | TEMPO TRANSCORRIDO ENTRE PRODUÇÃO E INGRESSO DAS OBRAS DO ACERVO DO MAM-SP

50 | FREQUÊNCIA DA PARTICIPAÇÃO DE ARTISTAS BRASILEIROS NA BIENAL DE SÃO PAULO E BIENAL DO MERCOSUL

TOTAL DE ARTISTAS PARTICIPANTES, INDEPENDENTE DO PERÍODO DAS OBRAS EXPOSTAS	463
artistas com 1 participação	326
artistas com 2 participações	83
artistas com 3 participações	35
artistas com 4 participações ou mais	19

TOTAL DE ARTISTAS PARTICIPANTES COM OBRAS DAS DÉCADAS DE 1990 E 2000	310
artistas com 1 participação	224
artistas com 2 participações	57
artistas com 3 participações	22
artistas com 4 participações ou mais	7

Edições das Bienais entre 1991 e 2008

51 | TOTAL DE ARTISTAS BRASILEIROS PARTICIPANTES EM CADA EXPOSIÇÃO

		ARTISTAS PARTICIPANTES	ARTISTAS PARTICIPANTES COM OBRAS 1991-2008
1989	20ª Bienal Internacional de São Paulo	140	-
1991	21ª Bienal Internacional de São Paulo	50	39
1994	22ª Bienal Internacional de São Paulo	26	22
1996	23ª Bienal Internacional de São Paulo	11	9
1997	1ª Bienal do Mercosul	49	29
1998	24ª Bienal Internacional de São Paulo	76	37
1999	2ª Bienal do Mercosul	54	45
2001	3ª Bienal do Mercosul	72	71
2002	25ª Bienal Internacional de São Paulo	44	44
2003	4ª Bienal do Mercosul	14	14
2004	26ª Bienal Internacional de São Paulo	20	20
2005	5ª Bienal do Mercosul	84	63
2006	27ª Bienal Internacional de São Paulo	22	22
2007	6ª Bienal do Mercosul	9	7
2008	28ª Bienal Internacional de São Paulo	13	13

52 | TOTAL DE OBRAS PRODUZIDAS POR ARTISTAS BRASILEIROS ENTRE 1991-2008 EXIBIDAS EM CADA EXPOSIÇÃO

		NÚMERO DE OBRAS
1991	21ª Bienal Internacional de São Paulo	148
1994	22ª Bienal Internacional de São Paulo	117
1996	23ª Bienal Internacional de São Paulo	37
1997	1ª Bienal do Mercosul	69
1998	24ª Bienal Internacional de São Paulo	79
1999	2ª Bienal do Mercosul	60
2001	3ª Bienal do Mercosul	97
2002	25ª Bienal Internacional de São Paulo	85
2003	4ª Bienal do Mercosul	17
2004	26ª Bienal Internacional de São Paulo	43
2005	5ª Bienal do Mercosul	148
2006	27ª Bienal Internacional de São Paulo	150
2007	6ª Bienal do Mercosul	8
2008	28ª Bienal Internacional de São Paulo	16

TIPO DE PROPRIETÁRIO	NUM. DE OBRAS
sem dados	604
Coleção artista	290
Coleção particular	82
Cortesia galeria	46
Coleção galeria	43
Coleção museu	4
Coleção corporativa	2
Coleção instituição	1
total	1072

edições das Bienais e obras de artistas brasileiros realizadas entre 1991 e 2008

Obs: informações parciais. Não foi possível obter informações sobre os proprietários de mais de metade das obras expostas, pois tais dados não constavam dos catálogos das mostras ou nos bancos de dados das instituições.

EMPRESTADOR	CRÉDITO	NUM. OBRAS
Galeria Camargo Vilaça	Coleção galeria	36
	Cortesia galeria	9
Galeria Fortes Vilaça	Coleção galeria	1
	Cortesia galeria	11
Galeria Brito Cimino	Cortesia galeria	7
Galeria Luisa Strina	Cortesia galeria	5
Galeria Laura Marsiaj Arte Contemporânea	Cortesia galeria	5
Galeria Casa Triângulo	Coleção galeria	1
	Cortesia galeria	3
Galeria Vermelho	Cortesia galeria	3
Robert Miller Gallery	Coleção galeria	2
Galeria Paulo Fernandes	Cortesia galeria	1
Galeria Nara Resler	Cortesia galeria	1
Galeria A Gentil Carioca	Cortesia galeria	1
Galeria Ufes	Coleção galeria	1
Gabinete de Arte Raquel Arnaud	Coleção galeria	1
Edward Thorp Gallery, NY	Coleção galeria	1
total		89

edições das Bienais e obras de artistas brasileiros realizadas entre 1991 e 2008

Obs: informações parciais. Não foi possível obter informações sobre os proprietários de mais de metade das obras expostas, pois tais dados não constavam dos catálogos das mostras ou nos bancos de dados das instituições.

	NUM. DE PARTICIPAÇÕES
Cildo Meireles	4
1992	
Documenta 9	
2002	
Documenta 11	
2003	
50a Bienal de Veneza Exposição internacional: The structure of	
2005	
51a Bienal de Veneza Exposição internacional: The experience of art	
Iran do Espírito Santo	3
1999	
48a Bienal de Veneza Pavilhão Brasileiro	
2007	
52a Bienal de Veneza Exposição internacional	
Rivane Neuenschwander	2
2003	
50a Bienal de Veneza Exposição internacional: Delays and revolution	
2005	
51a Bienal de Veneza Exposição internacional: Always a little further	
Jac Leirner	2
1992	
Documenta 9	
1997	
47a Bienal de Veneza Pavilhão Brasileiro	
Waltercio Caldas	2
1992	
Documenta 9	
1997	
47a Bienal de Veneza Pavilhão Brasileiro	
Ernesto Neto	2
2001	
49a Bienal de Veneza Pavilhão Brasileiro e Exposição internacional	
Tunga	2
1997	1
Documenta 10	
2001	
49a Bienal de Veneza Pavilhão Brasileiro	

Hélio Oiticica	2
1997	
Documenta 10	
2003	
50a Bienal de Veneza Exposição internacional: The structure of	
José Damasceno	2
2005	
51a Bienal de Veneza Exposição internacional: The experience of art	
2007	
52a Bienal de Veneza Pavilhão Brasileiro	
Maurício Dias e Walter Riedweg	1
2007	
Documenta 12	
Rosângela Rennó	1
2003	
50a Bienal de Veneza Pavilhão Brasileiro	
Nuno Ramos	1
1995	
46a Bienal de Veneza Pavilhão Brasileiro	
Emmanuel Nassar	1
1993	1
45a Bienal de Veneza	
Elaine Tedesco	1
2007	
52a Bienal de Veneza Exposição internacional	
Artur Barrio	1
2002	
Documenta 11	
Mira Schendel	1
2007	
Documenta 12	
Fernanda Gomes	1
2003	
50a Bienal de Veneza Exposição internacional: The structure of	
Ricardo Basbaum	1
2007	
Documenta 12	
Beatriz Milhazes	1
2003	
50a Bienal de Veneza	
Pavilhão Brasileiro	

Angelo Venosa	1
1993	
45a Bienal de Veneza Pavilhão Brasileiro	
Iole de Freitas	1
2007	
Documenta 12	
Marepe	1
2003	
50a Bienal de Veneza Exposição internacional: The structure of	
Cabelo	1
1997	
Documenta 10	
Miguel Rio Branco	1
2001	
49a Bienal de Veneza Pavilhão Brasileiro	
Caio Reisewitz	1
2005	
51a Bienal de Veneza Pavilhão Brasileiro	
Nelson Leirner	1
1999	
48a Bienal de Veneza Pavilhão Brasileiro	
Carlos Fajardo	1
1993	
45a Bienal de Veneza Pavilhão Brasileiro	
Paula Trope	1
2007	
52a Bienal de Veneza Exposição internacional	
Luis Sacilotto	1
2007	
Documenta 12	
Chelipa Ferro	1
2005	
51a Bienal de Veneza Pavilhão Brasileiro	
Angela Detanico e Rafael Lain	1
2007	
52a Bienal de Veneza Pavilhão Brasileiro	
Saint Clair Cemin	1
1992	
Documenta 9	
Laura Belém	1
2005	

51a Bienal de Veneza Exposição internacional: Always a little further	
Vik Muniz	1
2001	
49a Bienal de Veneza Pavilhão Brasileiro	
Leon Ferrari	1
2007	
Documenta 12	
Lygia Clark	1
1997	
Documenta 10	
José Leonilson	1
2007	
52a Bienal de Veneza Exposição internacional	
José Resende	1
1992	1
Documenta 9	

56 | TOTAL DE MATÉRIAS SOBRE CADA ARTISTA

	NUM. DE MATÉRIAS
Vik Muniz	11
Hélio Oiticica	10
Ernesto Neto	9
Lygia Clark	8
Beatriz Milhazes	7
Cildo Meireles	7
Rivane Neuenschwander	6
Tunga	6
Adriana Varejão	4
Daniel Senise	4
Oyvind Fahlström	3
Waltercio Caldas	3
Angela Detanico e Rafael Lain	2
Artur Barrio	2
Edgard de Souza	2
Eduardo Kac	2
Fernanda Gomes	2
Iole de Freitas	2
Iran do Espírito Santo	2
Jac Leirner	2

Luiz Zerbini	2
Maurício Dias e Walter Riedweg	2
Miguel Rio Branco	2
Rosângela Rennó	2
Albano Afonso	1
Alfredo Volpi	1
Ana Maria Pacheco	1
Anna Bella Geiger	1
Cabelo	1
Carla Zaccagnini	1
Efrain Almeida	1
Emmanuel Nassar	1
Ester Grinspum	1
Janaina Tschäpe	1
José Damasceno	1
José Rufino	1
Lúcia Koch	1
Lucia Nogueira	1
Marcelvs L.	1
Mario Cravo Neto	1
Nelson Félix	1
Nicolás Robbio	1
Nicolau Vergueiro	1
Os Gemeos	1
Randolfo Rocha	1
Regina Silveira	1
Renata Lucas	1
Rodrigo Andrade	1
Rubens Mano	1
Saint Clair Cemin	1
Sandra Cinto	1
Sandra Tucci	1
Sérgio Veja	1
Siron Franco	1
Valeska Soares	1
total	133

