

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPIRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO

JESSICA DALCOLMO

**Musealização e Arte Postal:
Conflitos e mediações na coleção de Arte
Postal da XVI Bienal de São Paulo de 1981**

Vitória, 2020

JESSICA DALCOLMO

**Musealização e Arte Postal:
Conflitos e mediações na coleção de Arte Postal da XVI
Bienal de São Paulo de 1981**

Trabalho de dissertação apresentado ao Programa de Pós-graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, para a obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, linha de pesquisa Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte.

Orientador: Profa. Dra. Almerinda da Silva
Lopes

Vitória, 2020

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

D138 m Dalcolmo, Jessica, 1991-
Musealização e Arte Postal : Conflitos e mediações na coleção de
Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo de 1981 / Jessica
Dalcolmo. - 2020.
145 f. : il.

Orientadora: Almerinda da Silva Lopes.
Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

I. Arte postal. I. da Silva Lopes, Almerinda. II. Universidade
Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

JESSICA DALCOLMO DE SÁ

**Musealização e Arte Postal:
Conflitos e mediações na coleção de Arte Postal da XVI Bienal de
São Paulo de 1981**

Trabalho de dissertação apresentado ao Programa de Pós-graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, para a obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, linha de pesquisa Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte.

Aprovada em 23 de abril de 2020.

Comissão Examinadora

Prof^a. Dra. Almerinda da Silva Lopes
(Orientadora - PPGA UFES)

Prof. Dr. David Ruiz Torres
(Membro interno - PPGA UFES)

Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
(Membro externo – PPGAV/UnB)

Ao Rodolfo.

AGRADECIMENTOS

Pela lei natural dos encontros, eu deixo e recebo tanto. Agradeço os caminhos rabiscados e os encontros partilhados que foram parte desse processo durante os anos de mestrado.

Agradeço a minha mãe e meus amigos pelo apoio e força substancial. Especialmente minha orientadora Almerinda, pela generosidade, dedicação, confiança e por me ensinar o valor e responsabilidade do trabalho de pesquisa.

À UFES e ao PPGA pelo ensino público e pela possibilidade de troca. À Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (CAPES) por tornar possível o financiamento dessa pesquisa. Contudo, lamento profundamente o ataque por meio da ignorância e do despotismo advindo do Governo Federal que inviabiliza e ameaça a pesquisa e a educação no país, impossibilitando anseios como esta investigação.

Às amigas construídas que enriqueceram essa jornada: Marina, Lilia, Arlane Gabi, Hugo e Roney. À Julia pelo apoio incondicional em todas as instâncias de minha vida e por tornar tudo mais leve, obrigada minha amiga!

Aos membros da banca, os professores David Ruiz Torres e Emerson Dionísio Gomes de Oliveira pelas contribuições em diversos âmbitos nessa pesquisa.

Ao Arquivo Histórico Wanda Svevo, à Coordenadoria de Gestão Documental da Secretaria Municipal de Gestão da Prefeitura Municipal de São Paulo e ao Centro Cultural São Paulo pela gentileza e apoio durante a investigação.

“Porque se chamava moço
Também se chamava estrada
Viagem de ventania (...)”

RESUMO

Esta investigação objetiva analisar os desafios da musealização da arte contemporânea, tomando como estudo o processo de musealização da Coleção de Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo de 1981, hoje salvaguardada no Centro Cultural São Paulo na *Coleção de Arte da Cidade*. Para isso, discutimos a problemática da inserção de poéticas contemporâneas no âmbito das práticas museológicas, pautadas na valorização e permanência da materialidade do objeto artístico. De modo a fomentar a reflexão, explanamos sobre a arte postal e suas características processuais, bem como as peculiaridades das proposições conceituais que estreitam as barreiras entre a arte e a vida. O trabalho propõe um diálogo entre a museologia e a arte contemporânea, evidenciando as dissonâncias recorrentes no processo de musealização de obras efêmeras e transitórias que questionam o mito preservacionista das estruturas museais diante fugacidade do presente.

Palavras-chave: Arte Postal, Musealização, XVI Bienal de São Paulo.

ABSTRACT

This investigation aims to analyze the challenges of contemporary art's musealization, taking as basis the musealization process of 1981 São Paulo's XVI biennial entitled "Coleção de Arte Postal", safeguarded today at "Centro Cultural São Paulo", named "*Coleção de Arte da Cidade*". For that, it is discussed the questionable insertion of contemporary poetry in museological practices scope, once it is based on artistic's object materiality through valorization and permanence. Furthermore, it will be explained about postal art and their processual features, as well as their conceptual propositions peculiarities that narrow the barriers between art and life. To conclude, this paper proposes a dialogue between museology and contemporary art, pointing recurrent dissonances in musealization process of ephemeral and transitory works that put in doubt the preservationist myth of museal structures in relation to present's fugacity.

Keywords: Postal art, musealization, São Paulo's XVI Biennial.

LISTA DE ABREVIações E SIGLAS

CCSP	Centro Cultural São Paulo
DACoC	Divisão de Acervo, Documentação e Conservação
ECA USP	Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
ICOM	Conselho Internacional de Museus
UNICAP	Universidade Católica De Pernambuco
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MAC USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MAM	Museu de Arte Moderna
MAM RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAM SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MASP	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes
MoMA	Museu de Arte Moderna de Nova York
RICAI	Rede Internacional de Correio Artístico Imprevisível
RT	Reserva Técnica
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
USP	Universidade de São Paulo

LISTA DE IMAGENS

Figura 1- Ilustração do Museum Wormianum (1655), do livro de Ole Worm (1588-1654) _____	21
Figura 2 - Vista da fachada do Museu de Arte Moderna de Nova York, 1939 _____	28
Figura 3 - One and Three Chairs - Joseph Kosuth, 1965 _____	40
Figura 4 - CCSP durante de sua construção _____	43
Figura 5 - Esquema do processo de musealização _____	54
Figura 6 -Uma Reunião Misteriosa da Escola de Correspondência de Nova York - Ray Johnson, 1968 _____	65
Figura 7 - Título de Eleitor Cancelado – Paulo Bruscky, 1980 _____	68
Figura 8 - Sem título - Envelope de Paulo Bruscky, 1975 _____	70
Figura 9 - Atitude do Artista/Atitude do Museu - A arte não pode ser presa _____	74
Figura 10 - Reapresentação da exposição Papel y Lapiz _____	76
Figura 11 - Para a Liberdade – Powel Petasz, 1977 _____	79
Figura 12 - Vão Central da 16º Edição de 1981 _____	94
Figura 13 - Convocatória Arte Postal XVI Bienal _____	98
Figura 14 - Correspondência - Paulo Brusky, 1981 _____	100
Figura 15 - Envelopel Bruno Talpo, 1981 - frente _____	101
Figura 16 - Envelope Bruno Talpo, 1981 - verso _____	102
Figura 17 - Vista Parcial da Exposição Arte Postal na XVI Bienal - 1 _____	103
Figura 18 - Vista parcial da Exposição Arte Postal na XVI Bienal - 2 _____	104
Figura 19 - Carta Zanini à Cybele Varela _____	107
Figura 20 - Carta Zanini ao MAC USP _____	108
Figura 21 - Resposta do MAC USP _____	110
Figura 22 - Resposta Borba à Fundação Bienal _____	112
Figura 23 - Borba confirma o recebimento da coleção _____	113
Figura 24 - Carta Zanini para Gabriel Borba _____	115
Figura 25 - Memorando s/nº/93 _____	120
Figura 26 - Categoria, Tipologias e Subcategorias _____	130
Figura 27 -Ficha catalográfica do Banco de Dados da Coleção de Arte da Cidade _____	132
Figura 28 - Caixas e envelopes de acondicionamento _____	133

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I - Do <i>mouision</i> ao museu moderno: da utopia à problemática	16
1.1 – Do <i>mouision</i> à museália	17
1.2 – Os museus de Arte no século XX: uma utopia modernista	25
1.3 - Do museu moderno ao museu contemporâneo: novas proposições artísticas no âmbito museal	33
1.4 – O Centro Cultural São Paulo	42
CAPÍTULO II - Musealização e arte conceitual: entrelaçando conceitos e mediações	47
2.1 – Musealização como caminho	48
2.2 – Arte conceitual e conceitualismo: Arte Postal e comunicação marginal	56
2.3 – Institucionalizando o transitório: a arte postal nos sistemas institucionais de arte no Brasil	72
CAPÍTULO III - A Coleção de Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo	83
3.1 – A XVI Bienal de São Paulo	84
3.2 – Núcleo I da XVI Bienal de São Paulo de 1981	95
3.3 – Coleção de Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo: doação e percurso institucional	105
3.4 – Iniciativas e processo de documentação da Coleção de Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo	124
CONCLUSÃO	136
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	140

INTRODUÇÃO

Durante os anos de graduação em Museologia, cursada entre 2009 a 2014 na Universidade Federal de Ouro Preto, percebi um distanciamento das disciplinas que discutem a documentação e comunicação em museus com questões do contemporâneo, mais especificamente, sobre poéticas artísticas contemporâneas e conceituais que operam com ideias e conceitos e criticam a predisposição objetual do bem artístico. Desta forma, ao pensar em uma possibilidade de trabalho para um estudo acadêmico, optei por propor uma reflexão sobre a problemática da incorporação de novas poéticas artísticas em museus e centros culturais, ou seja, tratar a arte contemporânea a partir da perspectiva museológica.

Para tanto, a investigação propôs um estudo sobre os processos de musealização, entendidos como um conjunto de etapas ou como uma estratégia preservacionista em museus e em centros culturais, refletindo sobre a musealização da *Coleção de Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo de 1981*, hoje salvaguardada pelo Centro Cultural São Paulo - CCSP. Neste sentido, a pesquisa realiza-se a partir da seguinte problemática: De que maneira as etapas do processo de musealização se veem desafiadas diante da pluralidade de suportes, linguagens e técnicas da arte contemporânea e da arte postal?

Ao pensarmos nos acervos ligados às novas manifestações artísticas, logo nos deparamos com o desencontro na forma como a museologia vê a preservação e documentação do bem musealizado, ligado à proteção da memória e a salvaguarda quase imortalizada do objeto. Demonstrativo desse enfrentamento para o campo da museologia é a arte postal¹ que tem como características a efemeridade, a transitoriedade, a reprodutibilidade, o conceitualismo e a imaterialidade. Apesar de se tratar de um objeto material, a proposição envolve uma rede simbólica que opera além do objeto físico. A partir desse pressuposto, como deve ser executada a documentação dos acervos advindos destas manifestações artísticas? Pensando na coleção originária da XVI Bienal de São Paulo de 1981, como preservar as redes

¹ Ressalta-se que quando utilizamos a nomenclatura Arte Postal, soma-se os demais termos Arte Correio, *Mail Art*, Arte à Domicílio, Arte por Correspondência, Poesia Postal, dentre outros que foram utilizados durante os anos de 60 e 70, para abarcar proposições coletivas e processuais.

simbólicas² que engendraram o objeto artístico ou como proceder em relação a sua conservação e exposição?

Quando dissertamos sobre o ambiente museal é comum relacionar com questões referentes à memória e salvaguarda, visto que essa associação é perpassada desde a Grécia antiga, a partir da Casa das Nove Musas, até os dias de hoje. Entretanto, esses lugares de memória passam por diversas mudanças em sua gênese no decorrer dos séculos. Em um desdobramento contemporâneo, o museu se estabelece como um espaço onde são agrupados objetos com valor histórico, artístico e cultural, que devem ser salvaguardados com um objetivo de preservar, comunicar e perpetuar a memória.

Quando um objeto é inserido em uma coleção museológica, ele é destituído de sua função original para adquirir a função de documento. Dessa forma, as locomotivas e os vagões de um museu ferroviário não transportam nenhum passageiro, as fechaduras e chaves em um museu histórico não abrem e nem fecham portas, esses objetos fazem a ponte entre o visível e invisível, sendo que sua função original e seu uso utilitário perdem o sentido, tornando-se objetos museológicos musealizados. Sendo assim, as poéticas artísticas dentro do ambiente museal resignificam-se no constante processo de musealização, contribuindo para preservação de memórias e influenciando na construção de identidades.

Os procedimentos que abarcam a musealização encontram nas novas poéticas artísticas um desafio constante, pois os novos materiais e técnicas questionam padrões museológicos de catalogação, preservação e exibição até então adotados. A arte postal, produção de cunho conceitual, ao se institucionalizar propõe uma problemática aos métodos elencados pela museologia, pois o objeto artístico não é enquadrado facilmente nos parâmetros de gestão de acervo, assim navegando entre os setores de arquivo e a biblioteca.

² Quando explanamos sobre redes, nos direcionamos a um grande grupo de artistas de diversas nacionalidades, que negaram os sistemas de hierarquização e legitimação, possuindo um fluxo constante de troca via correspondência de forma democrática e solidária.

A arte postal surge como um processo alternativo e marginal em meio à diversas poéticas conceitualistas que resistiam ao processo de institucionalização em circuitos tradicionais da arte, como museus, galerias e centros culturais. Dentre as várias poéticas, escolhemos a arte postal, pois a mesma opera para além do suporte material ou do produto final. A poética compõe uma rede comunicacional que valoriza proposições coletivas, rompendo com questões referentes ao âmbito estético, dando ênfase às redes que compõem o objeto artístico em uma dinâmica histórica e política.

As questões abordadas apresentam impasses atuais que norteiam a relação museu-poéticas contemporâneas, refletindo na forma como as práticas museais operam na documentação e salvaguarda dos mesmos. Nesse contexto, buscou-se analisar caminhos e soluções para melhor estreitar a relação entre a museologia e produção artística contemporânea.

Ressaltamos que entendemos instituições e centros culturais que atuam na premissa de musealização de acervos, realizando ações de comunicação, preservação e pesquisa, tal como o CCSP, como uma instituição semelhante aos museus. Ao analisarmos o desenvolvimento dos museus e os procedimentos de musealização, entendemos o centro cultural em questão como um órgão que atua na mesma premissa de uma instituição museológica, assim suscitando os mesmos desafios no processo de musealização.

A partir disso, a investigação se justifica, portanto, pela possibilidade de problematizar e propor uma dinâmica dos processos de musealização para a produção artística de arte postal, oferecendo contribuições para o âmbito dos museus e da arte contemporânea. Além do aporte para os processos museais, a pesquisa desenvolve referenciais para os campos acadêmicos tangenciais no qual a temática se inscreve: teoria e história da arte, museologia e história.