57 | TOTAL DE MATÉRIAS PUBLICADAS POR ASSUNTO

TIPO	ASSUNTO	TOTAL
resenha	exposição individual	90
	exposição coletiva	22
	Bienal Internacional de São Paulo	16
	Bienal do Mercosul	2
	arte brasileira	1
total de resenhas		131
artigo	artigo monográfico	15
	arte brasileira	10
	artes visuais	3
	exposição individual	2
	exposição coletiva	1
total de artigos		31
nota programação	exposição individual	19
	exposição coletiva	4
	Bienal Internacional de São Paulo	3
	artes visuais	1
	arte brasileira	1
	Bienal do Mercosul	1
total de notas programação		29
entrevista	arte brasileira	2
	artigo monográfico	2
	Bienal Internacional de São Paulo	1
total de entrevistas		5
capa	artigo monográfico	1
total de matérias		197

PAÍS	CIDADE	NUM. MATÉRIAS
Brasil	São Paulo	57
	Rio de Janeiro	17
	Porto Alegre	3
	Brasília	2
Estados Unidos	Nova York	24
	Los Angeles	5
	Columbus	3
	Houston	2
	Chicago	2
	Pittsburg	1
	Philadelphia	1
	Mineapolis	1
	Birmingham	1
	Santa Fé	1
	Annandale-on-Hudson	1
	Miami	1
França	Paris	11
	Nantes	2
	Villeurbanne	1
	Strasbourg	1
	Bignan	1
	Marselha	1
Inglaterra	Londres	6
Portugal	Porto	3
	Lisboa	1
Espanha	Barcelona	2
	Valencia	1
Holanda	Amsterdan	2
Alemanha	Berlim	1
Bélgica	Bruxelas	1
Suíça	Bienne	1
Suécia	Gotemburgo	1
não se aplica	não se aplica	36
s.d	s.d	3
total		197

59 | TIPO DE LOCAL DE EXIBIÇÃO DAS EXPOSIÇÕES PUBLICADAS

1989

20ª BIENAL DE SÃO PAULO

Carlos Von Schmidt – curador internacional

Stella Teixeira de Barros – curador representação brasileira

João Candido Galvão – curador eventos especiais

1991

21ª BIENAL DE SÃO PAULO

João Candido Galvão – curador geral

1993

45ª BIENAL DE VENEZA

Nelson Aguilar – curador pavilhão brasileiro

Achille Bonito Oliva – curador geral

1994

22ª BIENAL DE SÃO PAULO

Nelson Aguilar – curador geral

1995

46ª BIENAL DE VENEZA

Nelson Aguilar – curador pavilhão brasileiro

Jean Clair – curador geral

1996

23ª BIENAL DE SÃO PAULO

Nelson Aguilar – curador geral

Agnaldo Farias – curador adjunto

1997

1ª BIENAL DO MERCOSUL

Frederico Moraes – curador geral

47ª BIENAL DE VENEZA

Paulo Herkenhoff – curador pavilhão brasileiro

Germano Celant – curador geral

1998

24ª BIENAL DE SÃO PAULO

Paulo Herkenhoff – curador geral

Adriano Pedrosa – curador adjunto

1999

2ª BIENAL DO MERCOSUL

Fábio Magalhães – curador geral

Leonor Amarante – curador adjunto

48ª BIENAL DE VENEZA

Ivo Mesquita – curador pavilhão brasileiro

Harald Szeemann – curador geral

2001

3ª BIENAL DO MERCOSUL

Fábio Magalhães – curador geral

Leonor Amarante – curador adjunto

49ª BIENAL DE VENEZA

Germano Celant – curador pavilhão brasileiro

Harald Szeemann – curador geral

Cecília Liveriero Lavelli – curador adjunto

2002

25ª BIENAL DE SÃO PAULO

Alfons Hug – curador geral

Aginaldo Farias – curador mostra Universalis

Christiane Mello – curador Net Art

2003

4ª BIENAL DO MERCOSUL

Nelson Aguilar – curador geral

Alfons Hug – curador mostra transversal

Franklin Spath Pedrosa – curador Brasil

50ª BIENAL DE VENEZA

Alfons Hug – curador pavilhão brasileiro

Francesco Bonami – curador geral

Carlos Basualdo, Stephanie Mauch, Luisa Lagos, Daniel Birnbaum,
Sylvia Chivaranonond, Sarah Canarutto – curadores adjuntos

2004

26ª BIENAL DE SÃO PAULO

Alfons Hug – curador geral

Nelson Aguilar – curador Brasil

2005

51ª BIENAL DE VENEZA

Alfons Hug – curador pavilhão brasileiro

Maria de Corral e Rosa Martinez – curador geral

5ª BIENAL DO MERCOSUL

Gaudêncio Fidelis

curador adjunto

Paulo Sérgio Duarte

curador geral

José Francisco Alves

curador adjunto

2006

27ª BIENAL DE SÃO PAULO

José Roca

co-curadores

Rosa Martinez

Lisette Lagnado

curador geral

Cristina Freire

co-curadores

Adriano Pedrosa

co-curadores

Jolchen Voltz

co-curadores

2007

52ª BIENAL DE VENEZA

Robert Storr

Jacopo Crivelli Visconti

curador representação brasileira

6ª BIENAL DO MERCOSUL

Tício Escobar

curador segmento

Moacir dos Anjos

curador segmento

Gabriel Perez Barreiro

curador geral

Luiz Perez Oramas

curador segmento

2008

28ª BIENAL DE SÃO PAULO

Ivo Mesquita – curador geral

Ana Paula Cohen – curador adjunto

AUTOR	NUM. DE MATÉRIAS
PEDROSA, Adriano	28
BASUALDO, Carlos	10
SCHWARSKY, Barry	10
CANTON, Kátia	6
RICHARD, Frances	5
BARTELIK, Marek	4
ISRAEL, Nico	4
MELO, Alexandre	4
FIORAVANTE, Celso	4
ARDENNE, Paul	3
BUREAUD, Annick	3
CYPRIANO, Fábio	3
FORTES, Márcia	3
ILLOUZ, Audrey	3
SUNDELL, Margareth	3
TRAINOR, James	3
VOLZ, Jochen	3
AGUILAR, Nelson	2
ALIAGA, Juan Vicente	2
BIRNBAUM, Daniel	2
HUCHERT, Stephane	2
JONES, Kristin	2
JOUANNAIS, Jean-Yves	2
LEYDIER, Richard	2
MARTÍ, Silas	2
MILLET, Catherine	2
MILLIARD, Coline	2
MORTON, Tom	2
NURIDSANY, Michel	2
REHBERG, Vivian	2
SAUSSET, Damien	2
SCHWENDENER, Martha	2
SIEGEL, Katy	2
SMALL, Irene	2
ALETTI, Vincent	1
AMADO, Miguel	1
AMAR, Sylvie	1
ANTON, Saul	1
ARCHER, Michael	1
AUGIKOS, Jan	1
AUSLANDER, Philip	1
BEDFORD, Christopher	1
BOIS, Yve-Alain	1

BRYAN-WILSON, Julia	1
CLAY, Jean	1
CORRIS, Michael	1
DAGBERT, Anne	1
DHILLON, Kim	1
DUREZ, Anne	1
EDELMAN, Robert G.	1
ELEEY, Peter	1
ELLENGOOD, Anne	1
FARIAS, Agnaldo	1
FERGUSON, Bruce	1
FRANCBLIN, Catherine	1
FRICKE, Harald	1
GRUNDBERG, Andy	1
HAINLEY, Bruce	1
HALL, James	1
HEARTNEY, Eleanor	1
HEGYI, Lorand	1
HERKENHOFF, Paulo	1
HETTING, Frank Alexander	1
HIGGIE, Jennifer	1
HILLER, Susan	1
HUDSON, Suzanne	1
JIMENEZ, Marc	1
JOELIT, David	1
JOVER, Manuel	1
KUSPIT, Donald	1
LABELLE, Charles	1
LANGE, Christy	1
LAUMONIER, Alexandre	1
LEVI-STRAUSS, David	1
LOBACHEFF, Georgia	1
MALHERBE, Anne	1
MARCELIS, Bernard	1
MARKS, Laura	1
MEYER, James	1
MILES, Christopher	1
RATTEMEYER, Christian	1
REYNOLDS, Ann	1
SCHOLIS, Brian	1
SOULIER, Emile	1
TURVEY, Lisa	1
VEJA, Sérgio	1
VERHAGEN, Marcus	1
s.d	11
Total	197

62 | ARTISTAS COM MAIOR NÚMERO DE PARTICIPAÇÕES EM EXPOSIÇÕES COM PRODUÇÃO DÉCADAS DE 1990 E 2000

NUM DE PARTICIPAÇÕES	
Waltercio Caldas	7
Rivane Neuenschwander	7
Tunga	6
Cildo Meireles	6
Adriana Varejão	5
Artur Barrio	5
José Damasceno	5
Miguel Rio Branco	4
Marepe	4
Rosângela Rennó	4
Chelpa Ferro	4
Maurício Dias e Walter Riedweg	4
Carlos Fajardo	4
Ernesto Neto	4
Diana Domingues	4
Iran do Espírito Santo	4
Laura Lima	4
José Resende	4
Saint Clair Cemin	3
Nelson Leirner	3
Vik Muniz	3
Elaine Tedesco	3
Ivens Machado	3
Enrica Bernardelli	3
Daniel Senise	3
Laura Vinci	3
Nelson Félix	3
Leon Ferrari	3
Nuno Ramos	3
Lucia Koch	3
Jac Leirner	3

Marcos Chaves	3
Sandra Cinto	3
Beatriz Milhazes	3
Valeska Soares	3
Félix Bressan	3
Carmela Gross	3
Angela Detanico e Rafael Lain	3
Karin Lambrecht	3
Total parcial	148

mínimo de 3 aparecimentos (Bienal de São Paulo, Bienal do Mercosul, Bienal de Veneza e Documenta)

Fichas das exposições pesquisadas

Observações: As listagens abaixo incluem apenas os nomes dos artistas brasileiros participantes. Optou-se por incluir também os artistas brasileiros que participaram com obras anteriores à década de 1990, e, para diferenciá-los na listagem, os nomes estão em texto cinza.

1989| 20ª Bienal Internacional de São Paulo

CURADOR INTERNACIONAL

Carlos Von Schmidt

CURADOR REPRESENTAÇÃO BRASILEIRA

Stella Teixeira de Barros

CURADOR EVENTOS ESPECIAIS

João Candido Galvão

REPRESENTAÇÃO NACIONAL

Amilcar de Castro

Anésia Pacheco Chaves

Anna Bella Geiger

Carlos Vergara

Carmela Gross

Cildo Meireles

Daniel Senise

Eduardo Sued

Emmanuel Nassar

Ester Grinspum

Fábio Miguez

Flávia Ribeiro

Flávio Shiró

Frida Baraneck

Hilton Berredo

Jac Leirner

Jorge Guinle

José Resende

Katie Van Scherpenberg

Marco do Valle

Marcos Coelho Benjamin

Nuno Ramos

Sérgio Camargo

SALA ESPECIAL ABSTRAÇÃO: EFEITO BIENAL

1954-1963

Anatol Wladislaw

Antonio Bandeira

Arcangelo Ianelli

Arthur Luiz Pza

Celso Renato de Lima

Danilo di Prete

Ernestina Karman

Francisco Brennand

Frans Krajberg

Glauco Rodrigues

Henrique Boese

Iberê Camargo

Ivan Serpa

Lazlo Meitner

Lóio Pérsio

Manabu Mabe

Maria Helena Andrés

Maria Leontina

Mira Schendel

Samsor Flexor

Sheila Brannigan

Tomie Ohtake

Victor Brecheret

Wega Nery

Yolanda Mohalyi

ATELIÊ ABERTO

A. Malta

Adalberto M. Cardoso

Alex Flemming

Ana André

Ana Michaelis

Ângela Santos

Ângelo Augusto Milani

Antonio Peticov

Ariet Chaim

Arnaldo Batalhini

Beralda Allenfelder

Caíto
Carlos Delfino
Cecília André
Célia Cymbalista
Clara Castello
Domingos Seno
Eduardo Verengueh
Eide Feldon
Eveli Prvupiorika
Fábio Lopes
Fernando Stickel
Flávia Fernandes
Genilson Soares
Geraldo Paranhos
Hélio Vinci
Iole di Natale
Jacques Jesion
Jaime Prades
José Carratu
Ju Crote Real
Julio Minervino
Karen Silveira
L. Solha
Laurita Salles
Madalena Hashimoto
Márcio Antonon
Maria Teresa Louro
Mariannita Luzzati
Marina Saleme
Mario Fiore
Mario Ramiro
Marta Oliveira
Maurício Bueno
Monica Barth
Nahum Levin
Nazareth Pacheco
Nina Moraes
Otávio Pereira
Patrícia Furlong
Paula Ahzugaray
Paulo Whitaker
Pedro Lopes Soares
Renata Barros
Roberto Micoli
Sandra Tucci

Selma Daffre
Sérgio Guerini
Sérgio Niculitcheff
Teresa Berlinck
Vera Barros
Vera Rodrigues
Zé Cassio Macedo Soares

ARTE EM JORNAL

Claudio Tozzi
Dudi Maia Rosa
Hércules Barsotti
Ivald Granato
Luiz Paulo Baravelli
Lygia Pape
Marcelo Cipis
Maria Bonomi
Nelson Leirner
Renina Katz
Waltercio Caldas
Wesley Duke Lee
Yutaka Toyota

ELETROGRAFIA

Artur Matuck
Bernardo Krasniansky
Luis Guimarães Monforte
Mario Ishikawa
Paulo Bruscky
Roberto Keppler
Vera Chaves Barcellos

INSTALAÇÃO

Cleber Machado
Denise Milan
Fabiana de Barros

PERFORMANCE

Analívia Cordeiro
Cristina Mutarelli
Grupo Luni – XPTP
Grupo Tupinãodá
Otávio Donaschi
X.A.R.A.N.D.U

1991 | 21ª Bienal Internacional de São Paulo

CURADOR-GERAL

João Cândido Galvão

REPRESENTAÇÃO NACIONAL

Alex Ceverny

Alex Flemming

Amador Perez

Ana Maria Tavares

Anna Carolina

Anna Maria Maiolino

Artur Matuk

Caíto

Celeida Tostes

Cícero Dias

Claudio Tozzi

Cristina Barroso

Cristina Canale

Denise Milan

Di Cavalcanti

Diana Domingues

Edilson Viriato

Fernando Velloso, Marcos Coelho Benjamim

e Paulo Laender

Fúlvia Marchezi

Geraldo de Barros

Gisela Waetge

Gonzaga

Grupo Asterisco ponto asterisco

Ivald Granato

Jadir Freire

Jair Correia

José Lima

Lasar Segall

Livio Abramo

Luiz Henrique Schwanke

Luiz Hermano

Luiz Pizarro

Lygia Reinach

Macaparana

Marcelo Cipis

Maria Tomaselli

Maurício Bentes

Monica Barki

Mônica Nador

Oscar Satio Oiwa

Osmar Dalio

Osmar Pinheiro

Oswald Andrade Filho

Paulo Paes

Rosa Magalhães

Rubens Gerchman

Ruth Schneider

Sante Scaldaferri

Sérgio Romagnolo

Siron Franco

1992 | Documenta 9

CURADOR GERAL

Jan Hoet

ARTISTAS

Cildo Meireles

Jac Leirner

José Resende

Saint Clair Cemin

Waltercio Caldas

1993 | 45ª Bienal de Veneza

CURADOR GERAL

Achille Bonito Oliva

CURADOR PAVILHÃO BRASILEIRO

Nelson Aguilar

PAVILHÃO BRASILEIRO

Angelo Venosa

Carlos Fajardo

Emmanuel Nassar

1994 | 22ª Bienal Internacional de São Paulo

EIXO CONCEITUAL
Ruptura dos suportes

CURADOR GERAL
Nelson Aguilar

REPRESENTAÇÃO NACIONAL
Adriana Varejão
Adriane Guimarães
Antonio Dias
Cecília de Medeiros
Dudi Maia Rosa
Fernanda Gomes
Francisco Faria
Herman Tacasey
Iberê Camargo
Ivens Machado
José Patrício

Leda Catunda
Márcia Grostein
Mariannita Luzzati
Niura Belavinha
Nuno Ramos
Paulo Monteiro
Paulo Pasta
Rosângela Rennó
Saint Clair Cemin
Tunga
Valeska Soares
Yftah Peled

SALA ESPECIAL
Hélio Oiticica
Lygia Clark
Mira Schendel

1995 | 46ª Bienal de Veneza

CURADOR GERAL
Jean Clair

CURADOR PAVILHÃO BRASILEIRO
Nelson Aguilar

PAVILHÃO BRASILEIRO
Arthur Bispo do Rosário
Nuno Ramos

1996 | 23ª Bienal Internacional de São Paulo

EIXO CONCEITUAL
Desmaterialização da arte no fim do milênio

CURADOR GERAL
Nelson Aguilar

CURADOR-ADJUNTO
Agnaldo Farias

REPRESENTAÇÃO NACIONAL
Waltercio Caldas

UNIVERSALIS
Artur Barrio

Eder Santos
Flávia Ribeiro
Georgia Kyriakakis
Nelson Félix
Roberto Evangelista

SALAS ESPECIAIS
Mestre Didi
Rubem Valentim
Tomie Ohtake

1997 | 1ª Bienal do Mercosul

CURADOR

Frederico Morais

ÚLTIMO LUSTRO

Eduardo Kac

Efrain Almeida

Eliane Prolik

Félix Bressan

Fernando Limberger

Fernando Lucchesi

Gilberto Vançan

José Damasceno

Keila Alaver

Lia Menna Barreto

Marcos Chaves

Marcos Coelho Benjamim

Niura Machado Bellavinha

Patrício Farias

VERTENTE CARTOGRÁFICA

Adriana Varejão

Anna Bella Geiger

Antonio Manuel

Carlos Vergara

Ivens Machado

José Cláudio da Silva

Rosângela Rennó

Rubens Gerchman

Waltercio Caldas

VERTENTE CONSTRUTIVA

Abraham Palatnik

Aloísio Magalhães

Aluísio Carvão

Amílcar de Castro

Ascânio MMM

Carlos Fajardo

Ester Grinspum

Franz Weissmann

Gisela Martins Waetge

Hélio Oiticica

Ione Saldanha

Judith Lauand

Luiz Sacilotto

Lygia Clark

Maria Leontina

Sérgio Camargo

Waldemar Cordeiro

Willys de Castro

VERTENTE POLÍTICA

Antonio Dias

Antonio Henrique Amaral

Antonio Manuel

Artur Barrio

Cildo Meireles

Francisco Stockinger

Hélio Oiticica

Jorge Barrão

Rosana Palazyan

Rosângela Rennó

Rubens Gerchman

Siron Franco

Waldemar Cordeiro

1997 | 47ª Bienal de Veneza

EIXO CONCEITUAL

Future present past

CURADOR GERAL

Germano Celant

CURADOR PAVILHÃO BRASILEIRO

Paulo Herkenhoff

PAVILHÃO BRASILEIRO

Jac Leirner

Waltercio Caldas

1997 | Documenta 10

EIXO CONCEITUAL

Looking back into the future

CURADORA

Catherine David

ARTISTAS

Cabelo

Hélio Oiticica

Lygia Clark

Tunga

1998 | 24ª Bienal Internacional de São Paulo

EIXO CONCEITUAL

Antropofagia

CURADOR GERAL

Paulo Herkenhoff

CURADOR-ADJUNTO

Adriano Pedrosa

ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Adriana Varejão

Anna Bella Geiger

Antonio Manuel

Arthur Omar

Artur Barrio

Cildo Meireles

Claudia Andujar

Courtney Smith

Daniel Senise

Edgard de Souza

Emanuel Nassar

Ernesto Neto

Iole de Freitas

Ivens Machado

José Resende

Katie Van Scherpenberg

Laura Lima

Leonilson

Leonilson

Maurício Dias e Walter Riedweg

Miguel Rio Branco

Nazareth Pacheco

Regina Silveira

Rivane Neuenschwander

Rochelle Costi

Rosângela Rennó

Rubem Grilo

Sandra Cinto

Tunga

Valeska Soares

Vik Muniz

Waltercio Caldas

Wesley Duke Lee

ROTEIROS, ROTEIROS, ROTEIROS, ROTEIROS,
ROTEIROS...