Com base nas reflexões apresentadas até aqui, a dissertação foi estruturada em três capítulos. O primeiro capítulo aborda os pontos norteadores para o desenvolvimento da instituição museu, a formulação dos museus de arte no Ocidente e como as instituições museais funcionaram como um pilar fundamental para a afirmação do moderno, influenciando a criação de museus artísticos no Brasil e desencadeando

nos desafios na musealização das novas poéticas no ambiente moderno. Para tanto, abordamos as transformações do conceito museu, questionando a atuação das instituições frente às novas poéticas da arte e apresentando o CCSP que realiza a guarda da coleção epicentro da investigação.

O segundo capítulo propõe contextualizar e criar relações entre o conceito de musealização, arte conceitual, conceitualismo e a arte postal. Por intermédio das correlações discutimos as definições de diversos autores sobre a musealização que é entendida pela investigação como um conjunto de processos e como uma estratégia preservacionista. Esse capítulo também apresenta reflexões sobre a poética em rede, dissertando sobre exposições de arte postal no Brasil que influenciaram na formulação do Núcleo dedicado à poética na XVI Bienal de São Paulo em 1981.

Por fim, no terceiro capítulo buscou-se aprofundar as questões discutidas através de um estudo de caso com a coleção de Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo de 1981, hoje salvaguardada no CCSP, na *Coleção de Arte da Cidade*. A análise foi desenvolvida objetivando relatar e analisar os pontos e contrapontos de seu percurso institucional e seu processo de documentação, bem como as possíveis problemáticas que resultaram uma perda significativa de parte da coleção. Para a realização do estudo, realizamos visitas *in loco* no CCSP, no Arquivo Histórico Wanda Svevo e na Coordenadoria de Gestão Documental da Secretaria Municipal de Gestão da Prefeitura Municipal de São Paulo.

Portanto, a investigação intenta discutir sobre a musealização da arte postal no âmbito dos museus e de centros culturais, baseando-se na hipótese de questionar os procedimentos de musealização empregados pela prática museal e compreendendo como a produção contemporânea tenciona os padrões estabelecidos.

CAPÍTULO I

Do *mouision* ao museu moderno: da utopia à problemática

1.1 Do *mousion* à museália³

“Os museus são espaços que suscitam sonhos”

Walter Benjamin

Benjamin romantiza os espaços museais como ambientes de devaneios e fantasias. Para ele, o museu funciona como um portal que nos possibilita viajar pelo tempo e ressignificar nosso olhar. Dentro do espaço expositivo encontramos objetos que são tidos como fontes do passado e da história, abrindo possibilidades para construções e desconstruções de paradigmas (PINTO, 2012). A origem da palavra museu está associada à mitologia grega que estabelece uma relação com o *mouseion*, a casa das nove musas⁴, filhas de Zeus com *Mnemosine*, considerada a deusa da memória. Assim, o museu e a memória estão intimamente ligados e essa relação é perpassada até os dias de hoje. Entretanto, a noção de museu dialoga diretamente com a prática do colecionismo, hábito que é comum desde o período neolítico, pois era de costume efetuar o sepultamento dos corpos acompanhados de objetos pessoais que pertenciam aos sepultados (POMIAN, 1984).

Os objetos contidos nos templos não eram de usufruto dos homens, mas funcionavam como uma ponte entre o sagrado e o mundano. Ao adentrar em um templo greco-romano o objeto perdia sua função utilitária, ganhando a conotação de *sacrum* (POMIAN, 1984). Essas peças eram tidas como sagradas, portanto, não seria possível manuseá-las ou retirá-las desse local, uma vez ofertadas, permaneciam no templo que as tinha acolhido. Nesse período, podemos identificar uma preocupação com a salvaguarda desses objetos visto que todas as peças eram registradas em inventários

³ O termo “museália” para designar “objetos de museu” foi introduzido na museologia por Zbyněk Stránský, pensador tcheco, em meados dos anos 1960. “Anos mais tarde, Stránský (1985, 97-98) afirma que a natureza do objeto de museu viria de “certa relação entre homem e realidade” à qual denomina “musealidade”, e cuja especificidade seria “motivada por um esforço para preservar, contra a natureza da mudança e extinção, objetos da realidade natural e social” passíveis de representar valores cuja conservação seja de interesse para a sociedade. Objetos de museu (*musealia*) seriam “ontologicamente coincidentes com o objeto em geral, mas do ponto de vista semântico têm uma nova função, (...) a de autênticos testemunhos, documentos e/ou evidências de fatos naturais e sociais”. Partindo da premissa de que o museu oferece “um modo específico de apreensão da realidade”, Stránský (1987, 289) redefinirá posteriormente a “musealidade” como o caráter museal das coisas”. (LOUREIRO e LOUREIRO, 2013, p. 7)

⁴ Musas filhas de Zeus com *Mnemosine*: Clio (história), Calíope (poesia épica), Euterpe (música), Melpômene (tragédia), Tália (comédia), Terpsícore (dança), Erato (poesia amorosa), Polímnia (hinos sacros), Urânia (astronomia).

e colocadas em proteção contra possíveis furtos. Sem dúvida, essa prática dialoga com a noção da documentação museológica que é empregada nos dias de hoje.

Por volta de 300 a.C. temos o registro do que seria o primeiro museu da humanidade, o *Mouseion* de Alexandria, que também ficou conhecido graças a sua enorme biblioteca, a biblioteca de Ptolomeu, conforme vemos:

Constituindo-se em verdadeiro complexo cultural, pois possuía observatório astronômico, biblioteca, jardim botânico, coleções de *specimens* biológicas e de objetos raros, salas de estudo, pesquisa e abrigo para estudiosos; [...] existiu como instituição educacional interdisciplinar viva, centro de estudo e pesquisa verdadeiro, de análise direta destas coleções, que agia como um centro ativo para a preservação de identidades culturais (MORO, 1980, *apud*, MATTOS, 2010, p. 43).

O *Mouseion* de Alexandria foi uma ferramenta para guarda e estudo da história da antiguidade clássica, caracterizado por seu viés aristocrático e enciclopédico. Entretanto, podemos identificar que as instituições museais daquele tempo já possuíam a característica de preservação e salvaguarda alinhadas com a necessidade de ordenar as informações sobre os objetos. Paralelamente, em Roma, a noção de museu também se estabelece como instituição aristocrática e enciclopédica, destacando a prática do colecionismo, baseada em noções de raridade e de valor estético e histórico.

Os grandes colecionadores romanos - como Sila, Júlio César, Verres - eram generais ou procônsules e os objectos que acumulavam e que expunham nas respectivas residências ou nos templos aos quais os ofereciam provinham do saque: o caso de Verres é exemplar. Foi só no tempo do Império que a moda de colecionar se difundiu a tal ponto que Vitruvius previa na planta da casa um lugar especial para os quadros e esculturas (POMIAN, 1984, p. 58).

O *Museum* na Roma antiga era um espaço destinado a reuniões filosóficas e à exibição de objetos. Neste mesmo período temos a formulação de ideias como série completa, originalidade e raridade (GIRAUDY e BOUILEHT, 1990). Colecionar naquele tempo era sinônimo de poder e prestígio social, conforme destaca Mattos (2010), sobre a atuação dos romanos em dar utilidade pública às obras de arte, por decisão de Marco Agripa⁵. O cônsul identificou a necessidade de reagrupar as obras de arte que foram retiradas do seu local de origem e confinadas em coleções

⁵ Marco Vipsânio Agripa foi um político da gente Vipsânica da República Romana eleito cônsul por três vezes, em 37, 28 e 27 a.C.

particulares. Para a autora, esse posicionamento seria a primeira declaração que uma coleção é um patrimônio cultural de todos.

Em um significativo salto temporal, passando para a Idade Média, a Igreja destacava-se como único “museu” devido a categórica disseminação eclesiástica. As coleções eram salvaguardadas pelo Clero, entretanto, não eram abertas à visitação. Nesse período o termo museu foi pouco utilizado voltando a aparecer somente no século XV (JULIÃO, 2006).

Em 1471 temos o registro da formulação das galerias de aparato, que eram encomendadas por monarcas e pelo alto Clero, que vinculavam a arte como setor indispensável para obter poder e prestígio, influenciando na criação de novos espaços expositivos e fomentando o desenvolvimento dos museus de arte (GIRAUDY e BOUILEHT, 1990).

Com a vinda do Humanismo, os séculos XIV e XV configuram-se como tempo de mudanças e rupturas para o mundo ocidental, marcado pelo apogeu do espírito científico e humanista, o Renascimento. As coleções que foram formuladas durante o século XIV passam a ser enriquecidas ao longo dos séculos XV e XVI (JULIÃO, 2006).

Com o Renascimento, os humanistas e os grandes deste mundo reúnem coleções profanas para as quais, pela primeira vez, construir-se-á um invólucro. Organizadas em pequenos espaços privados, destinam-se ao estudo, mediação ou contemplação. A paixão de conhecer. Comparar, compreender desdobra-se em angústia frente ao inexplicável, ao mágico, ao irracional do qual irrompe também o gosto pelo bizarro e pelo fantástico (GIRAUDY e BOUILEHT, 1990, p. 23).

A noção de guarda e manutenção do patrimônio cresce no Renascimento, com isso há uma disseminação de manuais com procedimentos de manutenção e acondicionamento de obras, elencando normas de preservação, conservação e documentação, contribuindo para o desenvolvimento de catálogos e a sistematização de grandes trabalhos de inventários. Entretanto, as normas estabelecidas estavam centradas no fazer e não no conhecer. A noção de “tesouro” é perpetuada e aparece com a ideia de um artefato que precisa ser preservado e salvaguardado dando margem para uma visão patrimonialista (JULIÃO, 2006). Lugares de memória e guarda do patrimônio, os museus, são também na época caracterizados pela não

abertura das portas para uma parcela maior da população. As coleções que ali se configuravam estavam a serviço do estudo da literatura, artes, história e ciência.

Concomitante a isso, iniciam-se as grandes navegações em que os artefatos arqueológicos e os vestígios da antiguidade clássica greco-romana ganham visibilidade e são revestidos por um valor histórico. O Renascimento fez florescer em toda a Europa a noção do colecionismo, contribuindo diretamente para o apogeu dos gabinetes de curiosidades que se proliferaram no decorrer dos séculos XVI e XVII. Estes gabinetes se configuravam em grandes salões que salvaguardavam uma coleção com diversos tipos de objetos, desde animais taxidermizados, artefatos de malacologia, esculturas e objetos exóticos. Essa coleção que ali se construía, aos poucos, começou a virar sinônimo de poder e destaque social (Figura 1).

Os gabinetes tinham como acervo objetos de natureza científica, dos reinos animal, vegetal e mineral: “curiosidades naturais e exóticas, fósseis, corais, petrificações, animais fabulosos, flores e frutos, objetos de ourivesaria e joalheria, peças etnográficas e bizarras” (MATTOS, 2010, p. 26). Grande parte desse acervo formado nos gabinetes advinha das expedições de navegação para o Novo Mundo.

Esses espaços eram vistos como um grande depósito de objetos que não possuíam, na maioria dos casos, relação entre si, entretanto, esses depositários possuíam uma forma organizacional coerente. A intenção desses gabinetes era formar um mostruário das coisas do mundo. Com as grandes navegações do século XVI, novos objetos passam a integrar o acervo que antes era limitado pela *Naturalia* e *Mirabilia*⁶.

⁶ As coleções dos gabinetes dos séculos XVI e XVII são, de acordo com Adalgisa Lugli, organizadas em dois grandes eixos – o *Naturalia* e o *Mirabilia*. Do primeiro, fazem parte exemplares dos reinos animal, vegetal e mineral. Já o segundo, divide-se por sua vez em duas seções: os objetos produtos da ação humana (*Artificialia*) e as antiguidades e objetos exóticos que remetem a povos desconhecidos, normalmente vendidos aos colecionadores ou presenteados por viajantes e marinheiros (PÓSSAS, 2006, p. 16).

Figura 1- Ilustração do Museum Wormianum (1655), do livro de Ole Worm (1588-1654)



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/ole-worm-s-cabinet-of-curiosities-from-museum-wormianum-1655-willum-worm-musei-wormiani-historia-leiden-1655/RwG9R8OTnZz2DA> - Acesso em 10 nov 2018

Julião (2006) afirma que muitas coleções que constituíam os gabinetes entre os séculos XV e XVIII acabaram transformando-se posteriormente em coleções de grandes instituições, porém essas coleções não estavam, na época, abertas a uma parcela maior do público. Essa abertura vem somente com o final do século XVIII com a Revolução Francesa. A França foi responsável pelo fortalecimento e pioneirismo em questões referentes ao patrimônio público e à acepção atual de museu. As discussões levantadas durante a Revolução norteiam a definição de museu na modernidade.

Por intermédio dos ideais difundidos pela Revolução Francesa, o país cria monumentos e instituições ligadas à memória da nação, instituições como: Museu Nacional (Louvre 1792), Museu de História Natural (1794), Museu de Monumentos

Franceses (1796) e o Conservatório Nacional de Artes e Ofícios (1796), conforme veremos:

A partir de fins do século XVIII o museu recolhe e abriga fragmentos, objetos, artefatos e obras da natureza e da cultura e os agrupa em coleções com o propósito de expor. Essa memória, constituída a partir de objetos selecionados segundo critérios de valor, não provém de um colecionismo neutro ou isento, mas comprometido com o poder hegemônico, com as ideias e o contexto da época em que ocorre. O conceito de valor não é absoluto e varia em cada cultura e ao longo da história da humanidade, e cada coleção traz a assinatura de sua época e de seus patrocinadores (LARA FILHO, 2006, p. 8).

Segundo Crimp (2005), entre o final do século XVIII e início do XIX na Europa, temos a formulação dos museus dedicados exclusivamente às artes. Os museus de arte, segundo o autor, advêm da retirada de obras de igrejas e palácios, transferidas para um novo local, colocadas em exibição e sobre proteção institucional. Antes da retirada das obras, as mesmas possuíam outras funções estreitamente ligadas ao ornamento ou a uma função didática, ou seja, transmitir o ensinamento dos preceitos religiosos, no caso das igrejas.