Ana Maria Maiolino

Miguel Rio Branco

MONOCROMOS

Antonio Dias

Hércules Barsotti

Mira Schendel

NÚCLEO HISTÓRICO

Adriana Varejão

Alberto da Veiga Guignard

Aleijadinho

Alfredo Volpi

Anita Malfatti

Arnaldo Antunes

Beatriz Milhazes

Carmela Gross

Cildo Meireles

Delson Uchôa

Di Cavalcanti

Flávio de Carvalho

Francisco das Chagas

Hélio Oiticica

Ismael Nery

José Teófilo de Jesus

Lasar Segall

Lenora de Barros

Lygia Clark

Lygia Pape

Manoel Ignácio da Costa
Maria Martins
Oswaldo Goeldi
Pedro Américo
Tarsila do Amaral
Tunga
Vicento do Rego Monteiro
Victor Brecheret
Vik Muniz
Walter Silveira

SEM DADOS
Aleijadinho
Cícero Dias
Danilo di Prete
Manabu Mabe
Oswald Andrade Filho
Sérgio Camargo
Tomie Ohtake

1999 | 2ª Bienal do Mercosul

CURADOR-GERAL
Fábio Magalhães

CURADORA-ADJUNTA
Leonor Amarante

CURADORES NACIONAIS BRASIL
Fábio Magalhães e Leonor Amarante

BRASIL
Ana Miguel
Arnaldo Antunes
Arthur Omar
Daniel Acosta
Divino Sobral
Elaine Tedesco
Élida Tessler
Félix Bressan
Flávio Emmanuel
Hélio Ferverza
Joel Pizzini
José Rufino
Kelly Xavier
Laura Vinci
Lucia Koch
Luiz Zerbini
Márcia Grostein
Marco Giannotti
Marepe
Maria Tomaselli
Martha Gofre
Maurício Silva
Mauro Fuke
Nelson Félix
Regina Silveira
Rochelle Costi

Rodrigo de Haro
Sandra Cinto
Shirley Paes Leme
Tunga
Walter Silveira

ARTE E TECNOLOGIA
Bia Medeiros
Chelipa Ferro
Daniel Seda
Diana Domingues
Dulcimara Capisani
Fábio Itapura e Gisela Domschke
Gianandrea Zelada
Gilbertto Prado
Jurandir Müller e Kiko Goifman
Luísa Paraguai
Milton Sogabe
Philadelpho Menezes e Wilton Azevedo
Suzette Venturelli
Tânia Fraga

PERFORMANCES
Franklin Cassaro

PICASSO, CUBISMO, AMÉRICA LATINA
Cândido Portinari
Emiliano Di Cavalcanti
Maria Leontina
Milton Dacosta
Tarsila do Amaral
Victor Brecheret

ARTISTA HOMENAGEADO
Iberê Camargo

1999 | 48ª Bienal de Veneza

EIXO CONCEITUAL
dAPERTutto

CURADOR GERAL
Harald Szeemann

CURADOR PAVILHÃO BRASILEIRO
Ivo Mesquita

PAVILHÃO BRASILEIRO
Iran do Espírito Santo
Nelson Leirner

2001 | 3ª Bienal do Mercosul

CURADOR-GERAL
Fábio Magalhães

CURADORA-ADJUNTA
Leonor Amarante

CURADORES NACIONAIS BRASIL
Fábio Magalhães e Leonor Amarante

CONTAINERS
Edney Antunes
Eduardo Frota
Gabriele Gomes
Gil Vicente
Grupo Bijari
Jailton Moreira
Jane Bruggemann
Juliano de Moraes
Marcelo Scalzo
Márcia Xavier
Marta Neves
Monica Rubinho
Natália Coutinho
Sayonara Pinheiro
Sidney Philocreon
Tânia Bloomfield
Valéria Oliveira
Vera Martini

INTERVENÇÕES NA PAISAGEM
Eduardo Coimbra
Félix Bressan
Gaio
Guaracy Gabriel
Jorge Menna Barreto
José Cirillo

José Resende
Juliana Morgado
Raul Mourão
Rogério Pessoa

PERFORMANCES
Falos & Stercus
Flávio Wild
Hudinison Jr
Ieda Oliveira
Jaqueline Valdívia
Joel Pizzini
Jorge Menna Barreto
Laura Lima
Márcia X
Mario Ramiro
Oriana Duarte
Phoenix Grupo de Dança
Raul Mourão
Robson Parente
Ticiano Paludo

POÉTICAS PICTÓRICAS
Albano Afonso
Alex Flemming
Alice Vinagre
Ayrson Heráclito
Caetano Dias
Carlito Carvalhosa
Daniel Senise
Enrica Bernardelli
Fábio Faria
Giorgio Ronna
Iuri Sarmento
José Augusto Loureiro

José Patrício
Karin Lambrecht
Leda Catunda
Leila Pugnaioni
Luiz Mauro
Marco Giannotti
Marlene Bergamo
Mauro Bellagamba
Paulo Pasta

Paulo Whitaker
Pazé
Sérgio Fingermañ
Sérgio Helle
Tatiana Martins de Mello
Walton Hoffmann

ARTISTA HOMENAGEADO
Rafael França

2001 | 49ª Bienal de Veneza

EIXO CONCEITUAL
Plateau of humankind

CURADOR EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL
Harald Szeemann

CURADORA ASSISTENTE EXPOSIÇÃO
INTERNACIONAL
Cecilia Liveriero Lavelli

CURADOR PAVILHÃO BRASILEIRO
Germano Celant

EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL
Ernesto Neto

PAVILHÃO BRASILEIRO
Ernesto Neto
Miguel Rio Branco
Tunga
Vik Muniz

2002 | 25ª Bienal Internacional de São Paulo

EIXO CONCEITUAL
Iconografias metropolitanas

CURADOR-GERAL
Alfons Hug

CURADOR DO NÚCLEO BRASILEIRO E SALAS
ESPECIAIS
Agnaldo Farias

CURADOR SEGMENTO NET ART
Christine Mello

BRASIL
Alexander Pilis
Brígida Baltar
Cao Guimarães
Carina Weidle
Carmela Gross
Chelpa Ferro
Daniel Acosta

Eduardo Frota
Eliane Prolik
Fábio Cardoso
Gil Vicente
Helmut Batista
José Bechara
José Damasceno
José Rufino
Karla Osório e Ana Miguel
Marcelo Solá
Marcos Chaves
Marepe
Oriana Duarte
Paulo Whitaker
Ricardo Basbaum
Sérgio Sister

CIDADES - 12ª CIDADE

Arthur Omar
Isay Weinfeld e Márcio Kogan
Maurício Dias e Walter Riedweg
Roberto Cabot

CIDADES - SÃO PAULO

Artur Lescher
Lina Kim
Raquel Garbelotti
Rubens Mano
Vania Mignone

SALAS ESPECIAIS

Carlos Fajardo
Karin Lambrecht
Nelson Leirner

NET ART

Artur Matuck
Diana Domingues
Enrica Bernardelli
Gilberto Prado
Giselle Beiguelman
Jurandir Müller e Kiko Goifman
Lucas Bambozzi
Lúcia Leão
Ricardo Barreto

2002 | Documenta 11

EIXO CONCEITUAL

How contemporary art can continue to develop in a dialectic relationship to the entirety of global culture?

DIRETOR ARTÍSTICO

Okwui Enwezor

ARTISTAS

Artur Barrio
Cildo Meireles

2003 | 4ª Bienal do Mercosul

EIXO CONCEITUAL

Arqueologia contemporânea

CURADOR-GERAL

Nelson Aguilar

CURADOR MOSTRA TRANSVERSAL

Alfons Hug

CURADOR BRASIL

Franklin Espath Pedroso

REPRESENTAÇÃO NACIONAL

Ivens Machado
Janaína Tschäpe
José Damasceno
Laércio Redondo
Laura Lima

Lia Menna Barreto

Lygia Pape
Rosana Paulino
Solange Pessoa

MOSTRA TRANSVERSAL

Artur Barrio
Maurício Dias e Walter Riedweg
Tato Taborda

ARQUEOLOGIA GENÉTICA / MOSTRA ESPECIAL

Ary Perez

MOSTRA ICÔNICA / HOMENAGEADO

Saint Clair Cemin

2003 | 50ª Bienal de Veneza

EIXO CONCEITUAL

Dreams and conflicts - the dictatorship of the viewer

CURADOR-GERAL EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL
Francesco Bonami

CURADOR THE STRUCTURE OF SURVIVAL
Carlos Basualdo

CURADORES DELAYS AND REVOLUTION
Francesco Bonami, Daniel Birnbaum, Sylvia Chivaranonond, Sarah Cosulich Canarutto

CURADOR PAVILHÃO BRASILEIRO
Alfons Hug

THE STRUCTURE OF SURVIVAL

Cildo Meireles
Fernanda Gomes
Hélio Oiticica
Marepe

DELAYS AND REVOLUTION

Rivane Neuenschwander

PAVILHÃO BRASILEIRO

Beatriz Milhazes
Rosângela Rennó

2004 | 26ª Bienal Internacional de São Paulo

EIXO CONCEITUAL

Território livre

CURADOR-GERAL
Alfons Hug

ASSISTENTES DE CURADORIA
Jacopo Crivelli Visconti e Melina Cardoso Valente

CURADOR REPRESENTAÇÃO NACIONAL BRASIL
Nelson Aguilar

ARTISTAS CONVIDADOS

Angela Detanico e Rafael Lain
Cabelo
Caio Reisewitz
Chelipa Ferro
Eduardo Kac
Fabiano Marques
Ieda Oliveira

Karin Aïnouz e Marcelo Gomes

Laura Vinci
Livia Flores
Maxim Malhado
Milton Marques
Paulo Climachauska
Rosana Palazyan
Thiago Bortolozzo
Walmor Corrêa

REPRESENTAÇÕES NACIONAIS

Ivens Machado

SALAS ESPECIAIS

Artur Barrio
Beatriz Milhazes
Paulo Bruscky

2005 | 5ª Bienal do Mercosul

EIXO CONCEITUAL

Histórias da arte e do espaço

CURADOR GERAL
Paulo Sérgio Duarte

CURADORES ADJUNTOS

Gaudêncio Fidelis e José Francisco Alves

A PERSISTÊNCIA DA PINTURA - NÚCLEO
CONTEMPORÂNEO

Adriana Varejão
Antonio Dias
Carlos Pasquetti
Carlos Vergara
Carlos Zílio
Célia Euvaldo
Daniel Feingold
Daniel Senise
Dudi Maia Rosa
Eduardo Sued
Elisabeth Jobim
Fábio Miguez
Germana Monte-Mór
Gisela Martins Waetge
José Bechara
Karin Lambrecht
Maria Lúcia Cattani
Niura Machado Bellavinha
Nuno Ramos
Sandra Cinto

A PERSISTÊNCIA DA PINTURA - NÚCLEO
HISTÓRICO

Abraham Palatnik
Alfredo Volpi
Arthur Luiz Piza
Décio Vieira
Geraldo de Barros
Hércules Barsotti
Iberê Camargo
Ivan Serpa
Luiz Sacilotto
Maria Leontina
Milton Dacosta
Mira Schendel
Rubem Ludolf
Waldemar Cordeiro
Washington Barcala

DA ESCULTURA À INSTALAÇÃO - NÚCLEO
CONTEMPORÂNEO

Afonso Tostes
Alessandra Vaghi
Ângelo Venosa
Antonio Manuel
Arthur Lescher
Carlos Fajardo
Elaine Tedesco

Ernesto Neto
Fernando Lindote
Iole de Freitas
Iran do Espírito Santo
Jac Leirner
José Resende
Laura Vinci
Lucia Koch
Marcelo Silveira
Nelson Félix
Patrício Farias
Rivane Neuenschwander
Siron Franco
Vera Chaves Barcellos
Waltercio Caldas

DA ESCULTURA À INSTALAÇÃO - NÚCLEO
HISTÓRICO

Aluísio Carvão
Franz Weissmann
Hélio Oiticica
Lygia Clark
Sérgio Camargo
Willys de Castro

DIREÇÕES DO NOVO ESPAÇO

Bia Medeiros
Célia Freitas e Daisy Xavier
Diana Domingues
Élcio Rossini
Enrica Bernardelli
Jailton Moreira
Laura Erber
Lenora de Barros
Marcos Chaves
Miguel Rio Branco
Milton Marques
Paulo Jares
Paulo Vivacqua
Renato Heuser
Thiago Rocha Pitta
Tunga

TRANSFORMAÇÕES DO ESPAÇO PÚBLICO

Carmela Gross
José Resende
Mauro Fuke
Waltercio Caldas

ARTISTA HOMENAGEADO Amilcar de Castro

2005 | 51ª Bienal de Veneza

EIXO CONCEITUAL

Experience of art; Always a little further

DIRETORAS EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL

Maria de Corral e Rosa Martínez

CURADOR PAVILHÃO BRASILEIRO

Alfons Hug

ALWAYS A LITTLE FURTHER

Laura Belém

Rivane Neuenschwander

THE EXPERIENCE OF ART

Cildo Meireles

José Damasceno

PAVILHÃO BRASILEIRO

Caio Reisewitz

Chelipa Ferro

2006 | 27ª Bienal Internacional de São Paulo

EIXO CONCEITUAL

Como viver junto

CURADORA-GERAL

Lisette Lagnado

CO-CURADORES

Adriano Pedrosa, Cristina Freire, José Roca,
Rosa Martínez, Jolchen Voltz

ARTISTAS CONVIDADOS

Angela Detanico e Rafael Lain

Cao Guimarães

Claudia Andujar

Hélio Melo

Ivan Cardoso

Jarbas Lopes

Jardim Miriam Arte Clube - Jamac

Laura Lima

Leon Ferrari

Lucia Koch

Mabe Bethônico

Marcellvs L.

Marcelo Cidade

Marcos Bonisson

Marepe

Marilá Dardot

Martinho Patrício

Mauro Restiffe

Paula Trope

Renata Lucas

Rivane Neuenschwander

Virginia de Medeiros

2007 | 6ª Bienal do Mercosul

EIXO CONCEITUAL

A terceira margem do rio

CURADOR GERAL

Gabriel Perez Barreiro

CURADORES MOSTRA ZONA FRANCA

Moacir dos Anjos, Luiz Perez Oramas, Inés
Katzenstein

CURADOR MOSTRA CONVERSAS

Alejandro Cersarco

Curador mostra Três fronteiras

Tício Escobar

ZONA FRANCA

Cildo Meireles

Nelson Leirner

Rivane Neuenschwander

CONVERSAS
Milton Dacosta
Katie Van Scherpenberg
Laura Belém
Leon Ferrari

Waltercio Caldas

EXPOSIÇÃO MONOGRÁFICA
Oyvind Fahlstrom

2007 | 52ª Bienal de Veneza

CURADOR-GERAL EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL
Robert Storr

CURADOR PAVILHÃO BRASILEIRO
Jacopo Crivelli Visconti

EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL
Elaine Tedesco

Iran do Espírito Santo
José Leonilson
Paula Trope

PAVILHÃO BRASILEIRO
Angela Detanico e Rafael Lain
José Damasceno

2007 | Documenta 12

EIXO CONCEITUAL
Is modernity our antiquity? What is bare life?
What is to be done?

DIRETOR ARTÍSTICO
Roger M. Buergel

CO-CURADORA
Ruth Noak

ARTISTAS
Iole de Freitas
Leon Ferrari
Luis Sacilotto
Maurício Dias e Walter Riedweg
Mira Schendel
Ricardo Basbaum

2008 | 28ª Bienal Internacional de São Paulo

EIXO CONCEITUAL
Em vivo contato

1º ANDAR
Alexander Pilis
Valeska Soares

PLANO DE LEITURAS EXPOSIÇÃO 3º ANDAR
Iran do Espírito Santo
João Modé
Leya Mira Brander
Mabe Bethônico
Nicolás Robbio
Rivane Neuenschwander
Dora Longo Bahia

PRAÇA TÉRREO
Carla Zacagnini
Dora Longo Bahia
Maurício Ianês
O Grivo (Marcos Moreira Marcos & Nelson
Soares)
Rubens Mano

Fichas dos artistas compreendidos pela pesquisa

Observação: Devido à longa extensão da listagem, foram incluídos nestes anexos os artistas que tiveram no mínimo três participações (em acervos ou exposições)

ARTISTA		PARTICIPAÇÃO	
Waltercio Caldas	Exposições	1992	Documenta 9
		1996	23a Bienal Internacional de São Paulo
		1997	1a Bienal do Mercosul
			47a Bienal de Veneza
		2005	5a Bienal do Mercosul
		2007	6a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC Niterói
			MAC USP
			MAM BA
			MAM RJ
			MAM SP
			MARGS
			MNBA
			Pinacoteca
	Publicações		Artforum
Rivane Neuenschwander	Exposições	1998	24a Bienal Internacional de São Paulo
		2003	50a Bienal de Veneza
		2005	51a Bienal de Veneza
			5a Bienal do Mercosul
		2006	27a Bienal Internacional de São Paulo
		2007	6a Bienal do Mercosul
		2008	28a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
			MAMAM
			MAP
	Publicações		Art Press
			Artforum
			Frieze
Tunga	Exposições	1994	22a Bienal Internacional de São Paulo
		1997	Documenta 10
		1998	24a Bienal Internacional de São Paulo
		1999	2a Bienal do Mercosul
		2001	49a Bienal de Veneza
		2005	5a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC Niterói
			MAM BA

			MAM RJ
			MAM SP
			Pinacoteca
	Publicações		Art Press
			Artforum
			Frieze
Cildo Meireles	Exposições	1992	Documenta 9
		1998	24a Bienal Internacional de São Paulo
		2002	Documenta 11
		2003	50a Bienal de Veneza
		2005	51a Bienal de Veneza
		2007	6a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC Niterói
			MAC USP
			MAM RJ
			MAM SP
	Publicações		Art Press
			Artforum
			Frieze
Daniel Senise	Exposições	1998	24a Bienal Internacional de São Paulo
		2001	3a Bienal do Mercosul
		2005	5a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC Niterói
			MAC USP
			MAM RJ
			MAM SP
			MAMAM
			MARGS
			MNBA
			Pinacoteca
	Publicações		Art Press
			Artforum
Ernesto Neto	Exposições	1998	24a Bienal Internacional de São Paulo
		2001	49a Bienal de Veneza
		2005	5a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
			MAMAM
			MAP
	Publicações		Art Press
			Artforum
			Frieze
Beatriz Milhazes	Exposições	1998	24a Bienal Internacional de São Paulo
		2003	50a Bienal de Veneza
		2004	26a Bienal Internacional de São Paulo

	Acervos		MAC Niterói
			MAM RJ
			MAM SP
			MARGS
			MNBA
			Pinacoteca
	Publicações		Artforum
			Frieze
José Resende	Exposições	1992	Documenta 9
		2001	3a Bienal do Mercosul
		2005	5a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC Niterói
			MAM BA
			MAM RJ
			MAM SP
			MARGS
			MNBA
			Pinacoteca
Rosângela Rennó	Exposições	1994	22a Bienal Internacional de São Paulo
		1997	1a Bienal do Mercosul
		1998	24a Bienal Internacional de São Paulo
		2003	50a Bienal de Veneza
	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
			MAMAM
			MAP
			Pinacoteca
	Publicações		Artforum
Regina Silveira	Exposições	1998	24a Bienal Internacional de São Paulo
		1999	2a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC USP
			MAM BA
			MAM RJ
			MAM SP
			MAP
			MNBA
			Pinacoteca
	Publicações		Artforum
Alex Flemming	Exposições	1991	21a Bienal Internacional de São Paulo
		2001	3a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC Niterói
			MAC USP
			MAM RJ
			MAM SP
			MAMAM