Antes do surgimento dos museus de arte, o intuito de grande parte desse acervo era de apenas representar algo conforme o interesse de quem a encomendava. Com a autonomia e o ganho de liberdade da classe artística, em meados de século XIX, as instituições museais influenciaram na prática criativa, pois alguns pintores começam a produzir em prol do museu com o intuito de que suas obras fossem expostas, fomentando o valor de exibição. A inserção dessas obras/objetos em um novo espaço que se denominou museu de arte, contribuiu para a formulação do conceito de arte, ou seja, a “descontextualização” colaborou na mudança do significado que anteriormente era ligado ao ornamento e agora passa a ter valor de documento e memória. Em consonância a isso, o museu se configura como uma instituição com a responsabilidade de preservação de objetos/obras que possui a capacidade de representar e salvaguardar a memória social, individual e/ou institucional, pública ou privada de uma sociedade.

No âmbito da museologia brasileira com as iniciativas de D. João VI, em 1818 temos a criação do Museu Real, atual Museu Nacional da Quinta da Boa Vista. Na segunda metade do século XIX temos a criação dos Museus do Exército (1864), o Paraense

Emílio Goeldi (1866), o da Marinha (1868), o Paranaense (1876), o do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia (1894) e o Museu Paulista, atual Museu do Ipiranga (1894)⁷, conforme veremos:

No Brasil, os museus enciclopédicos, voltados para diversos aspectos do saber e do país, predominaram até as décadas de vinte e trinta do século XX, quando entraram em declínio como no resto do mundo, em face da superação das teorias evolucionistas que os sustentavam. Embora a temática nacional não constituísse o cerne desses museus, tais instituições não deixaram de contribuir para constrações simbólicas da nação brasileira, através de coleções que celebravam a riqueza e exuberância da fauna e da flora dos trópicos (JULIÃO, 2006, p. 22).

Com a abertura de instituições museais durante o século XIX podemos identificar que os museus já começavam a assumir funções como: pesquisa, preservação e difusão. No final desse século, os museus nacionais começam a ser esboçados, fomentando a cena museológica nacional e envolvendo a instituição museu em diferentes segmentos da sociedade.

Julião (2006) salienta que as discussões em torno da temática da nação envolvem os equipamentos culturais. Um exemplo dessa simbiose se corporifica na criação, em 1922, do Museu Histórico Nacional na cidade do Rio de Janeiro que foi concebido com o intuito de educar a população, incentivar a formação cívica e legitimar a noção de história oficial. O modelo trabalhado pelo Museu Histórico Nacional influencia fortemente o desenvolvimento dos museus de arte no Brasil durante o século XX, conforme veremos no próximo item.

Os museus de arte que se desenvolvem no decorrer do século XX herdam valores e trâmites museológicos das instituições nacionais e de história natural precedentes, perpetuando eixos norteadores como raridade, notabilidade, valor estético e histórico. Lourenço (1999) ressalta que a primeira coleção de arte existente no Rio de Janeiro advém de uma iniciativa de D. João VI que compra 54 obras da Missão Artística

⁷ Destacamos a atuação do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro, fundado em 1838, que atuava com a finalidade de reunir documentos e obras raras referentes à História do País, embora não se caracterizasse como museu, o mesmo estava ligado à Academia Imperial de Belas Artes.

Francesca (1816) e que anos após, em 1937, essas são acondicionadas no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA)⁸.

Através dos apontamentos em relação ao desenvolvimento dos museus passando pelo mito de origem e pelo desenrolar das instituições museais, podemos compreender que os mesmos se desenvolvem a partir de atividades espontâneas, tornando-se, no decorrer dos séculos, instituições que expressam a inclinação do homem em agrupar e preservar vestígios de si mesmos, sedimentando o entendimento das instituições como um espaço destinado a exposição e a preservação. Nesse sentido, a instituição museu se torna o lugar onde se desenvolvem a operacionalização de práticas e desenvolvimento da Museologia (SILVA, 2015).

Nessa simbiose de agrupar e preservar vestígios de nossa própria história, os processos museais mediam as diferentes relações entre os indivíduos com seu passado e presente, contribuindo para o entendimento da musealização como uma prática que visa a salvaguarda dos autênticos e singulares vestígios do passado. Essa noção que norteia as bases tangenciais do processo de musealização, atividade que instaura a musealidade, é entendida como uma estratégia de preservação e como um conjunto de processos que por muitas vezes ocasiona a visibilidade e a invisibilidade dos objetos, encontrando nas poéticas contemporâneas uma problemática, conforme veremos nos itens a seguir.

⁸ Situado no centro histórico do Rio de Janeiro, em um edifício projetado em 1908, por Adolfo Morales de los Rios, para sediar a Escola Nacional de Belas Artes, antiga Academia Imperial de Belas Artes. O MNBA foi oficialmente criado por um decreto do presidente Getúlio Vargas.

1.2 – Os museus de Arte no século XX: uma utopia modernista

Ao indagar sobre o processo histórico da instituição museu que conta com mais de três séculos, podemos notar diferenças significativas desde sua gênese até sua condição atual. No Brasil temos a abertura de instituições culturais, influenciadas por modelos vigentes na Europa e Estados Unidos que surgem com o intuito de “civilizar” a nação emergente. Ligados ao nacionalismo, essas instituições exercem a função de difundir, preservar e celebrar o patrimônio, valorizando e despertando uma identidade cultural. É nessa perspectiva que os museus brasileiros se multiplicam.

Em 1937 temos a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)⁹ que significou um marco para o fortalecimento de uma política para o patrimônio cultural brasileiro. O projeto de criação do órgão está relacionado a outros projetos para a educação e cultura, formulados durante os anos 20 por intelectuais e modernistas, considerando o espírito nacionalista propagado pela Semana de Arte de 1922. O desenvolvimento do SPHAN no contexto do Estado Novo configura um viés de uma política autoritária e nacionalista que buscava restaurar os testemunhos dos monumentos ligados aos grandes feitos do passado social e político, objetivando a construção de uma nacionalidade mítica (JULIÃO, 2006).

Em 1936, um ano antes da criação oficial do órgão, Mário de Andrade arquiteta um anteprojeto do que se tornaria, para ele, o SPHAN. Para o intelectual o instituto devia incorporar as diversas manifestações culturais brasileiras, criando uma proposta política multidisciplinar, envolvendo o patrimônio arqueológico, histórico, artístico e tecnológico. Entretanto, a consolidação do órgão seguiu uma trajetória oposta à formulada por Mário de Andrade. Em contraponto ao projeto multidisciplinar, a oficialização do SPHAN em 1937 sanciona um conceito de patrimônio restritivo, colocando a cultura como forma hierárquica associada ao universo simbólico das elites, conforme salienta Julião (2006):

O trabalho pioneiro desses “construtores do patrimônio”, iniciado nos anos trinta, guarda conexões com os propósitos dos revolucionários franceses, como sugere Afonso Carlos Marques dos Santos, uma que tinham “a ambição de inventar, num tempo de afirmação do nacional, os contornos de um passado que se queria autêntico e específico. Não se tratava apenas de

⁹ Hoje IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

'celebrar a história', mas de definir o passado a ser recuperado, o passado que deveria ter direito à perpetuidade e direito à visibilidade". (JULIÃO, 2006, p. 24).

O anteprojeto aprovado através do decreto-lei nº 25 de 30 de novembro de 1937 propunha uma perspectiva nacionalista para as instituições museológicas em que era dever do Estado selecionar os bens culturais que nelas seriam expostos. Neste anseio para a criação de novo imaginário nacional foram criados museus, como o das Missões (1940), o da Inconfidência (1944) e o Imperial (1946) que funcionariam como órgãos de veiculação de um discurso oficial (AMARAL, 2014). É notório o desejo de uma reimaginação do passado e uma busca por heróis e mitos que é resultado dos processos de modernização pronunciados pelo Estado Novo e pelo campo artístico. A pretensão pela modernidade é crescente em diversos países periféricos que ansiavam por desenvolver uma identidade nacional.

Lourenço (1999) salienta que os museus dedicados às artes nascem no pós-guerra, a partir dos anos 30, no momento em que os debates sobre o modernismo colocam a arte moderna em meio à cultura urbana. Para muitos o lugar ideal para realizar essa ponte seria nos museus, pois o ambiente institucional transforma a arte moderna em um produto a serviço da sociedade.

Os artistas modernos, passadas as folias modernistas de 1922 e os movimentos subsequentes, revelam maturidade de propósitos, desejo em deitar raízes e interesse em manter relação de assentimento, assim abandonando o aristocrático desprezo pelo reconhecimento da alteridade cultural. A esse período, já identificado como de modernidade, corresponde uma série de atividades e táticas para atingir o transeunte cidadão. Muitos, dentre eles, envolvem-se com instituições públicas, educacionais ou culturais, desde os anos 30; além disso, no pós-guerra, essa luta encontrará nos museus lugar adequado para a arte moderna, acreditando no ideal de colocá-las a serviço da sociedade (LOURENÇO, 1999, p. 11).

Os ideais modernistas e os preceitos elencados pelo Estado Novo se mesclam, configurando um anseio em transformar o Brasil em um país moderno, objetivando a criação de museus e de políticas relacionadas ao patrimônio, como a criação do SPHAN. As instituições museais nesta utopia modernista, acolhem a arte moderna e incorporam seus valores, como: arrojo, ousadia, audácia, coragem e progresso, transformando o museu, que é um produto humano qualificado, em um local de visibilidade, avizinhandose da arte (LOURENÇO, 1999).

Um ponto basilar para a utopia modernista manifesta-se na criação do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA)¹⁰ em 1929. Criado com o apoio da família Rockefeller, dirigido inicialmente por Alfred Baar, o museu transforma-se em um modelo que durante os anos 40 influencia a criação de uma instituição dedicada à arte moderna no Brasil. O MoMA representa uma resposta à mudança do eixo cultural da Europa para os Estados Unidos, tornando-se o narrador oficial de um sistema de valores e representações no campo artístico. Para Crimp (2005), a instituição encena e reafirma, através de suas exposições e publicações, um discurso de caráter oficial e hegemônico, que de certa forma, dialoga com as pretensões de uma política cultural no Brasil.

O MoMA passa a musealizar novas manifestações e produções artísticas, como a fotografia, o desenho industrial e o cinema, tornando a atuação da instituição em uma prática inovadora. O museu passa a incorporar não apenas as artes plásticas, mas diversas proposições visuais da contemporaneidade. Além disso, a instituição estabelece uma forte programação contando com exposições temporárias, conferências e debates, aquecendo assim, a produção cultural, alinhando a instituição como um produto de uma indústria da cultura. Este pressuposto de relacionar as instituições museológicas com a indústria que predomina nos museus norte-americanos na época, trouxe um novo formato museográfico que buscava um maior número de público em um curto período de tempo (AMARAL, 2014).

¹⁰ O MoMA surgiu por iniciativa de três grandes 'patronos das artes', Miss Lillie P. Bliss, Mrs. Cornelius J. Sullivan e Mrs. Johan D. Rockefeller, que percebendo a necessidade de mudar as políticas dos museus tradicionais criaram uma instituição totalmente voltada para a arte moderna (MOMA) (LARA FILHO, 2006, p. 90).

Figura 2 - Vista da fachada do Museu de Arte Moderna de Nova York, 1939



Fonte: <https://www.moma.org/about/who-we-are/moma-history> - Acesso em 20 nov 2018

A classe artística da época entendia o MoMA como legitimador de sua obra. Estar no museu era como uma presença garantida no universo da história da arte. Entretanto, para Freire (1999), a narrativa oficial da arte adotada pela instituição propunha uma observação mais detida em relação ao seu acervo, o que significava tornar a arte centrada em seus objetivos perenes, desconsiderando assim, os seus contextos e significados mais amplos. Essas perspectivas transformaram o espaço expositivo em um ambiente neutro com normas de conduta restritas e voltadas para si mesmas.

O'Doherty (2002) escreve em seus ensaios sobre a proposição museográfica inaugurada com a instituição, correlacionando sua edificação com um templo religioso sem interferências com o mundo exterior em que o visitante anula seus sentidos em uma eternidade de arte como forma pura. Nesta concepção, os olhares são bem-vindos, porém os corpos, não, conforme veremos:

A natureza sacramental do recinto torna-se clara, da mesma maneira que um dos importantes preceitos de projeção do modernismo: à medida que o modernismo envelhece, o contexto torna-se conteúdo. Numa inversão peculiar, o objeto introduzido na galeria “enquadra” a galeria e seus preceitos. A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz (O'DOHERTY, 2002, p. 4).

Nesse sentido, o autor notabiliza que a história do modernismo, ou da arte moderna, pode ser enquadrada pelas mudanças no recinto da galeria. Dentro desse espaço institucional, subtrai-se todos os indícios que avariem no fato que o objeto ali inserido é arte. À medida que o modernismo envelhece, o seu contexto torna-se conteúdo. Dessa forma, o MoMA, ao institucionalizar a arte de seu tempo enquadra a instituição nos preceitos modernistas.

Freire (1999) e O'Doherty (2002) dialogam com a interpretação de que o modernismo e, conseqüentemente, a arte moderna, são circunscritos por uma horizontalidade. Neste viés ao olhar para o século XX podemos vislumbrar o ideal de progresso que surge como atributo de um grupo isolado de artistas. Dentro de um ambiente institucional como o MoMA, a história da arte passa a mover-se cronológica e ordenadamente como um caminho de percurso único (FREIRE, 1999). Essa noção de progresso e linearidade, difundida pela instituição, remete a preceitos elencados nos museus históricos que possibilitam a leitura do tempo através de estágios sucessivos. Para o historiador da arte Guilbaut (1998) *apud* Freire (1999, p. 47): “a arte moderna para o MoMA dizia respeito ao individualismo e não à subversão ou oposição, dizia respeito à grandeza do homem relacionada a resultados positivos e não a lutas incertas ou visões pessimistas de mundo”.

Um dos pressupostos de criação do MoMA era decodificar e fruir as artes visuais para uma maior parcela de público introduzindo um tímido processo educativo nos museus, transformando-os em uma estratégia para tornar a arte moderna mais palatável para

o público norte americano (LARA FILHO, 2006). Em relação ao processo de musealização e salvaguarda do objeto artístico, a instituição organiza sua coleção através de processos artísticos, como: pintura, escultura, gravura, fotografia, arquitetura e design, método que é trabalhado em grande parte dos museus e instituições culturais até os dias de hoje.

Essa consolidação do moderno proposto pelo MoMA deixa reflexos em instituições brasileiras. Muitas entidades culturais americanas são mantidas por grupos filantrópicos ligados à mídia e à política e muitos deles são colecionadores de arte com interesses pessoais na política externa (LOURENÇO, 1999). Como Nelson Rockefeller, um dos idealizadores do MoMA que durante os anos 40 desperta interesse econômico e político (não só ele, como o próprio governo americano e até Walt Disney, lembramos do Zé Carioca), pelo potencial de mercado da América Latina¹¹ (FREIRE, 1999). O Brasil, até então, já havia consolidado políticas em relação ao patrimônio cultural como o SPHAN e estabelecido normativas para salvaguarda de testemunhos da história colonial mineira. Vale salientar que a noção de patrimônio cultural ainda era restritiva, não abarcando uma maior parcela da cultura popular, predominando os critérios estéticos e de raridade para a formulação de coleções (JULIÃO, 2006).

As ambições elencadas pelos norte-americanos conferenciam com pressupostos nacionais que se intensificam no pós-guerra. Nelson Rockefeller um dos idealizadores e gestores do MoMA, em meados do século XX, realiza doações de obras de arte para o Brasil, mais precisamente entre os anos de 1946 e 1950. A doação transforma-se no primeiro acervo museológico de arte moderna em solo brasileiro, marcando, além de um viés político, um estreitamento entre os museus de artes que se formulavam no Brasil com a gigantesca instituição já consolidada, o MoMA. A primeira doação acontece em 1946 com a atuação dos curadores do MoMA, Alfred Barr e Dorothy Miler que realizam uma seleção de obras modernistas que no futuro passam a ser acondicionadas Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (TOLEDO, 2015). Ressaltamos, que a criação de um

¹¹ A família Rockefeller contribuiu inclusive com a criação do MAM SP e MAM RJ, MASP e Bienal de São Paulo, como veremos.

Museu de Arte Moderna em solo nacional era um projeto da geração modernista que toma contornos no contexto do pós-guerra.

E é neste contexto que muitos museus e eventos dedicados às artes nos anos 50 surgem no Brasil, incorporando ideais modernistas de progresso. Paralelo a isso, multiplicam-se empreendimentos culturais de feição empresarial, estimulando o surgimento de instituições museológicas e eventos ligados à arte, como: a Bienal de São Paulo (1951); o Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1952); a Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia (1956); o Museu de Arte de São Paulo (1947) – MASP; o Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948) – MAM/SP; o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1949) – MAM; e o Museu de Arte Moderna de Florianópolis (1949), atual Museu de Arte de Santa Catarina (AMARAL, 2014).

Podemos visualizar que os propósitos dos museus artísticos que se desenvolvem no decorrer dessa metade do século XX no Brasil, tinham pretensões de afirmar uma arte nacional, corporificando padrões elencados pela indústria cultural, influenciados diretamente pelo modelo norte-americano, que toma o lugar do europeu, introduzindo novas práticas museológicas de gestão e de exposição. Inspirados pelos novos moldes, o MASP em 1955, segundo Amaral (2014), se estabelece como a primeira instituição brasileira em adotar uma recepção de público com mediadores, prática que era usual na instituição americana.

Em relação à discussão sobre o campo que envolve os processos de musealização, bem como os de salvaguarda, entre os anos 40 e 50 no Brasil temos eventos que firmam o campo museológico, discutindo conceitos e proposições. Já na década de 1950, temos o 1º Seminário Regional da Unesco em 1958 que aconteceu na cidade do Rio de Janeiro, aquecendo a discussão sobre o caráter educativo das instituições museais. O documento final do seminário propõe que os museus devem aproximar-se da escola, transformando o ambiente museal em um local de aprendizado não formal. Entretanto, o campo museológico firma-se até os anos 60 como uma disciplina tradicional, chamada museologia moderna, que pretendia a articulação do Estado-nação moderno e a educação de seus cidadãos.

Nessa utopia a concepção de arte moderna era entendida como objetos únicos do potencial criativo da expressão artística, ligados por uma materialidade (ressaltamos proposições que já anunciavam um alargamento do objeto artístico). Através da materialidade do objeto já musealizado os mesmos eram incorporados ao acervo, em uma forma hierárquica de técnicas e materiais, como: pintura, escultura, gravura e fotografia. As práticas de gestão museológica de acervo encontraram na arte moderna uma dimensão estética e documental que enquadravam anseios institucionais e museais. A partir do processo de musealização, a arte moderna no ambiente institucional mantinha a sua dimensão original e estética, tornando-se um documento de suporte material investido de valor simbólico (SILVA, 2014).

O processo que compreende a musealização, na maioria dos casos, não encontravam na arte moderna desafios, pois o objeto artístico daquele tempo é enquadrado facilmente nos parâmetros de documentação e de preservação. Freire (1999) aborda que o método de catalogar obras artísticas nos museus de arte que se baseiam em classificá-las através de meios e técnicas, prejudicam os fluxos de criação, pois a narrativa adotada pode descartar proposições artísticas que utilizam suportes alternativos tentando enquadrar as novas poéticas em um sistema hierárquico fundamentado por propostas de cunho material, configurando uma problemática para o campo museal diante das poéticas contemporâneas.

1.3 - Do museu moderno ao museu contemporâneo: novas proposições artísticas no âmbito museal

Um dos grandes impulsos para democratização dos museus de arte foi o surgimento das vanguardas artísticas do início do século XX que se opunham à visão do museu tradicional. Em especial, o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo, o construtivismo, dentre outros, lutaram contra o museu de maneira radical e implacável, chegando mesmo a propor sua extinção (HUYSSSEN, 1995 *apud* AMARAL, 2014). A inserção de novos suportes, materiais e manifestações artísticas, abriram caminhos para a compreensão e interpretação dos tempos modernos.

As vanguardas incentivaram novas pesquisas e novos formatos expositivos contribuindo para a noção de museu de arte que se tem contemporaneidade. A arte caminhou para uma compreensão crítica experimental, assim transformando práticas institucionais em espaços museais abrindo para uma nova adequação. O conceito de modernidade e a prática estética se mesclam formando a arte moderna. Por volta de 1860, a arte adota o termo moderno, caracterizando a produção artística daquele tempo até a invenção do que se chamaria de arte contemporânea.

A arte moderna, manifestação que se estende até meados do século XX, origina-se através de uma ruptura com o antigo sistema de academismo em que a visibilidade do pintor, na maioria dos casos, estava intrinsecamente ligada ao seu engajamento em uma vanguarda artística (CAUQUELIN, 2005). Para Rush (2006), em meio à produção artística moderna nota-se uma tendência em questionar a tradição da pintura como meio singular de representação. Essa luta contra a tela, salientada pelo autor, está presente na produção de artistas vinculados a grandes vanguardas artísticas, como Braque e Picasso, que aos poucos tentam incorporar em suas telas materiais do cotidiano enunciando esse anseio para além da tinta sobre tela.

Contudo, ao pensarmos na arte moderna, é notório que elencamos o produto do esforço criativo humano em categorias e hierarquias, como a pintura e a escultura (ARCHER, 2001). Apesar dessa normativa que classifica a produção de arte em meio à modernidade, é válido destacar proposições que questionavam os padrões estabelecidos como o trabalho do artista francês Marcel Duchamp (1887-1968) que

sobrepux qualquer divisão da arte naquele tempo. Em sua produção, Duchamp contesta o que é arte e o que é o objeto artístico, inserindo o conceito como ponto norteador da produção artística e abrindo caminhos para questionamentos que continuam latentes na contemporaneidade.

Duchamp é considerado por muitos como o pai da arte contemporânea influenciando diretamente produções artísticas no final dos anos 50 e 60. Em meio ao demasiado sentimento presente nos artistas jovens norte-americanos em relação ao expressionismo abstrato, formula-se a arte pop e o minimalismo (RUSH, 2006). Nessa virada para os anos 60, o campo artístico enceta seu interesse pelo corriqueiro, por temas extraídos do cotidiano e por questionamentos em relação aos limites da pintura e da escultura. Concomitante a isso, temos a inserção do corpo no campo das artes com o desdobramento de novas manifestações como a performance e o *happening*. De certo, a arte estava fortemente influenciada por indagações da contemporaneidade e do desenvolvimento tecnológico e comunicacional. Para Cauquelin (2005, p. 90), a arte contemporânea pertence ao regime da comunicação, configurando um sistema de signos: “a arte não é mais emoção, ela é pensada; o observador e o observado estão unidos por essa construção e dentro dela”.

A partir da década de 60 o cenário artístico passa a levantar problemáticas sobre o conceito de obra de arte, influenciados por questionamentos dadaístas e proposições como os *ready-mades* de Duchamp. A ruptura elencada pelo artista demonstra que o objeto de arte não é apenas uma questão material (como forma, cor, técnica), mas também visto como mensagem (CAUQUELIN, 2005). Para Archer (2001), a consequência da hibridação na arte durante os anos 60 e meados dos anos 70, se manifesta em diferentes tendências, como: Arte Conceitual, *Arte Povera*, Arte Processo, Anti-forma, *Land Art*, Arte Ambiental, *Body Art*, Performance e Arte Política. Para o autor, as novas poéticas artísticas surgem a partir do minimalismo, do *pop* e do novo realismo. Neste contexto, a produção artística insere em seu circuito a teatralidade e a dimensão do corpo através dos *happenings* e performances que rompem com a materialidade e os suportes tradicionais da arte, questionando os limites dos objetos e dos espaços museais.

Freire (2006) salienta que para o imaginário comum uma obra de arte é uma pintura, um desenho ou uma escultura, tida como única e autêntica, produzida por um artista no singular. Entretanto, essas certezas são questionadas a partir da metade do século XX com a arte conceitual, que problematiza essa concepção Renascentista de arte, operando, como já salientado, com ideais e conceitos em uma predisposição em criticar a arte objetual, abarcando diferentes propostas como a arte postal, performance, instalação, *land art*, videoarte e livro de artista.

A obra Conceitual quebra expectativas arraigadas e cria, muitas vezes, um desconforto intelectual ou em alguns casos até mesmo físico para o espectador. Frequentemente, a participação a que nos referimos é a atividade resultante desse incômodo. De qualquer maneira, seja através de intervenções no ambiente, (dando a ver o contexto), seja através de projetos envolvendo a consciência do corpo, ou seja, ainda nos trabalhos envolvendo palavras (que têm o potencial de mesclar as proposições artísticas a outros e mais amplos contextos), o que importa ressaltar é o predomínio da ideia sobre o objeto (FREIRE, 1999, p. 29).

As poéticas conceitualistas materializaram através da desmaterialização da obra em uma crítica às instituições museológicas e sua lógica no processo de musealização. Freire (1999) aponta que no Brasil as práticas conceitualistas mesclavam meios e técnicas como: fotografia, xerox, *offset*, vídeos e filmes, questionando assim, os processos de documentação vigentes nas instituições que eram pautados em um bem museal único, sagrado e material. Os princípios que norteiam as proposições conceitualistas, como a transitoriedade, o quantitativo (como na arte postal), a reproduzibilidade, o próprio sistema de circulação das obras, a mescla indissolúvel entre obra e documento, colocam em estorvo princípios norteadores da musealização como a unicidade, a permanência, a autonomia, a autoria:

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

Durante os anos 60 a museologia e os museus passam por indagações em relação a sua função diante da sociedade. Em 1968, em meio à efervescência sociocultural do Pós-Segunda Guerra as instituições museais são alvos de questionamentos tangendo um redimensionamento de seu papel perante a sociedade. A revolta estudantil que

toma conta das ruas de Paris naquele ano, questiona o uso dos espaços sociais, o conservadorismo e o comportamento tradicionalista dos museus ainda centrados em uma definição de patrimônio restritivo (GONÇALVES, 2004). Tal acontecimento toma repercussão mundial, influenciando diversos países a problematizarem as instâncias sociais e os museus.

Influenciados por indagações das Barricadas, em 1971, em Grenoble, o ICOM¹² realiza uma conferência com o tema: *o museu a serviço do homem da atualidade e futuro*, aquecendo discussões da função do museu e sua dimensão social (GONÇALVES, 2004). Durante a década de 1970, a instituição museu, bem como sua teoria e prática, são alvos de retificação. Em 1972 acontece a Mesa Redonda de Santiago do Chile, organizada pela UNESCO e pelo ICOM, quando são reavaliados os conceitos que norteiam a museologia colocando a função social do museu como premissa-chave da conferência, formulando o conceito de Museu Integral e a Nova Museologia que vem em oposição ao tradicionalismo presente nas instituições, colocando a museologia como um campo experimental, participativo, popular e antropológico (DUARTE, 2013).

A Mesa Redonda de Santiago do Chile é vista como um ponto fundamental no processo de transformação da museologia tradicional. Após a conferência temos em 1984, a Declaração de Quebec, que reforça questionamentos apontados à época. A Declaração vem com o objetivo de legitimar o movimento da Nova Museologia e discutir questões conceituais das instituições. O encontro certifica uma museologia pautada em questões sociais, educacionais e culturais, uma museologia mais ligada

¹² O ICOM, (Conselho Internacional dos Museus), com sede em Paris, foi criado em 1946 para promover os interesses da museologia e de outras disciplinas relacionadas com a gestão e as atividades dos museus. Segundo os seus Estatutos, aprovados em 1995:

1- Os objetivos do ICOM são: a) encorajar e apoiar a criação, o desenvolvimento e a gestão profissional dos museus de todas as categorias;
b) dar melhor a conhecer e a compreender a natureza, as funções e o papel dos museus ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento;
c) organizar a cooperação e a ajuda entre os museus e os membros da profissão museológica nos diferentes países;
d) representar, defender e promover os interesses de todos os profissionais de museu sem exceção;
e) fazer progredir e difundir o conhecimento no âmbito da museologia e outras disciplinas relacionadas com a gestão e as atividades do museu.

2.- Para atingir esses objetivos, o ICOM pode empreender qualquer ação considerada legítima, adequada e necessária para que possa exercer as suas funções. (PRIMO, 1999, p. 6)

à sociedade e seu contexto, assim sendo, uma museologia interdisciplinar (DUARTE, 2013).