			MARGS
			MNBA
			Pinacoteca
Nuno Ramos	Exposições	1994	22a Bienal Internacional de São Paulo
		1995	46a Bienal de Veneza
		2005	5a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC USP
			MAM RJ
			MAM SP
			MAP
			MARGS
			MNBA
			Pinacoteca
Iole de Freitas	Exposições	2005	5a Bienal do Mercosul
		2007	Documenta 12
	Acervos		MAC Niterói
			MAC USP
			MAM RJ
			MAM SP
			MAP
			MNBA
			Pinacoteca
	Publicações		Artforum
Iran do Espírito Santo	Exposições	1999	48a Bienal de Veneza
		2005	5a Bienal do Mercosul
		2007	52a Bienal de Veneza
		2008	28a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM SP
			MAMAM
			MAP
			Pinacoteca
	Publicações		Artforum
			Frieze
Valeska Soares	Exposições	1994	22a Bienal Internacional de São Paulo
		1998	24a Bienal Internacional de São Paulo
		2008	28a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAC USP
			MAM RJ
			MAM SP
			MAP
			Pinacoteca
	Publicações		Frieze
Carlos Fajardo	Exposições	1993	45a Bienal de Veneza
		1997	1a Bienal do Mercosul
		2002	25a Bienal Internacional de São Paulo
		2005	5a Bienal do Mercosul

	Acervos		MAC Niterói
			MAM RJ
			MAM SP
			MARGS
			Pinacoteca
Amilcar de Castro	Exposições	1997	1a Bienal do Mercosul
		2005	5a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC Niterói
			MAC USP
			MAM RJ
			MAM SP
			MAP
			MNBA
			Pinacoteca
Anna Bella Geiger	Exposições	1997	1a Bienal do Mercosul
		1998	24a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAC Niterói
			MAC USP
			MAM BA
			MAM RJ
			MAM SP
			MNBA
			Artforum
Nelson Leirner	Publicações		Artforum
	Exposições	1999	48a Bienal de Veneza
		2002	25a Bienal Internacional de São Paulo
		2007	6a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC Niterói
			MAM RJ
			MAM SP
			MAMAM
			MNBA
			Pinacoteca
Vik Muniz	Exposições	1998	24a Bienal Internacional de São Paulo
		2001	49a Bienal de Veneza
	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
			MAMAM
			MAP
	Publicações		Art Press
			Artforum
Tomie Ohtake	Exposições	1996	23a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAC USP
			MAM RJ
			MAM SP
			MAMAM

			MARGS
			MNBA
			Pinacoteca
Sandra Cinto	Exposições	1998	24a Bienal Internacional de São Paulo
		1999	2a Bienal do Mercosul
		2005	5a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
			MAMAM
			MAP
	Publicações		Artforum
José Damasceno	Exposições	1997	1a Bienal do Mercosul
		2002	25a Bienal Internacional de São Paulo
		2003	4a Bienal do Mercosul
		2005	51a Bienal de Veneza
		2007	52a Bienal de Veneza
	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
	Publicações		Frieze
Carlos Zílio	Exposições	2005	5a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC Niterói
			MAC USP
			MAM RJ
			MAM SP
			MARGS
			MNBA
			Pinacoteca
Siron Franco	Exposições	1991	21a Bienal Internacional de São Paulo
		2005	5a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAM BA
			MAM RJ
			MAM SP
			MARGS
			Pinacoteca
	Publicações		Art Press
Efrain Almeida	Exposições	1997	1a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC Niterói
			MAM BA
			MAM RJ
			MAM SP
			MAMAM
			Pinacoteca
	Publicações		Artforum
Maurício Dias e Walter	Exposições	1998	24a Bienal Internacional de São Paulo
		2002	25a Bienal Internacional de São Paulo
		2003	4a Bienal do Mercosul

		2007	Documenta 12
	Acervos		MAM RJ
			MNBA
	Publicações		Art Press
			Artforum
Emmanuel Nassar	Exposições	1993	45a Bienal de Veneza
		1998	24a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAC Niterói
			MAM RJ
			MAM SP
			MAMAM
			MNBA
	Publicações		Artforum
Marepe	Exposições	1999	2a Bienal do Mercosul
		2002	25a Bienal Internacional de São Paulo
		2003	50a Bienal de Veneza
		2006	27a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM BA
			MAM RJ
			MAM SP
			Pinacoteca
Artur Barrio	Exposições	1996	23a Bienal Internacional de São Paulo
		1998	24a Bienal Internacional de São Paulo
		2002	Documenta 11
		2003	4a Bienal do Mercosul
		2004	26a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAC Niterói
			MAM RJ
	Publicações		Artforum
Ivens Machado	Exposições	1994	22a Bienal Internacional de São Paulo
		2003	4a Bienal do Mercosul
		2004	26a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAC Niterói
			MAM BA
			MAM RJ
			MAM SP
			Pinacoteca
Adriana Varejão	Exposições	1994	22a Bienal Internacional de São Paulo
		1997	1a Bienal do Mercosul
		1998	24a Bienal Internacional de São Paulo
		2005	5a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAM RJ
			MAMAM
	Publicações		Artforum
Nelson Félix	Exposições	1996	23a Bienal Internacional de São Paulo

		1999	2a Bienal do Mercosul
		2005	5a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC Niterói
			MAM SP
			MNBA
	Publicações		Artforum
Leon Ferrari	Exposições	2001	3a Bienal do Mercosul
		2006	27a Bienal Internacional de São Paulo
		2007	6a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC USP
			MAM SP
			MARGS
			Pinacoteca
Renina Katz	Acervos		MAC USP
			MAM RJ
			MAM SP
			MAMAM
			MARGS
			MNBA
			Pinacoteca
Carlos Vergara	Exposições	1997	1a Bienal do Mercosul
		2005	5a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC USP
			MAM RJ
			MAM SP
			MARGS
			MNBA
Lygia Pape	Exposições	2003	4a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC Niterói
			MAC USP
			MAM RJ
			MAM SP
			MARGS
			MNBA
Carmela Gross	Exposições	1998	24a Bienal Internacional de São Paulo
		2002	25a Bienal Internacional de São Paulo
		2005	5a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC USP
			MAM SP
			MAMAM
			Pinacoteca
Laura Lima	Exposições	1998	24a Bienal Internacional de São Paulo
		2001	3a Bienal do Mercosul
		2003	4a Bienal do Mercosul
		2006	27a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM RJ

			MAM SP
			MAP
Edgard de Souza	Exposições	1998	24a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM BA
			MAM RJ
			MAM SP
			Pinacoteca
	Publicações		Artforum
			Frieze
Leda Catunda	Exposições	1994	22a Bienal Internacional de São Paulo
		2001	3a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAM BA
			MAM RJ
			MAM SP
			MNBA
			Pinacoteca
Iberê Camargo	Exposições	1994	22a Bienal Internacional de São Paulo
		2001	2a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC Niterói
			MAC USP
			MAM SP
			MARGS
			MNBA
Lucia Koch	Exposições	1999	2a Bienal do Mercosul
		2005	5a Bienal do Mercosul
		2006	27a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
			MAMAM
	Publicações		Frieze
Jac Leirner	Exposições	1992	Documenta 9
		1997	47a Bienal de Veneza
		2005	5a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAM SP
			MAP
			MARGS
	Publicações		Artforum
Miguel Rio Branco	Exposições	1998	24a Bienal Internacional de São Paulo
		2001	49a Bienal de Veneza
		2005	5a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
	Publicações		Artforum
José Patrício	Exposições	1994	22a Bienal Internacional de São Paulo
		2001	3a Bienal do Mercosul

	Acervos		MAC Niterói
			MAM BA
			MAM RJ
			MAMAM
			Pinacoteca
Malu Fatorelli	Acervos		MAC Niterói
			MAC USP
			MAM RJ
			MAM SP
			MARGS
			MNBA
			Pinacoteca
Karin Lambrecht	Exposições	2001	3a Bienal do Mercosul
		2002	25a Bienal Internacional de São Paulo
		2005	5a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
			MARGS
			MNBA
Laura Vinci	Exposições	1999	2a Bienal do Mercosul
		2004	26a Bienal Internacional de São Paulo
		2005	5a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC USP
			MAM RJ
			MAM SP
			Pinacoteca
Alberto Martins	Acervos		MAC USP
			MAM RJ
			MAM SP
			MARGS
			MNBA
			Pinacoteca
Rubens Gerchman	Exposições	1991	21a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAC Niterói
			MAM RJ
			MAM SP
			MARGS
			Pinacoteca
Eduardo Sued	Exposições	2005	5a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
			MARGS
			MNBA
			Pinacoteca
Gilvan Samico	Acervos		MAC USP
			MAM RJ

			MAM SP
			MAMAM
			MAP
			MNBA
Luiz Hermano	Exposições	1991	21a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAC USP
			MAM RJ
			MAM SP
			MAMAM
			Pinacoteca
Chelipa Ferro	Exposições	1999	2a Bienal do Mercosul
		2002	25a Bienal Internacional de São Paulo
		2004	26a Bienal Internacional de São Paulo
		2005	51a Bienal de Veneza
	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
Darel Valença Lins	Acervos		MAC USP
			MAM RJ
			MAM SP
			MARGS
			MNBA
			Pinacoteca
Angela Detanico e Rafael	Exposições	2004	26a Bienal Internacional de São Paulo
		2006	27a Bienal Internacional de São Paulo
		2007	52a Bienal de Veneza
	Acervos		MAP
	Publicações		Art Press
			Artforum
Fernanda Gomes	Exposições	1994	22a Bienal Internacional de São Paulo
		2003	50a Bienal de Veneza
	Acervos		MAM RJ
			MAP
	Publicações		Art Press
			Artforum
Lia Menna Barreto	Exposições	1997	1a Bienal do Mercosul
		2003	4a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC USP
			MAM RJ
			MAM SP
			MARGS
Rubens Mano	Exposições	2002	25a Bienal Internacional de São Paulo
		2008	28a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM BA
			MAM RJ
			MAM SP
	Publicações		Frieze

Dudi Maia Rosa	Exposições	1994	22a Bienal Internacional de São Paulo
		2005	5a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC Niterói
			MAM RJ
			MAM SP
Monica Barki	Exposições	1991	21a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAC Niterói
			MAM RJ
			MAM SP
			MNBA
José Leonilson	Exposições	1998	24a Bienal Internacional de São Paulo
		2007	52a Bienal de Veneza
	Acervos		MAC USP
			MAM SP
			MNBA
Carlos Martins	Acervos		Pinacoteca
			MAC USP
			MAM RJ
			MAM SP
			MARGS
Cabelo	Exposições	1997	Documenta 10
		2004	26a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAC Niterói
			MAM RJ
			MAM SP
Luise Weiss	Publicações		Artforum
	Acervos		MAC USP
			MAM BA
			MAM SP
			MAMAM
Antonio Dias	Acervos		MNBA
			Pinacoteca
		2005	5a Bienal do Mercosul
			MAC Niterói
			MAC USP
Newton Cavalcanti	Acervos		MAM SP
			MARGS
			MNBA
			MAC USP
			MAM RJ
			MAM SP
			MARGS

			MNBA
			Pinacoteca
Rodrigo Andrade	Acervos		MAC Niterói
			MAM BA
			MAM SP
			MAP
			Pinacoteca
	Publicações		Artforum
Artur Lescher	Exposições	2002	25a Bienal Internacional de São Paulo
		2005	5a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC USP
			MAM RJ
			MAM SP
			Pinacoteca
Arcangelo Ianelli	Acervos		MAC USP
			MAM BA
			MAM RJ
			MAM SP
			MAMAM
			Pinacoteca
Alex Cerveny	Exposições	1991	21a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
			MNBA
			Pinacoteca
Paula Trope	Exposições	2006	27a Bienal Internacional de São Paulo
		2007	52a Bienal de Veneza
	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
			MAMAM
Marcus André	Acervos		MAM BA
			MAM RJ
			MAM SP
			MNBA
			Pinacoteca
Fábio Miguez	Exposições	2005	5a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC Niterói
			MAM RJ
			MAM SP
			Pinacoteca
Saint Clair Cemin	Exposições	1992	Documenta 9
		1994	22a Bienal Internacional de São Paulo
		2003	4a Bienal do Mercosul
	Acervos		MARGS
	Publicações		Artforum
Félix Bressan	Exposições	1997	1a Bienal do Mercosul

		1999	2a Bienal do Mercosul
		2001	3a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAM RJ
			MARGS
Feres Khoury	Acervos		MAC USP
			MAM SP
			MAMAM
			MNBA
			Pinacoteca
Gil Vicente	Exposições	2001	3a Bienal do Mercosul
		2002	25a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM BA
			MAM RJ
			MAMAM
Arthur Luiz Piza	Acervos		MAM BA
			MAM RJ
			MAM SP
			MARGS
			Pinacoteca
Ana Miguel	Exposições	1999	2a Bienal do Mercosul
		2002	25a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM BA
			MAM RJ
			MNBA
Rochelle Costi	Exposições	1998	24a Bienal Internacional de São Paulo
		1999	2a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
			Pinacoteca
Ângelo Venosa	Exposições	1993	45a Bienal de Veneza
		2005	5a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC USP
			MAM SP
			Pinacoteca
Amador Perez	Exposições	1991	21a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
			MNBA
			Pinacoteca
Cao Guimarães	Exposições	2002	25a Bienal Internacional de São Paulo
		2006	27a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM SP
			MAMAM
			MAP
Farnese de Andrade	Acervos		MAC Niterói
			MAM RJ

			MAM SP
			MAP
			Pinacoteca
José Bechara	Exposições	2002	25a Bienal Internacional de São Paulo
		2005	5a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC Niterói
			MAM BA
			MAM RJ
Brígida Baltar	Exposições	2002	25a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM BA
			MAM RJ
			MAM SP
			MAMAM
Albano Afonso	Exposições	2001	3a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
			MAMAM
	Publicações		Artforum
Rizza Conde	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
			MARGS
			MNBA
			Pinacoteca
Cícero Dias	Acervos		MAC Niterói
			MAC USP
			MAM BA
			MAMAM
			MARGS
Oriana Duarte	Exposições	2001	3a Bienal do Mercosul
		2002	25a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM BA
			MAM RJ
			MAMAM
José Rufino	Exposições	1999	2a Bienal do Mercosul
		2002	25a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAC Niterói
			MAMAM
	Publicações		Artforum
Paulo Climachauska	Exposições	2004	26a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAC USP
			MAM RJ
			MAM SP
			Pinacoteca
Cláudio Tozzi	Exposições	1991	21a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAC Niterói
			MAM RJ

			MARGS
			Pinacoteca
Carlito Carvalhosa	Exposições	2001	3a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC Niterói
			MAM RJ
			MAM SP
			Pinacoteca
Daniel Acosta	Exposições	1999	2a Bienal do Mercosul
		2002	25a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM BA
			MAM RJ
			MAM SP
Walton Hoffmann	Exposições	2001	3a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC Niterói
			MAM BA
			MAM RJ
			MARGS
Daniel Feingold	Exposições	2005	5a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
			MARGS
			MNBA
Anna Maria Maiolino	Exposições	1991	21a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAC USP
			MAM RJ
			MNBA
			Pinacoteca
Luiz Zerbini	Exposições	1999	2a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC Niterói
			MAM RJ
	Publicações		Artforum
			Frieze
Caetano de Almeida	Acervos		MAC Niterói
			MAM BA
			MAM RJ
			MAM SP
			Pinacoteca
Mabe Bethônico	Exposições	2006	27a Bienal Internacional de São Paulo
		2008	28a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
			MAP
Fayga Ostrower	Acervos		MAC USP
			MAM RJ
			MAM SP
			MNBA

			Pinacoteca
Marco Giannotti	Exposições	1999	2a Bienal do Mercosul
		2001	3a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC USP
			MAM SP
			Pinacoteca
Gabriela Machado	Acervos		MAC USP
			MAM RJ
			MAM SP
			MARGS
			MNBA
Maria Tomaselli	Exposições	1991	21a Bienal Internacional de São Paulo
		1999	2a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC USP
			MARGS
			MNBA
Enrica Bernardelli	Exposições	2001	3a Bienal do Mercosul
		2002	25a Bienal Internacional de São Paulo
		2005	5a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAM BA
			MAM RJ
Marilá Dardot	Exposições	2006	27a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
			MAMAM
			MAP
Ester Grinspum	Exposições	1997	1a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAM BA
			MAM SP
			Pinacoteca
	Publicações		Art Press
Antonio Manuel	Exposições	1998	24a Bienal Internacional de São Paulo
		2005	5a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAM RJ
			MNBA
			Pinacoteca
Niura Machado	Exposições	1997	1a Bienal do Mercosul
		2005	5a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC Niterói
			MAM RJ
			MAP
Paulo Pasta	Exposições	1994	22a Bienal Internacional de São Paulo
		2001	3a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC Niterói
			MAM SP
			Pinacoteca

Delson Uchôa	Exposições	1998	24a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAC Niterói
			MAM RJ
Élida Tessler	Exposições	1999	MAMAM
	Acervos		2a Bienal do Mercosul
			MAM SP
Pedro Motta			MAMAM
	Acervos		Pinacoteca
			MAM BA
Sergio Romagnolo			MAM RJ
	Acervos		MAM SP
			MAP
Janaína Tschäpe	Exposições	2003	MAC Niterói
	Acervos		MAC USP
			MAM SP
Ricardo Basbaum	Publicações	2002	Pinacoteca
	Exposições		4a Bienal do Mercosul
			MAM BA
Manfredo de Souza Netto		2007	MAM RJ
	Acervos		Art Press
			25a Bienal Internacional de São Paulo
Marcelo Silveira		2005	Documenta 12
	Exposições		MAC USP
	Acervos		MAM RJ
Carlos Scliar			MAC Niterói
	Acervos		MAM BA
			MAM RJ
Márcia Xavier		2001	MNBA
	Exposições		5a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAM BA
Mario Cravo Neto			MAMAM
	Acervos		Pinacoteca
			MAM RJ
Rosana Palazyan		1997	MARGS
	Exposições		MNBA
			Pinacoteca
		2004	3a Bienal do Mercosul
	Publicações		MAM RJ
	Exposições		MAM SP
			MAP
	Acervos		MAM BA
			MAM RJ
			MAM SP
	Publicações		Artforum
	Exposições		1a Bienal do Mercosul
			26a Bienal Internacional de São Paulo

	Acervos		MAM BA
			MNBA
Franklin Cassaro	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
			MAP
			MNBA
Eduardo Frota	Exposições	2001	3a Bienal do Mercosul
		2002	25a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM RJ
			MAMAM
Lena Bergstein	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
			MNBA
			Pinacoteca
Jorge Barrão	Exposições	1997	1a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC Niterói
			MAC USP
			MAM RJ
Amélia Toledo	Acervos		MAC USP
			MAM RJ
			MAM SP
			Pinacoteca
Sandra Tucci	Acervos		MAC USP
			MAM RJ
			MAM SP
	Publicações		Artforum
Rogério Canella	Acervos		MAM BA
			MAM RJ
			MAM SP
			MAP
Shirley Paes Leme	Exposições	1999	2a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC USP
			MAM RJ
			MAM SP
Evandro Carlos Jardim	Acervos		MAC USP
			MAM SP
			MARGS
			Pinacoteca
Thiago Rocha Pitta	Exposições	2005	5a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAM RJ
			MAMAM
			MAP
Emanoel Araújo	Acervos		MAC USP
			MAM BA
			MAM SP
			Pinacoteca

Marcos Chaves	Exposições	1997	1a Bienal do Mercosul
		2002	25a Bienal Internacional de São Paulo
		2005	5a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAM RJ
Martinho Patrício	Exposições	2006	27a Bienal Internacional de São Paulo
			MAM BA
			MAM SP
			MAMAM
Marcos Coelho Benjamim	Acervos		MAC Niterói
			MAC USP
			MAM RJ
			MNBA
Francisco Brennand	Acervos		MAM BA
			MAM RJ
			MNBA
			Pinacoteca
Antonio Henrique Amaral	Exposições	1997	1a Bienal do Mercosul
			MAM RJ
			MAM SP
	Acervos		Pinacoteca
Jarbas Lopes	Exposições	2006	27a Bienal Internacional de São Paulo
			MAC Niterói
			MAM RJ
	Acervos		MAP
Cristina Canale	Exposições	1991	21a Bienal Internacional de São Paulo
			MAC Niterói
			MAM RJ
	Acervos		Pinacoteca
Gonçalo Ivo	Acervos		MAC Niterói
			MAC USP
			MNBA
			Pinacoteca
Macaparana	Exposições	1991	21a Bienal Internacional de São Paulo
			MAC USP
			MAM SP
	Acervos		Pinacoteca
Diana Domingues	Exposições	1991	21a Bienal Internacional de São Paulo
		1999	2a Bienal do Mercosul
		2002	25a Bienal Internacional de São Paulo
		2005	5a Bienal do Mercosul
Herman Tacasey	Exposições	1994	22a Bienal Internacional de São Paulo
			MAC USP
			MAM SP
	Acervos		Pinacoteca
Marcelo Grassmann	Acervos		MAC USP
			MAM BA