A redefinição da instituição museal ecoou em diretrizes para o funcionamento de museus no âmbito nacional, como no caso do MASP. O projeto de manutenção das atividades museológicas da instituição dialogava com premissas elencadas pelo ICOM. De certa forma, o museu estreitava seus laços com o público, ainda de maneira tímida, através de preceitos educativos, contribuindo para formulação de um museu público a favor da sociedade (AMARAL, 2014). Nesta perspectiva, os museus de arte promovem, além de uma experiência estética, uma vivência de reflexão sobre a história da arte, transformando o ambiente institucional em um espaço de criação e de entendimento crítico (GONÇALVES, 2004).

O ICOM e o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, na contemporaneidade, buscam conceituar o que é um museu, evidenciando um conceito similar, tangendo o ambiente institucional como um lugar de preservação e exibição. Nessa lógica, em 2007 o ICOM define o museu como:

(...) uma instituição permanente sem fins lucrativos a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire e conserva, pesquisa, comunica e expõe com finalidade de estudo educação e entretenimento a evidência material do homem e de seu ambiente” (ICOM, 2007, *apud* AMARAL, 2014, p. 41).

Já o IBRAM conceitua a institucional museal como:

Instituição com personalidade jurídica própria ou vinculada a outra instituição com personalidade jurídica, aberta ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento e que apresenta as seguintes características:

I – o trabalho permanente com o patrimônio cultural, em suas diversas manifestações;

II – a presença de acervos e exposições colocados a serviço da sociedade com o objetivo de propiciar a ampliação do campo de possibilidades de construção identitária, a percepção crítica da realidade, a produção de conhecimentos e oportunidades de lazer;

III – a utilização do patrimônio cultural como recurso educacional, turístico e de inclusão social;

IV – a vocação para a comunicação, a exposição, a documentação, a investigação, a interpretação e a preservação de bens culturais em suas diversas manifestações;

V – a democratização do acesso, uso e produção de bens culturais para a promoção da dignidade da pessoa humana;

VI – a constituição de espaços democráticos e diversificados de relação e mediação cultural sejam eles físicos ou virtuais.

Sendo assim, são considerados museus, independentemente de sua denominação, as instituições ou processos museológicos que apresentem as

características acima indicadas e cumpram as funções museológicas. (IBRAM, 2005, *apud* AMARAL, 2014, p. 42)

Desta forma, notamos um alargamento em relação à definição de museus, abrindo espaço para instituições que operam na lógica museológica com o intuito de preservar, comunicar e expor coleções. Nesta premissa, destacamos a atuação dos centros culturais que exercem o trabalho da pesquisa, comunicação e salvaguarda de acervos na contemporaneidade, suscitando os mesmos desafios em relação à musealização das novas poéticas, como o Centro Cultural São Paulo – CCSP (maiores apontamentos no próximo item desse capítulo) que realiza a guarda da coleção que é foco de nossas discussões.

É notório que a nova museologia e o novo conceito de museu na contemporaneidade revolucionaram trâmites museais em diferentes instâncias. Entretanto, os princípios tangenciais da musealização ainda operam na premissa de conservar, exibir e salvaguardar a “evidência material do homem e de seu ambiente”, evidenciando a preservação física do objeto que mergulha na secularidade institucional quando musealizado, assegurando assim, seu lugar na história da arte. Ao pensarmos nas novas manifestações artísticas que tencionam os limites da arte e se opõem à doutrinação do eterno, fica evidente a problemática em relação ao processo de musealização da arte contemporânea empregado até à atualidade. Embora as mudanças em sua gênese e conceito, os trâmites museais não dialogam com a hibridação e fluxo das proposições contemporâneas.

A arte conceitual, o minimalismo, a *land art*, a *body art*, as instalações e a arte tecnológica misturam elementos constitutivos com os valores contemporâneos tencionando uma nova forma de pensar a produção e sua inserção nos sistemas museais. Segundo Freire (1999), as produções com alto teor crítico confrontam as instituições museológicas/culturais e seus padrões e modelos vinculados ao conceito do que é ou não é arte, fortemente influenciados por Duchamp, culminando em um alargamento do que é um bem artístico e trazendo questionamentos operacionais no âmbito da preservação, da documentação e da exposição. Para a autora, o modelo de documentação vigente em muitos museus e instituições culturais institucionaliza um não lugar.

Uma experiência vivenciada por Crimp (2005) dialoga com o não lugar salientado por Freire (1999). Em seu ensaio o autor relata que ficou surpreso em achar um livro do artista Ed Ruscha, *Twenty Six Gasoline Stations*, em uma biblioteca na seção de “automóveis, autoestradas e afins”, chegando a achar cômico o despreparo da biblioteca diante de tal acontecimento, conforme relata:

Lembro-me de ter pensado como era engraçado o fato de o livro ter sido classificado de maneira errada, ficando na companhia de livros de automóveis, estradas e coisas do gênero. Eu sabia, e as bibliotecárias evidentemente não sabiam que o livro de Ruscha era uma obra de arte, e, portanto, pertencia à seção de arte. Mas agora, devido às reconfigurações causadas pelo pós-modernismo, eu mudei de ideia; eu agora sei que o livro de Ed Ruscha é incompreensível do ponto de vista das classificações de arte usadas para catalogar os livros de arte na biblioteca, e isso faz parte de sua conquista. O fato de não haver nenhum lugar para *Twenty Six Gasoline Stations* dentro do atual sistema de catalogação é um indício do radicalismo do livro em relação aos modos de pensar consagrados. (CRIMP, 2005, p. 72)

Freire (1999) apresenta um caso similar ao descrito por Crimp (2005) que norteia o processo de musealização de obra do artista Joseph Kosuth, chamada *One and Three Chairs* (1965) que foi adquirida pelo MoMA. Durante o processo de musealização a instituição desmembra a obra, colocando a cadeira, “o” suporte material, no setor de design, a foto, no setor de fotografia e a fotocópia, no arquivo gerido pela biblioteca. O desmembramento do objeto artístico realizado pelos pressupostos de gestão de acervo do museu demonstra o despreparo em relação à proposição do artista, o que acaba inviabilizando a recuperação de informações e descaracterizando a proposta elencada pelo autor.

Figura 3 - One and Three Chairs - Joseph Kosuth, 1965



Fonte: https://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965/
- Acesso em 26 nov 2018

Os acontecimentos citados demonstram que os pressupostos norteadores do processo de musealização (que abarca tombamento, registro, pesquisa, exposição e conservação) denota um aspecto rígido e limitado em classificar obras artísticas somente em seus aspectos formais isolados, como fotografia, desenho, pintura, escultura, categorias que eram possíveis até as proposições modernistas (ressaltamos propostas que já anunciavam um alargamento e questionamento dessas categorias).

O mesmo acontece no cenário brasileiro como observa Freire (1999), ao salientar as dificuldades acerca do acervo de arte conceitual do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo – MAC USP. A manifestação artística da arte postal é uns dos casos descritos na publicação da autora na qual ela pontua que a arte conceitual que está no museu deve assumir uma perspectiva crítica, enfrentando as contradições entre a

obra e o processo de musealização. O sistema de gestão de acervo vigente hoje não consegue abarcar as diversas tipologias artísticas e até o processo de musealização interfere na própria essência do objeto artístico como no caso da arte postal e dos livros de artistas. O objeto artístico não é facilmente enquadrado nos pressupostos de catalogação e preservação, dificultando assim sua classificação quando incorporados a instituições, navegando entre os setores de arquivo e biblioteca do museu.

Ao pensarmos na produção da arte postal, refletimos: como devemos inserir essas obras em um processo de musealização que tem como princípios-base questões de autoria única, materialidade, unicidade, em contrapartida a arte caracterizada por uma proposição questionadora, imaterial, efêmera, coletiva ou que nega a autoria única? A arte postal tem sua essência ligada à transitoriedade e sua compreensão ligada ao conhecimento da sociedade em que foi produzida, o que justificaria, portanto, sua guarda e preservação em um museu? Como seu processo de institucionalização pode levantar problemáticas? Apesar de sua materialidade a poética em rede desprezava as instituições como espaços culturais, galerias ou museus, sendo voltada para o público, substituindo o valor de exibição pelo de circulação e comunicação como uma estratégia de liberdade frente a uma realidade opressora (FREIRE, 2006).

Sendo assim, a arte postal surge para criar novos processos de significação artística em meio a um projeto ideológico. No entanto, permaneceu pouco tempo seguindo fielmente tal estratégia, uma vez que acabaria rapidamente se institucionalizando como qualquer outro processo artístico, como os próprios *ready-mades* ou as performances que também foram criados com o intuito de contestar a instituição, seu caráter valorativo e classificatório, entretanto, não escapariam de ser institucionalizados como veremos no próximo capítulo.

1.4 – O Centro Cultural São Paulo

Conforme salientamos nos itens anteriores, as instituições museais sedimentam o entendimento que os lugares de memória devem atuar na premissa da preservação, expondo e estudando esses testemunhos do passado, garantindo assim, sua salvaguarda. Em um desdobramento contemporâneo e a partir das reflexões em torno da atuação dos museus, notamos um alargamento em relação à definição dos mesmos, passando a incluir instituições culturais que operam na lógica museológica com o intuito de preservar, comunicar e expor coleções. Neste sentido, destacamos a atuação do Centro Cultural São Paulo – CCSP que embora não se caracterize como museu, realiza a guarda da coleção que é o epicentro de discussões da presente pesquisa.

O CCSP foi inaugurado em maio de 1982 como uma extensão da Biblioteca Mário de Andrade, ocupando uma área de 46.500m², entre a estação Paraíso e a Vergueiro do metrô da cidade de São Paulo. No começo da década de 70, o Projeto Vergueiro¹³ objetivava a modernização e urbanização de uma área de 300.000m² entre a Rua Vergueiro e a Avenida 23 de Maio, ambicionando a construção de *shoppings center*, hotéis e uma biblioteca pública.

Através das discussões em torno da ideia de expansão da biblioteca já existente, o grupo de trabalho reformulou o projeto idealizado, propondo a criação de um centro cultural multidisciplinar que congregasse diferentes linguagens artísticas em um espaço democrático, modelo inédito na cidade de São Paulo (ELIAS, 2010). Conforme salienta Ricardo Ohtake¹⁴, o CCSP foi concebido a partir de novos moldes culturais que estavam surgindo na época e que ansiavam a criação de grandes centros culturais como a *National Gallery* em Londres e *Centre Georges Pompidou* de Paris¹⁵. Com claras inspirações nesses espaços internacionais, o CCSP tinha a gana de representar a reformulação da política cultural estabelecida, oferecendo uma

¹³ Informação disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/30anos/historico.html>>. Acesso em 12 jan 2020.

¹⁴ Ricardo Ohtake foi Coordenador de montagem e o primeiro diretor do CCSP

¹⁵ Informação disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/30anos/video_ricardo1.html>. Acesso em 12 jan 2020.

programação diversa, reunindo várias ações culturais, como: biblioteca, salas de exposição, teatro, jardim e espaços educativos (CALIL, 2005).

Construído durante os últimos anos da ditadura militar, o CCSP foi projetado a partir de uma proposta arquitetônica que concebesse uma valorização dos espaços e criando, curiosamente, ambientes de convivência em um período que o regime de exceção tinha horror à reunião de pessoas, ao invés de uni-las procurava separá-las e dispersá-las. Entretanto, o projeto foi alvo de críticas por suas inovações arquitetônicas e pelos eventuais problemas técnicos que essas poderiam acarretar por conta dos materiais utilizados e as formas arrojadas desenhadas pelos arquitetos que utilizavam do vidro ao concreto, do tecido ao acrílico, do aço ao tijolo¹⁶.

Figura 4 - CCSP durante de sua construção



Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/872196/classicos-da-arquitetura-centro-cultural-sao-paulo-eurico-prado-lobes-e-luiz-telles> - Acesso 10 dez 2019

Por conta das estruturas mistas propostas para a edificação do Centro Cultural, os conceitos de execução foram modificados, sendo substituídos por técnicas

¹⁶ Informação disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/30anos/historico.html>>. Acesso em 12 jan 2020

específicas e experimentais em um processo quase artesanal¹⁷. Os quatro pavimentos, elaborados pelos arquitetos Eurico Prado Lopes e Luiz Benedito Telles, se integram à topografia acentuada do terreno proporcionando a entrada de luz natural e a sensação de espaço sem barreiras (ELIAS, 2010).

Segundo Elias (2010), o CCSP foi inaugurado às pressas por razões políticas, sem estar devidamente finalizado. Com a abertura, foram transferidas coleções importantes da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, como a Pinacoteca Municipal e a Discoteca Pública Municipal. A Lei nº 9.467, de 6 de maio de 1982, criava formalmente o CCSP estabelecendo suas funções, que seriam:

Planejar, promover, incentivar e documentar as criações artísticas; reunir e organizar uma infraestrutura de informações sobre o conhecimento humano; desenvolver pesquisas sobre a cultura e a arte brasileiras, fornecendo subsídios para as suas atividades; incentivar a participação da comunidade, com o objetivo de desenvolver a capacidade criativa de seus membros, permitindo a estes o acesso simultâneo a diferentes formas de cultura; oferecer condições para estudo e pesquisa, nos campos do saber e da cultura, como apoio à educação e ao desenvolvimento científico e tecnológico¹⁸.

Devido ao afogo para a abertura do espaço o projeto arquitetônico idealizado nunca chegou a ser concluído, resultando em sérios problemas estruturais que acabaram por ocasionar o fechamento do CCSP um mês após sua inauguração devido uma inundação que atingiu todas as suas instalações (ELIAS, 2010, p. 176).

A estrutura de concreto, aço e vidro formava um efeito estético visualmente agradável, entretanto, era motivo de sérios problemas, pois a iluminação constante causava desconforto aos funcionários e usuários. Ocasinou, ainda, o comprometimento de seus acervos devido às precárias condições de preservação e às recorrentes inundações que sucumbiram o CCSP durante seus anos de funcionamento.

A partir da transferência da coleção da Pinacoteca Municipal para o CCSP, a instituição cria a Divisão de Artes Plásticas, passando a realizar a guarda e a preservação permanente de obras de arte, atuando em uma dinâmica similar à dos

¹⁷ Idem

¹⁸ Idem

museus, conservando, investigando, comunicando o patrimônio cultural e colocando-o a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento¹⁹.

A Divisão de Artes Plásticas do CCSP, na época, tinha o intuito de salvaguardar, pesquisar e preservar o conjunto de obras denominado *Coleção de Arte Municipal*, que contava com obras pontuais do período colonial e do século XIX, importantes obras modernistas e de poéticas contemporâneas provenientes dos programas de aquisição e doações como a coleção de *Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo* (MARTINS, 2005).

Embora a gestão e a preservação dessas obras fossem um dos objetivos principais da Divisão de Artes Plásticas do CCSP, a atuação do setor foi dúbia nesse sentido, pois até 1993 a coleção se encontrava dispersa pelas demais Secretarias, só sendo instalada devidamente em uma reserva técnica em 1995, conforme salienta Piza (2018):

Ao longo da década de 1990, as obras de arte que estavam em outras instituições municipais foram reunidas na reserva técnica construída em 1995 no porão do CCSP pela equipe da Divisão de Artes Plásticas/Pinacoteca Municipal. Também foram transferidas para o CCSP as obras em papel guardadas em mapotecas – e as próprias mapotecas – que, como já comentado, até então não haviam saído da BMA, a não ser para exposições e alguns eventuais empréstimos (PIZA, 2018, p. 61).

Por intermédio do projeto realizado e por aportes financeiros da Fundação Vitae é nesse momento que a Divisão de Arte Plásticas atualiza a catalogação das peças integrantes de sua coleção : “Pela primeira vez as imagens de todas as obras foram registradas em fotografias digitais para serem inseridas no banco de dados, proporcionando uma visão integral do acervo” (PIZA, 2018, p. 62). Entretanto, vale ressaltar que o projeto de catalogação proposto não incluiu a coleção de Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo, conforme veremos em maiores apontamentos no item 3.3.

Como resultado do trabalho empreendido nas obras ditas tradicionais da Coleção de Arte Municipal foi publicado em 2005 um catálogo editado pelo Banco Safra,

¹⁹ Correlacionando com a definição de Museus elencada pelo ICOM apresentada no item 1.3.

discorrendo sobre o histórico desse acervo e expondo as singularidades dos demais setores do CCSP, como o Arquivo Multimeios e a Discoteca Oneyda Alvarenga.

Segundo Piza (2018, p. 62), através desse investimento privado foi possível a contratação de pesquisadores para o estudo desse acervo reunido. Entretanto, ao analisar a publicação que tinha o intuito de divulgar a *Coleção de Arte Municipal*, identificamos que o catálogo menciona brevemente a Coleção de Arte Postal da XVI Bienal, não se estendendo no assunto, nem expondo maiores informações sobre a procedência do acervo. A partir dessa constatação podemos observar o descaso e o desinteresse da instituição com a poética em rede, que sem dúvidas, contribui no desenrolar do destino errático e pouco esclarecido da coleção.

Por intermédio de uma mudança no quadro organizacional do CCSP, a *Coleção de Arte Municipal* passa a partir de 2008 a ser chamada de *Coleção de Arte da Cidade*. A seção é subordinada à Supervisão de Acervo da instituição, tendo como incumbência principal a preservação, pesquisa e salvaguarda de diversas proposições que utilizam linguagens tradicionais e contemporâneas, reunindo cerca de 2.900 obras de arte de diversas técnicas e sete coleções de Arte Postal²⁰ com aproximadamente 10 mil peças ao total²¹.

²⁰ As coleções da poética em rede são: Núcleo I – XVI Bienal de São Paulo; Multimedia Internacional; Como Você limpa sua boca?; Brutigre; Hudinilson Jr; Ozéas Duarte e Escritório de Arte Postal.

²¹ Informação disponível em: <<http://centrocultural.sp.gov.br/site/desfrute/colecoes/colecao-de-arte-da-cidade/>>. Acesso 08 dez 2019.

CAPÍTULO II

Musealização e arte conceitual: entrelaçando conceitos e mediações

2.1 – Musealização como caminho

Quando dissertamos sobre o ambiente museal é comum relacionarmos com questões referentes à memória e salvaguarda, visto que essa relação é perpassada desde a Grécia antiga - a partir da Casa das Nove Musas - até os dias de hoje, como visualizamos no item 1.1. Entretanto, esses lugares de memória passaram por diversas mudanças em sua gênese ao longo dos séculos.

Para Guarnieri (2010) o campo de estudo da museologia se organiza através do conceito de fato museal, que seria “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 essa que se processa num cenário institucionalizado, o museu” (GUARNIERI, 2010, p. 147). Dessa forma, o homem, ao selecionar objetos e retirá-los do contexto original, age alterando sua função utilitária, inserindo-os em uma realidade construída de acordo com suas necessidades.

A definição do campo de estudo da museologia proposto por Guarnieri (2010) dialoga com o conceito de fato social da sociologia colocando o museu como uma construção individual ou coletiva e como um campo específico de estudo da museologia. Nesse sentido, a ênfase recai na valorização da interface entre espaço e objetos, em que há uma atribuição de significados por meio da relação humana que acontece em um determinado espaço. Essa busca e a atribuição de significados reforça a predisposição de estabelecer laços com o invisível, despertando nesses semióforos²² a dimensão da musealidade em consonância ao dissertado por Pomian (1984).

A partir do apontamento de Guarnieri (2010), compreendemos o museu como um resultado de relações produzidas por atos sociais e como espaço de operações museológicas, colocando-se como processo e como resultando de práticas sociais. Ressaltamos que Guarnieri foi uma das primeiras a discutir os museus e a museologia em um campo mais amplo, transformando o ofício que norteia a atuação do

²² De acordo com o autor, semióforos são: “[...] objetos que não têm utilidade, no sentido que acaba de ser precisado, mas que representam o invisível, são dotados de um significado; não sendo manipulados, mas expostos ao olhar, não sofrem usura” (POMIAN, p.71, 1984).

museólogo em um “trabalhador social”, buscando levantar conceitos não definições, deixando em aberto para futuras releituras e modificações.

Em um desdobramento contemporâneo, notamos que o ambiente institucionalizado defendido por Guarnieri (2010), o museu, se estabelece de diferentes formas, seja como fundações, instituições ou centros culturais que desempenham a musealização, guarda e a preservação de bens culturais, atuando na relação homem e objeto, resultado de práticas e relações sociais em espaços que permitem o ato cultural entre o “homem e a realidade”.

Segundo Scheiner (2001), no final dos anos 1980 a teoria museológica já era consolidada no universo acadêmico, colocando a disciplina em fronteiras com a filosofia, a história, as artes e a ciência da informação. Dessa forma, a museologia é entendida como uma disciplina transdisciplinar dedicada ao estudo da relação entre o Humano e o Real, tendo como objeto o fenômeno Museu.

Para a autora, o museu deve ser visto a partir de sua natureza fenomênica e sua pluralidade de representação e das novas percepções de espaço, tempo, memória e valores culturais, como podemos visualizar a seguir:

livre, plural, passionário e contraditório, infinito em sua potência [sic], pode aparecer sob distintas formas, representar todos os modelos culturais e todos os sistemas de pensamento – de acordo com os valores e representações das diferentes sociedades, no tempo e no espaço (SCHEINER, 2001, p. 217).

A percepção do campo da museologia defendida por Scheiner (2001) coloca o fundamento ontológico do campo de estudo na percepção complexa do “Real”, atestando que para o entendimento entre museu e mundo se faz necessário compreender o que constitui esse “Real”. Sendo assim, cada “Real” corresponderá uma percepção diferente de modelo de museu e para seu entendimento faz-se necessário a investigação pela dimensão fenomênica, estabelecendo relações com o Real, colocando a disciplina museológica em diálogo direto com a filosofia (CARVALHO, 2011, p. 155).

A percepção de museu pela filosofia proposta pela a autora nos permite refletir sobre as relações entre museu e o real em uma dimensão ontológica e em sua face fenomênica: o museu como processo, não como produto. Neste viés de compreender

a instituição museal como um conjunto de processo, tencionamos a reflexionar sobre às diversas dimensões processuais da gestão museológica, referindo-se aos procedimentos estratégicos que viabilizam a gestão do patrimônio musealizado, como: processo de conservação, processo legal, processo documental, processo de pesquisa, processo criativo, processo educativo (Scheiner, 2013). Essas são ações fundamentais para dinamizar o museu, entretanto, a ideia que os museus são um espelho do real na contemporaneidade e na hegemônica história do vencedor proposta pela sociedade Ocidental se torna um tanto quanto capciosa.

Através de seus apontamentos notamos que relação Humano-Real não acontece essencialmente no museu. A dimensão proposta e a percepção fenomênica e processual elencada contempla diversos locais de cultura em que o fio condutor se dá pela prática da musealização e pela atribuição da musealidade. Em um desdobramento contemporâneo Sheiner (2008, p. 44) ressalta:

Eis como deve ser percebido, hoje, o Museu: enquanto dobra (do Real), fenômeno, processo – livre, plural, em permanente e continuada mutação. É esse o Museu em que acreditamos: o que se dá no instante, em todas as suas formas, em todas as suas manifestações, também chamadas “museus”: a praça, a aldeia musealizada, a cidade-monumento, o jardim botânico, o zoológico, o aquário, o parque nacional, o centro de ciência e técnica, a galeria de arte contemporânea, o ecomuseu. E também o museu-tesouro, o templo, e o museu virtual – só existente na tela do computador. E o museu-relicário, museu interior, síntese das nossas pequenas (e grandes) experiências pessoais. O museu integral, a grande memória da biosfera. Cada dobra analógica ao modelo, mas ainda assim única, enquanto individuação. Cada uma com seu próprio espaço, seu próprio ritmo, seu próprio tempo [...].

Stránsky (1965) busca em suas reflexões qual seria o objeto de estudo da museologia. Dessa forma, revê o desenvolvimento das instituições museais e coloca a museologia como uma disciplina científica e seu objeto de estudo seria a musealidade, não o museu. Entretanto ao analisar o contexto em que Stránsky (1965) elabora sua proposição e os apontamento levantados neste item por Guarnieni (2010) e Scheiner (2013; 2008), notamos que a dimensão da musealidade e a visão da musealização como processo está presente nos discursos dos teóricos apresentados, porém seria um equívoco imaginar a museologia como uma ciência construída apenas a partir da musealidade.

Este viés trabalhado por Stránsky (1965) elenca a ideia de musealidade como valor, seja como documentário ou de evidência autêntica da realidade, influenciando diretamente a prática da musealização como uma estratégia de preservar e comunicar os testemunhos do passado. É nessa percepção que muitas instituições museais e centros culturais ancoram sua visão preservacionista, afastando o entendimento que a musealidade é uma característica intrínseca do objeto musealizado, ou seja, é a musealização que instaura o “valor” sobre o objeto.

A dimensão da musealidade atribuída pela musealização e discutida pelos autores correlaciona com a noção de coleção, que para Pomian (1984), implica em uma operação de seleção e preservação que transforma os objetos em semióforos que não devem ser manipulados e devem ser expostos ao olhar. Nesta estratégia o autor atesta que quando um objeto é protegido ou conservado, ele é revestido de novos significados. Essa transferência e ressignificação dos objetos é o que a museologia chama de processo de musealização.

Para Brulon (2018, p. 190), musealizar consiste em recolocar, revalorizar, reordenar e mudar algo de lugar, nem tanto pelo sentido físico, mas sempre no sentido simbólico. Em sua visão, a prática escapa os limites institucionais e se instaura em diversos equipamentos da cultura, sendo entendida como processo ou como passagem criadora. Neste sentido, o autor correlaciona a prática com a noção de musealidade de Stránsky (1965) que tinha o intuito de valorar as qualidades não-materiais dos objetos de museu, do patrimônio cultural e das obras artísticas. Sendo assim, a musealização se estabelece como o caminho de valoração, salvaguarda, comunicação e como um possível objeto de estudo específico da museologia.

De modo a fomentar com a viés patrimonial da prática da musealização, recorreremos a Bruno (2006) que analisa o museu como fenômeno histórico e a museologia em um fenômeno epistemológico que possibilitam um cruzamento de análises sobre função social, pertencimento, ressignificação e memória. A autora salienta que todas as operações museológicas devem consolidar as bases de pesquisa e de preservação, tornando-as parâmetros elementares no campo de ação museológica, conforme veremos:

Propomos, como ênfase desta reflexão, que ações deste campo essencial sejam orientadas para os caminhos preservacionistas. Assim, consideramos que *pesquisa e preservação* constituem os parâmetros definidores e elementares, enquanto os parâmetros delimitadores do campo essencial de ação museológica se consolidam a partir da dinâmica da cadeia operatória dos procedimentos de *salvaguarda e comunicação*, sempre amparados pelas perspectivas delineadas pelas ações de *planejamento e avaliação*. (BRUNO, 2006, p. 15)

Em contrapartida, Brulon (2018) contesta que nessa resignificação museológica os objetos são confundidos com o patrimônio. Entretanto, nem toda patrimonialização significa uma musealização. Dessa forma, evidencia que a prática deve ser entendida como um processo social em cadeia que não começa e nem se limita aos museus, como já mencionado.

Já pela análise de Cury (2006), o termo musealização se estabelece como uma prática de valorização dos objetos. Essa práxis pode acontecer tanto no ambiente museal, quanto na valorização *in situ*, como os ecomuseus. A partir do exposto, a musealização se estabelece como um processo que “se inicia na valorização seletiva, mas continua no conjunto de ações que visa a transformação do objeto em documento e sua comunicação” (CURY, 2006, p. 25). Em síntese, a musealização se configura como um conjunto de ações sobre o objeto, dentre elas: aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação. Dessa forma, o processo inicia-se ao selecionar o objeto de seu contexto e contemple-se ao exibi-lo por meio de exposições.

Pelas reflexões de Brulon (2018) e dos demais autores, podemos compreender que prática da musealização opera na ruptura do contexto original de qual o objeto era utilizado ou produzido, criando novas realidades, ou seja, a descontextualização como parte do processo. Como já mencionado, a mudança sempre tange o sentido simbólico, atribuindo aos bens culturais a dimensão da musealidade e atestando seu valor como documento. Neste sentido, o autor propõe a musealização como um gesto social elevado a ação criativa, classificando-a como performance museal, tornando-se uma prática emancipadora do real, criando novas realidades a partir da performance museal que dialoga com dimensão fenomênica de museu defendido por Scheiner (2013).