			MARGS
			Pinacoteca
Elaine Tedesco	Exposições	1999	2a Bienal do Mercosul
		2005	5a Bienal do Mercosul
		2007	52a Bienal de Veneza
	Acervos		MAM BA
Maria Bonomi	Acervos		MAC USP
			MAM SP
			MAMAM
			Pinacoteca
Caio Reisewitz	Exposições	2004	26a Bienal Internacional de São Paulo
		2005	51a Bienal de Veneza
	Acervos		MAM BA
			MAM SP
Claudia Andujar	Exposições	1998	24a Bienal Internacional de São Paulo
		2006	27a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM RJ
			Pinacoteca
Laura Belém	Exposições	2005	51a Bienal de Veneza
		2007	6a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAM RJ
			MAP
Rossini Perez	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
			MARGS
			MNBA
Eliane Prolik	Exposições	1997	1a Bienal do Mercosul
		2002	25a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAC USP
			MAM SP
Sergio Fingermann	Acervos		MAC USP
			MAM SP
			MNBA
			Pinacoteca
Paulo Whitaker	Exposições	2001	3a Bienal do Mercosul
		2002	25a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAC USP
			MAM SP
Thereza Miranda	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
			MARGS
			MNBA
Pazé	Exposições	2001	3a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAM BA
			MAM SP
			Pinacoteca

Eduardo Kac	Exposições	1997	1a Bienal do Mercosul
		2004	26a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM RJ
Maria Tereza Louro	Publicações		Art Press
			MAC USP
	Acervos		MAM SP
Flávia Ribeiro	Exposições	1996	Pinacoteca
			23a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM SP
Mauro Restiffe	Exposições	2006	MAMAM
			27a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM RJ
Francisco Stockinger	Exposições	1997	MAM SP
			1a Bienal do Mercosul
	Acervos		MARGS
Luis Esteves	Acervos		Pinacoteca
			MAM RJ
			MAM SP
Maurício Bentes	Exposições	1991	Pinacoteca
			21a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM RJ
Vania Mignone	Exposições	2002	MAM SP
			25a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM RJ
Alexander Pilis	Exposições	2002	MAM SP
			25a Bienal Internacional de São Paulo
		2008	28a Bienal Internacional de São Paulo
Tuneu	Acervos		Pinacoteca
			MAC USP
			MAM SP
Mônica Nador	Exposições	1991	Pinacoteca
			21a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM SP
José Alberto Nemer	Acervos		Pinacoteca
			MAC USP
			MARGS
Sante Scaldaferrì	Exposições	1991	MNBA
			21a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM BA
Mara Martins	Acervos		MAM RJ
			MAC Niterói
			MAM BA
Luiz Paulo Baravelli	Acervos		MAM RJ
			MAC Niterói
			MAM SP
			Pinacoteca

Pablo Di Giulio	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
			Pinacoteca
Dora Longo Bahia	Exposições	2008	28a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM SP
			MAMAM
Rodrigo Matheus	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
			MAP
Leya Mira Brander	Exposições	2008	28a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
Nazareth Pacheco	Exposições	1998	24a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAC Niterói
			MAM SP
Abraham Palatnik	Acervos		MAC Niterói
			MAM RJ
			MNBA
Courtney Smith	Exposições	1998	24a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
Frida Baranek	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
			Pinacoteca
Hermelindo Fiaminghi	Acervos		MAC Niterói
			MAM SP
			Pinacoteca
Aldemir Martins	Acervos		MAC USP
			MAM BA
			Pinacoteca
Klaus Mitteldorf	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
			Pinacoteca
Oyvind Fahlström	Publicações		Art Press
			Artforum
			Frieze
Iuri Sarmento	Exposições	2001	3a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAM BA
			MAM RJ
Alex Gama	Acervos		MARGS
			MNBA
			Pinacoteca
Mario Ramiro	Exposições	2001	3a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
Alexandre Nóbrega	Acervos		MAM BA

			MAM SP
			MAMAM
Michel Groisman	Acervos		MAM BA
			MAM RJ
			MAM SP
Almir Mavignier	Acervos		MAC Niterói
			MAM SP
			Pinacoteca
Paulo Pereira	Acervos		MAM BA
			MAM RJ
			MAM SP
Amilcar Packer	Acervos		MAM BA
			MAM RJ
			MAM SP
Lina Kim	Exposições	2002	25a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
Anatol Wladyslaw	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
			Pinacoteca
Romero Britto	Acervos		MAC USP
			MAMAM
			MNBA
Anna Letycia Quadros	Acervos		MAC USP
			MAM SP
			MNBA
Rubens Matuck	Acervos		MAC USP
			MAMAM
			Pinacoteca
Antonio Cabral	Acervos		MAC USP
			MAM SP
			Pinacoteca
Takashi Fukushima	Acervos		MAC USP
			MAM SP
			Pinacoteca
Antonio Lizárraga	Acervos		MAC USP
			MAM SP
			Pinacoteca
Caetano Dias	Exposições	2001	3a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAM BA
			MAM RJ
Wanda Pimentel	Acervos		MAC Niterói
			MAM RJ
			MNBA
Gilberto Salvador	Acervos		MAC USP
			MAM SP

			Pinacoteca
Arnaldo Pappalardo	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
			Pinacoteca
Gustavo Rezende	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
			Pinacoteca
Bené Fonteles	Acervos		MAM BA
			MAM SP
			Pinacoteca
João Carlos Goldberg	Acervos		MAC Niterói
			MAM RJ
			MNBA
José Roberto Aguilar	Acervos		MAC Niterói
			MAC USP
			Pinacoteca
José Bento Franco	Acervos		MAC USP
			MAP
			Pinacoteca
Carla Zaccagnini	Exposições	2008	28a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM SP
	Publicações		Frieze
Eduardo Coimbra	Exposições	2001	3a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAM RJ
			Pinacoteca
Paulo Bruscky	Exposições	2004	26a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM SP
			MAMAM
Elisabeth Jobim	Exposições	2005	5a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAM RJ
			MARGS
Carlos Mélo	Acervos		MAM BA
			MAM RJ
			MAMAM
Lenora de Barros	Exposições	1998	24a Bienal Internacional de São Paulo
		2005	5a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAM SP
Germana Monte-Mór	Exposições	2005	5a Bienal do Mercosul
	Acervos		MNBA
			Pinacoteca
Afonso Tostes	Exposições	2005	5a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC Niterói
			MAM RJ
Vicente de Mello	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
			MAMAM

Ivan Cardoso	Exposições	2006	27a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAC Niterói MAM RJ
Victor Arruda	Acervos		MAC Niterói MAM RJ MNBA
			MAM BA MAM RJ MAM SP
Mauro Piva	Acervos		22a Bienal Internacional de São Paulo
			MAC Niterói MAM SP
Paulo Monteiro	Exposições	1994	21a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM SP MAP
Ana Maria Tavares	Acervos		MAC USP MAM SP Pinacoteca
			MAM BA MAM RJ MAMAM
Cláudio Mubarac	Acervos		MAM RJ MAM SP Pinacoteca
			1a Bienal do Mercosul
Paulo Meira	Acervos		MAM RJ Pinacoteca
			25a Bienal Internacional de São Paulo
Cristiano Mascaro	Acervos		MAM RJ MAM SP Pinacoteca
			1a Bienal do Mercosul
Ascânio MMM	Exposições	1997	25a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM RJ Pinacoteca
Marcelo Solá	Exposições	2002	MAC Niterói MAM BA MAM RJ MAM SP
			MAC Niterói MAM BA MAM RJ MAM SP
Ricardo Ventura	Acervos		MAC Niterói MAM BA MAM RJ MAM SP
			MAC Niterói MAM BA MAM RJ MAM SP
Ding Musa	Acervos		MAC Niterói MAM BA MAM RJ MAM SP
			MAC Niterói MAM BA MAM RJ MAM SP
Roberto Bethônico	Acervos		MAC Niterói MAM BA MAM RJ MAM SP
			MAC Niterói MAM BA MAM RJ MAM SP
Elisa Bracher	Acervos		MAC Niterói MAM BA MAM RJ MAM SP
			MAC Niterói MAM BA MAM RJ MAM SP
Mauro Fuke	Exposições	1999	2a Bienal do Mercosul
		2005	5a Bienal do Mercosul
Márcia X	Acervos	2001	MARGS
	Exposições		3a Bienal do Mercosul

	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
Rosana Monnerat	Acervos		MAM BA
			MAM RJ
			MAM SP
Fabiano Marques	Exposições	2004	26a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
Rubem Grilo	Acervos		MAM SP
			MARGS
			Pinacoteca
Raul Mourão	Exposições	2001	3a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAM RJ
Caíto	Exposições	1991	21a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM SP
			Pinacoteca
Arthur Omar	Exposições	1998	24a Bienal Internacional de São Paulo
		2002	25a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAM SP
Sergio Sister	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
			Pinacoteca
Fernando Velloso	Acervos		MAC USP
			MAM SP
			MAP
Vania Toledo	Acervos		MAM RJ
			MAM SP
			Pinacoteca
Renata Lucas	Exposições	2006	27a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAMAM
	Publicações		Artforum
Lygia Reinach	Exposições	1991	21a Bienal Internacional de São Paulo
	Acervos		MAC USP
			Pinacoteca
Katie Van Scherpenberg	Exposições	2007	6a Bienal do Mercosul
	Acervos		MAC Niterói
			MAM RJ
Chico Cunha	Acervos		MAC Niterói
			MAM RJ
			MAM SP