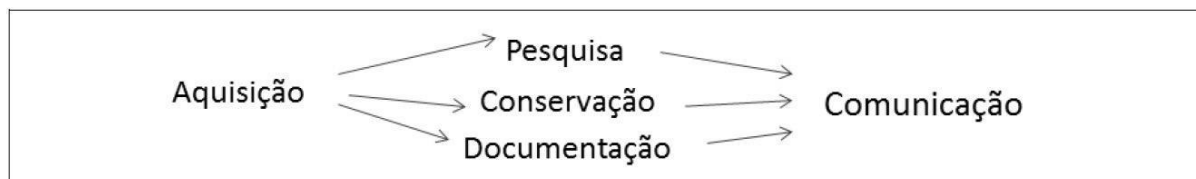
A partir dos autores trabalhados, reflete-se que a musealização instaura nesses objetos o “valor”, ou seja, a musealidade. Notamos que a prática não se limita apenas a museus e se estende a diversos equipamentos da cultura que realizam a salvaguarda de bens. O fio condutor para essa relação entre museus e centros culturais é que ambos atuam na mudança do sentido simbólico do objeto, premissa chave da musealização defendida pelos autores.

No que concerne à pesquisa e ao estudo de caso, compreendemos a musealização como uma estratégia de preservação e como um conjunto de processos de caráter infocomunicacional, baseado na agregação de valores a diferentes coisas, que se tornam objeto de preservação (LOUREIRO, 2011 apud LOUREIRO e LOUREIRO, 2013, p. 6).

A característica infocomunicacional das operações da musealização dialoga com questões elencadas por Cury (2006) que argumenta que a prática deve operar em dois eixos: a salvaguarda e a comunicação. A salvaguarda incumbe-se de questões relativas à documentação e à conservação, já à comunicação compreende as exposições e atividades socioeducativas. Em relação aos procedimentos da documentação, os mesmos operam a partir do conceito de documento que considera suportes materiais, ou seja, objetos como uma forma de evidência histórica.

O quadro operacional elaborado pela autora (figura 5) nos permite compreender que a musealização abarca um processo que começa na aquisição, seguindo pela pesquisa, conservação e documentação e objetiva a comunicação. A proposta elaborada reforça o viés da museologia no tríplice sequência: preservação, pesquisa e comunicação.

Figura 5 - Esquema do processo de musealização



Fonte: (CURY, 2005, p. 26)

Brulon (2018) revisita o quadro operacional elaborado por Cury (2005) e propõe um gesto social em constante repetição, a musealização como uma performance museal. Nesse sentido, a musealização é a operação emancipadora do real e requer que todas as partes do processo sejam identificados e catalogados. Para o autor os ambientes artificiais construídos pela musealização (materiais e simbólicos) são necessários para que a performance museal aconteça. Neste viés, a musealização extrapola a dimensão meramente conservacionista e se estabelece como um processo social de atribuição de valor aos bens que ultrapassa o colecionismo e não se limita à esfera de museu formalmente instituído.

Através das reflexões tangenciais sobre a prática da musealização e pelos apontamentos realizados, refletimos sobre o caráter preservacionista inerente ao ato de musealizar em um processo cultural, construtor de significados partilhados e de representações. Sendo assim, os processos de musealização devem ser vistos não apenas como uma ferramenta de preservação do passado, mas também, como um processo de construção e salvaguarda de um presente.

Dessa forma, consideremos que as operações de musealização devem constituir um processo dinâmico, fluido e constante que está intimamente ligado a intenção de quem a conduz: “[...] a musealização permite aos objetos desempenharem o papel de “originais”, por meio de um processo em que a informação é destilada e realocada, sendo manipulada para ser recriada na performance museal” (BRULON, 2018, p. 203).

É notório nos discursos apresentados no decorrer desse item que na mudança do sentido simbólico e o viés infocomunicacional, os objetos ganham a dimensão de museália e documento e, dessa forma, devem ser preservados e salvaguardados.

Vale ressaltar que a prática da musealização é defendida como um processo sob o qual o objeto é submetido para ganhar a dimensão da musealidade, tornando-se um juízo de valor. Ao selecionarmos esses objetos, escolhemos quais são serão os museálias e quais não devem ser musealizados, transformando as coleções em lugares de memória e de muito esquecimento. Sendo assim, compreendemos a partir das reflexões citadas que a musealização seria o objeto de estudo da museologia que acontece por intermédio de processos e operações como um caminho de valorização e de atribuição da musealidade.

2.2 – Arte conceitual e conceitualismo: Arte Postal e comunicação marginal

A arte conceitual, enquanto movimento artístico, surge na Europa e nos Estados Unidos no final da década de 1960 e meados da década de 1970. A produção artística naquele período instaura-se como uma crítica às instituições, ao sistema hegemônico das artes, ao mercado, ao formalismo e à noção tradicional de objeto artístico. Crimp (2005, p. 62) afirma que na arte moderna a ideia de arte estava sujeita às limitações da criatividade humana individual: “[...] podia ser entendida do mesmo modo que a arte parecia ter sido sempre entendida, algo incorporado nas obras-primas criadas pelo artista-mestre”. A ideia defendida pelo autor dialoga com o entendimento que o produto do ato criativo humano na arte moderna era elencado em categorias e hierarquias: pintura e escultura.

Apesar de propostas que questionam os limites da pintura e da escultura e de vanguardas que propunham uma crítica as instituições, as obras ditas modernas logo foram institucionalizadas e incorporadas as coleções dos grandes museus. O espaço museal funcionou, como dito no item 1.2, como uma ferramenta para fruição das ideias modernistas de progresso, colocando a arte moderna em meio a cultura urbana. Sendo assim, conforme o modernismo ia envelhecendo o seu contexto tornava-se conteúdo. Os questionamentos das limitações das proposições tradicionais da arte realizadas pelas vanguardas históricas favoreceram no processo de desmaterialização de arte, conforme salienta Freire (2006):

É certo que as vanguardas históricas, em especial o surrealismo, o futurismo e, sobretudo, o dadaísmo, já anunciavam essas mudanças, apontando, cada qual de uma maneira, uma certa pré-história da Arte Conceitual. Mais tarde, artistas como o francês Yves Klein, o norte-americano John Cage e suas experiências com o som e o silêncio, além do grupo Gutai no Japão e os Situacionistas na França, para citar apenas alguns, desencilharam a arte de uma materialidade sensível ou, em outras palavras, de seu destino como mercadoria. (FREIRE, 2006, p. 9)

Dissociação da arte como mercadoria em meio a década de 60 favorece o desenrolar das práticas da arte conceitual, que para Wood (2002), podem funcionar como um eixo em que o passado se transforma em presente. Esse passado modernista da pintura é contraposto ao presente pós-moderno, onde tudo pode se tornar arte, exceto a pintura moderna. Neste sentido, o que vemos na virada para os anos 60 não é mais uma sucessão de ‘ismos’ de vanguarda, mas sim uma intervenção nos eventos

artísticos e a-artísticos que rompem com a linearidade e horizontalidade da arte moderna em uma bricolagem entre passado e presente.

Uma pintura, uma escultura ou um desenho, autênticos e realizados por um artista genial configuram a compreensão de obra de arte no modernismo. Essa noção advém de princípios renascentistas que são sedimentados no imaginário social. O entendimento já arraigado causa dificuldade na leitura de manifestações artísticas da segunda metade do século XX, como também, no processo de musealização (FREIRE, 2006). Essas proposições norteadoras são problematizadas pela arte conceitual que passa a operar com ideias e conceitos.

O conceito de obra de arte e seu sistema de validação institucional foi questionado anteriormente por Marcel Duchamp no começo do século XX, conforme salientamos no item 1.3. O artista abandona a pintura em 1910 e passa a pesquisar o funcionamento das instituições-arte. Essa investigação reforça a pergunta “*O que é arte?*”, colocando a função do objeto artístico em questionamento.

Kosuth (2006, p. 217)²³ afirma que Duchamp foi o responsável por creditar à arte sua identidade própria. Para o artista, a arte moderna estava conectada em sua virtude morfológica e a partir das propostas elencadas por Duchamp a arte muda seu foco de forma da linguagem para o que estava sendo dito. Neste sentido, a arte estava liberta das armadilhas da estética, da subjetividade, do gosto e da morfologia formalista e livre para questionar a natureza da arte, pois depois de Duchamp toda arte é conceitual, pois a mesma só existe conceitualmente.

Em 1914, Duchamp cria um de seus *ready-mades* ao declarar um porta-garrafas como obra de arte. O artista se apropria de um objeto industrializado e funcional e o ressignifica como obra de arte em um ambiente institucional, o museu. Seu status ontológico se transforma pela vontade do artista, transportando-os de seu contexto usual para o contexto da arte (FREITAS, 2013).

Os *ready-mades* desmistificam as ideias de aura, autoria, forma e sobretudo, questionam a vocação arbitrária da legitimação institucional. Sua importância não se

²³ *Art after philosophy*, foi publicado originalmente na Studio International em 1969.

limita apenas no que o artista produziu, mas sim o que ele permitiu e iniciou na arte. Para Crimp (2005, p. 64), a proposta de Duchamp personifica a premissa que o artista não inventa nada, mas sim manipula, desloca e reformula algo que já foi ofertado pela história.

Os artistas do começo dos anos 60 foram influenciados por Duchamp em relação à dimensão do que constituía a arte e, em meio a isso, nenhum material ou forma pareceria inadequado como meio de expressão. Ancorados na premissa de arte como uma ideia, um grupo que reunia artistas de diversas nacionalidades introduz no campo artístico várias inovações entre os meios de expressão, como a performance, filme, arte postal e vídeo. Esse grupo foi denominado de Fluxus (1962-1978) e foi considerado um movimento internacional envolvendo artistas, escritores, cineastas e músicos sob a liderança de George Maciunas (1931-78) (RUSH, 2006, p. 18).

O grupo contestava a ideia da arte como propriedade exclusiva das instituições e colecionadores, criticando o alto modernismo, reafirmando a ideia proposta por Duchamp e sendo influenciado pelo contexto que o cercava, como a revolução social e sexual dos anos 60. Dessa forma, a arte se afasta da tela e busca formas de incorporar o observador à obra de arte (RUSH, 2006, p. 30)²⁴. O Fluxus passou a atuar em várias vertentes que impactaram o campo artístico da época pela postura crítica em uma mescla entre arte e cotidiano. A simbiose arte e vida defendida pelo Fluxus desconstrói a autonomia do cubo branco e da arte vista como um produto distanciado do mundo com o objetivo puramente estético.

Em meio às revoluções e às propostas questionadoras do grupo, surge o termo arte conceito (*concept art*) em texto redigido por Henry Flynt, em 1961, para designar uma arte ligada às ideias e aos conceitos para além de experiência visual das obras (FREITAS, 2013). Embora a denominação se sedimente na década seguinte, a relação do Fluxus com a origem da arte conceitual é de fundamental importância.

²⁴ Vale destacar artistas que utilizaram de técnicas ditas tradicionais, com o intuito de questionar os limites da pintura e escultura, no final dos anos 50 e início dos 60, como Frank Stella e Donald Judd, por exemplo (WOOD, 2002).

Em 1967, o artista norte-americano Sol LeWitt cunha o termo arte conceitual (*conceptual art*) por meio de uma publicação na revista *Artforum*. Em seu texto, *Parágrafos sobre Arte Conceitual*, atesta que a ideia é o ponto norteador para realização de um trabalho artístico e a porção visível é secundária, defendendo que a ideia é o mecanismo que faz a arte. Na reflexão proposta a produção conceitual livra o artista de sua dependência estética e a coloca como um trabalho intuitivo em que o objetivo é tornar sua obra mentalmente intrigante ao espectador: “a arte conceitual é feita para cativar a mente do observador, mais do que seu olho ou suas emoções” (LEWITT, 2006a, p. 181). Portanto, o artista conceitual pode ou não usar a materialidade ou transformá-la em uma ideia.

Neste sentido, LeWitt (2006a) afasta a produção conceitual da norma emotiva e gestual do expressionismo, afirmando que uma obra conceitual não depende essencialmente do toque do artista para ser realizada, qualquer pessoa é capaz de reviver e executar os paradigmas planejados colocando a arte em meio à vida.

Em janeiro de 1969, Sol LeWitt (2006b) fomenta seu discurso publicando o artigo *Sentenças sobre Arte Conceitual*, no qual defende a ideia como a premissa-chave para o trabalho artístico, sendo que as ideias que implementam o conceito, salientado que a materialidade em uma proposição conceitual pode ou não existir. Dessa forma a pergunta não é mais o que é arte, mas sim onde ela está. As palavras-chave mencionadas em seu texto, como: experiência, percepção, processo e ideia norteiam as sentenças levantadas. As questões trabalhadas por LeWitt (2006a; 2006b) em suas publicações demonstram que o objeto artístico se desmaterializa e se mistura com a vida cotidiana, revelando-se em processos, ocupando diversos espaços e dialogando com questões circundantes da sociedade.

A partir dos apontamentos, identificamos uma associação da linguagem verbal e a arte conceitual no sentido que nenhum movimento artístico produziu tantos textos e documentos escritos como arte ou com anseio de torná-lo objeto artístico, como salienta Freitas (2013, p. 44):

De Joseph Kosuth à revista *Art-Language*, passando por Mel Ramsdem e John Baldessari, a metalinguagem parecia ser a forma extrema de condenação da matéria da visão, até então componentes imprescindíveis da “boa forma”. Diante disso, as teses de Kosuth, ligadas ao sentido da arte

como linguagem, logo se tornaram a principal referência no debate internacional sobre arte conceitual.

Dessa forma, pode-se compreender a arte conceitual como: negação da aura da eternidade, do sentido único, da crítica formalista, das instituições, do mercado, da objetualidade e da materialidade, segundo Freire (2006, p. 70):

Em suma, a Arte Conceitual dirige-se para além de formas, matérias ou técnicas. É, sobretudo, uma crítica desafiadora ao objeto de arte tradicional. A preponderância da ideia, a transitoriedade dos meios e a precariedade dos materiais utilizados, a atitude crítica frente às instituições, notadamente o museu, assim como formas alternativas de circulação das proposições artísticas, em especial durante a década de 1970, são algumas de suas estratégias.

Apesar das similaridades a produção de arte conceitual na América do Sul apresentava peculiaridades em relação ao movimento notadamente internacional. Destacamos o acento político na produção brasileira e latino-americana que dialogava diretamente com o contexto da época, transformando a arte em uma ferramenta ativista.

Para Peter Osborne (*apud* FREIRE, 2006, p. 12), a arte conceitual na América Latina pode ser compreendida como uma resposta contra os modelos artísticos da Europa e dos Estados Unidos, difundidos no pós-guerra como projetos modernizadores que, de certa forma, foram implementados nas instituições museais brasileiras em meados do século XX, como vimos no item 1.2.

Os diferentes teóricos remetem à crítica aos modelos artísticos, ao capitalismo, à institucionalização dos juízos e à hegemonia dos grandes centros na América Latina e no Leste Europeu. Em um sentido ampliado do termo arte conceitual, temos o conceitualismo que: “De um modo geral, o conceitualismo não é outra coisa senão a própria crise do objeto de arte, o que tem amplas implicações” (FREITAS, 2013, p. 47).

Ramírez (2007) atribui ao conceitualismo a negação do estatuto do objeto de arte abrindo caminhos para novas formas artísticas. Para a autora é errôneo o entendimento do conceitualismo como um estilo ou um movimento, o mesmo deve ser interpretado como um modo de pensar a arte e sua relação com a sociedade. Sendo

assim, as práticas latino-americanas colocam a política e a ideologia como ponto norteador para conceituar a arte.

Como já abordado, as proposições elencadas por Duchamp foram fundamentais para o desenrolar da arte conceitual. Freitas (2013, p. 50) defende a ideia de que as práticas conceitualistas se estabelecem como uma decantação histórica de Marcel Duchamp nas utopias dos anos 60, na mudança do juízo estético para a crítica institucional e pelo acento ético e político nas proposições artísticas. A partir disso, o autor coloca que o conceitualismo foi composto historicamente por três questões de recusa e de afirmação: questões da obra de arte, da instituição-arte e do contexto social.

Em relação às três recusas elencadas pelo autor, a da obra de arte, como vimos nos autores já apresentados, consiste na negação do sentido convencional de “obra de arte”, dialogando com questões levantadas pelo movimento conceitual notadamente internacional, destacando sua hibridação na vida e na realidade, transformando a obra em um projeto ou uma ação, efêmera e reproduzível. Já na instituição-arte, temos a negação dos dispositivos institucionais de legitimação, também provocados pelo movimento conceitual internacional a partir dos *ready-mades*. Em terceiro, no contexto social, a obra toma sua dimensão ética, política e ideológica. Entretanto, vale ressaltar que a arte conceitual difundida internacionalmente também operava de maneira política, pois à crítica ao entendimento objetual da arte e da função sacralizadora das instituições são ideais questionadores que colocam em xeque estruturas, que de certa forma, são partes de um sistema político.

Porém, para Freitas (2013, p. 53) o conceitualismo na América Latina se torna uma simbiose entre os três elementos citados em que o contexto social se transforma em uma ferramenta para as práticas conceitualistas com caráter político mais urgente, inflamado e contraditório em relação ao eixo Europa-Estados Unidos.

Em 1967, LeWitt (2006a) publica suas considerações em relação a arte conceitual, como já citado. No mesmo ano, em solo nacional, Hélio Oiticica divulga no catálogo da exposição *Nova objetividade*, realizada no MAM RJ, propondo a ideia de uma arte

desmaterializada²⁵, colocando o público como participante da obra, dialogando com questões levantadas por LeWitt (2006a). No ano seguinte, foi promulgado no país o Ato Institucional nº 5 que intensificou a perseguição e a censura a artistas e intelectuais.

Neste contexto de repressão política imposta por regimes ditatoriais que grande parte da América do Sul estava coagida, a arte tornou-se uma ferramenta ativista de resistência e de enfrentamento ao despotismo e à opressão. Muitos artistas apostaram na potência e no caráter revolucionário da arte, investido em proposições criativas e experimentais que envolviam o público em processos de interação, reflexão, participação e transformação. Nessa mescla entre artista, objeto, público e contexto social, muitos artistas como: Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Antonio Manuel, Cildo Meireles, Wesley Duke, dentre outros, fluidificaram as fronteiras entre a arte e a vida (LOPES, 2011, p. 610). A atitude dos artistas latino-americanos em romper com o conteúdo convencional de uma mostra de arte reflete no intuito de produzir uma obra que dialogasse diretamente com a realidade social na qual a arte tem sua existência.

Em consonância a isso, Glusberg (1972) notabiliza que o conceitualismo buscou evidenciar um sistema de arte alinhado à realidade social na qual a América Latina estava submetida, criando uma peculiaridade em relação às proposições elencadas nos centros hegemônicos da arte. Ser artista na Europa e nos Estados Unidos difere de ser artista na América do Sul, pois para a época e pelo autor, não existe uma arte nos países latino-americanos, sim uma problemática e uma ferramenta revolucionária.

A partir das observações, nota-se uma distinção clara em relação à produção latino-americana com a norte-americana. Os latino-americanos atuam em um sentido mais amplo, ancorados na contextualização e no ativismo, já os norte-americanos privilegiam a autorreflexividade, a tautologia e o imediatismo.

Em 1970, Frederico Moraes publica um artigo em defesa de uma arte que provocasse o público e o tirasse da passividade contemplativa. Dessa forma, propõe uma inversão

²⁵ A exposição foi realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ), em abril de 1967, organizada por um grupo de artistas e críticos de arte. A mostra Nova Objetividade Brasileira reúne diferentes artistas com diversas poéticas em torno da ideia de "nova objetividade".

de papéis no modo operante da arte, colocando o artista como um propositor ou apropriador de situações, influenciado por ideias de Duchamp em que a realização ou execução depende da participação do espectador, ou seja, colocando a produção em um sentido mais amplo e contextual.

Nesse viés proposto, o artista se transforma em uma espécie de guerrilheiro, cuja tarefa é criar para o espectador situações de enfrentamento. Ancorado em uma nova compreensão de arte baseada na vivência, no conceito, na provocação. Morais (1970) atribui à produção artística daquele tempo como *arte da guerrilha*. Tal visão de arte dialoga diretamente com o contexto na qual o país estava submetido, transformando a arte em uma ferramenta de ataque, dialogando com os demais autores que dissertam sobre o conceitualismo neste capítulo:

“(...) na guerrilha artística, porém, todos são guerrilheiros e tomam iniciativas. O artista, o público e o crítico mudam continuamente suas posições no acontecimento e o próprio artista pode ser vítima da emboscada tramada pelo espectador” (MORAIS, 1970, s/p).

De acordo com Le Parc (2006), a junção de arte com o ativismo provocaria uma perturbação no sistema de representação e legitimação com o intuito de questionar o estado natural das coisas e despertar a capacidade do espectador em produzir mudança. Contudo, a arte deve ser entendida para além de um meio de expressão, tornando-se um dispositivo de contestação do sistema cultural pela atitude do artista.

Nesta atuação de arte como guerrilha, além da provocação ao espectador e o viés político das proposições, as instituições e seu poder de legitimação e a noção de objeto artístico são contestados. Os artistas reivindicam para si a autonomia em relação a criação de novas propostas, bem como sua forma de exibição e circulação. Essa linha tênue entre obra e não-obra se atualiza na busca de novos lugares e formas para a exibição e realização de seus trabalhos. A proposta se fez presente no Brasil e nos demais países da América do Sul, cuja produção artística buscava um alargamento em relação aos paradigmas da unicidade e da genialidade do artista.

Ampliavam-se os materiais possíveis, os meios e as formas para execução de propostas artísticas, operando para além da objetualidade, propondo uma ruptura com o conceito tradicional de obra e questionado a perenidade exigida pelos museus. Nessa crítica à arte objetual e ao sistema político, Freire (2006, p. 8-9) evidencia que

o conceitualismo abarcou diferentes proposições como a performance, a instalação, a videoarte, o livro de artista, a *land art*, a arte postal e diversas outras manifestações que operam em contramão aos eixos norteadores do que seria uma obra até então. Sendo assim, a autora levanta questões que são colocadas em discussão a partir de proposições conceitualistas: “Em vez da permanência, a transitoriedade; a unicidade se esvai frente à reprodutibilidade; contra a autonomia, a contextualização; a autoria se esfacela frente às poéticas de apropriação; a função intelectual é determinante na recepção”.

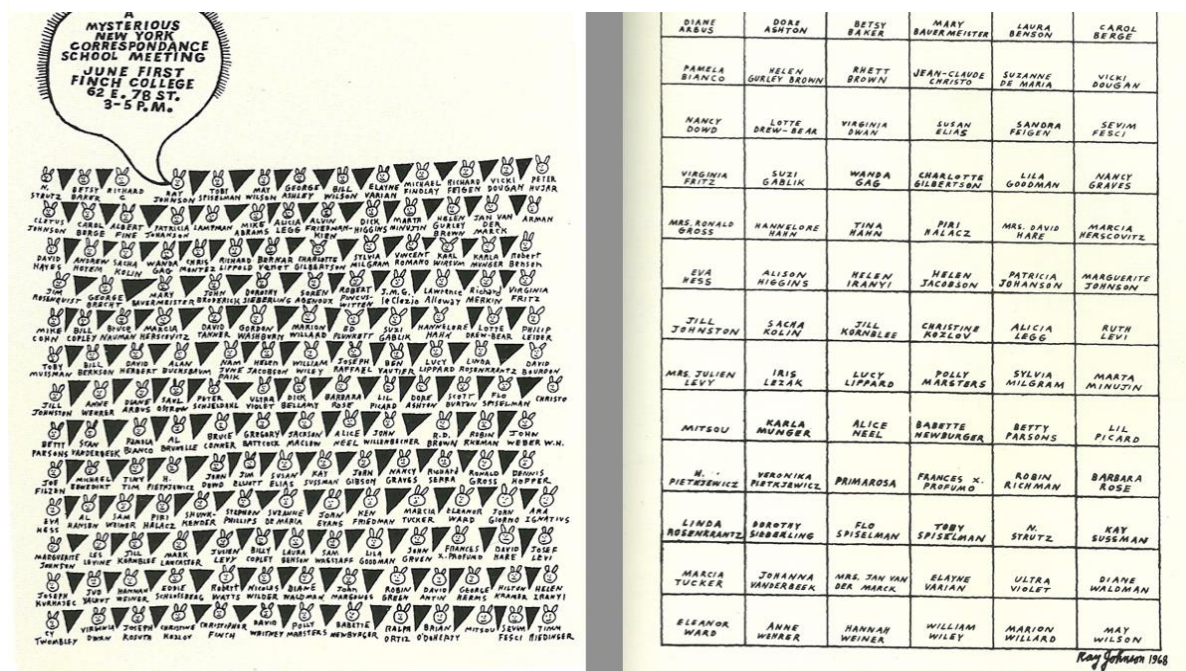
Dentre ao grande continente do conceitualismo, destacamos a arte postal que exemplifica as questões supracitadas por Freire (2006). Em linhas gerais, a arte postal surge como um processo alternativo e marginal em meio a diversas poéticas conceitualistas que resistiam ao processo de institucionalização em circuitos tradicionais da arte, como museus, galerias e centros culturais. Alguns movimentos artísticos de vanguarda já anunciavam rupturas no sistema artístico e utilizaram da arte postal como uma estratégia de cessação. Desde os *Calligramme* de Apollinaire (1918) até o *Violon d’Ingres* (1924) de Man Ray, a arte postal foi contaminada pelo espírito livre dadá e nos anos 60 e 70, passou a ser readaptada ao contexto e às peculiaridades do tempo que a circunda (NUNES, 2004).

O processo experimental de fusão entre categorias, técnicas e materiais, similar ao que se dará na arte postal, inicia-se em 1909 com o futurismo, passando pelo dadaísmo, pela *pop art* e se intensifica anos mais tarde na arte conceitual pela nítida rejeição de noção de arte associada exclusivamente ao prazer sensorial. A arte nos anos 60 assume diferentes formas em detrimento da sua materialidade e do conceito de obra acabada, investindo em proposições coletivas, vivenciais, processuais e efêmeras.

Nunes (2004) ressalta a importância do grupo Fluxus para a arte postal que a retoma como um meio de comunicação, redução de fronteiras e de recuperação do humor dadá. Com o Fluxus, a arte postal se intensifica como um fluxo contínuo de troca propiciada pela rede, ampliando o lugar da arte e estreitando laços com o cotidiano. Neste sentido, a poética em rede se estabelece como um elemento de comunicação criativa.

É usual a indicação da década de 60 como o começo da arte postal e na década de 70 como o período de sua expansão e consolidação. Nas iniciativas de Ray Johnson, na *New Correspondence School* (figura 6) durante a década de 60, podemos observar as iniciativas estruturantes da rede. O artista utiliza do sistema dos correios como uma galeria para distribuição e circulação de suas obras, apresentado os princípios da formação da rede de arte postal.

Figura 6 -Uma Reunião Misteriosa da Escola de Correspondência de Nova York - Ray Johnson, 1968



Fonte: <https://sofiakofodimos.wordpress.com/2015/06/14/the-open-curriculum-of-the-new-york-correspondence-school-ray-johnsons-pedagogical-mail-art/>. Acesso em 15 set 2019

As propostas pioneiras de Ray Johnson e do mexicano Ulisses Carrión fortificam o processo de desmaterialização do objeto artístico em consonância ao movimento de arte conceitual internacional (LOPES, 2015). A arte correio rompia com padrões estéticos e valores tradicionais da arte.

Ressalta-se que quando utilizamos a denominação Arte Postal, somam-se os termos Arte Correio, *Mail art*, Arte à Domicílio, Arte por Correspondência, Poesia Postal, dentre outros que foram utilizados durante os anos de 60 e 70, que abarcaram

proposições interpessoais de natureza em trânsito que utilizaram os correios como suporte para a circulação e troca da arte.

Já Bruscky (2006, p. 374)²⁶, que utiliza o termo Arte Correio, afirma que proposição nasce em uma época em que a comunicação se torna mais laboriosa e a arte estava cada vez mais comprometida com o mercado capitalista. Dessa forma, para o autor, a arte postal se transforma em uma saída possível por suas razões: antiburguesa, anticomercial e antissistema.

Durante os anos de repressão militar que grande parte dos países da América Latina estavam submetidos, a arte postal funcionou como uma forma de contestação do sistema político. Sendo assim, a proposição estreita distâncias, proporciona trocas, dinamiza os meios de circulação da arte, questiona seu sistema de legitimação e funciona como protesto, informação e denúncia atuando como uma estratégia de comunicação ou como ferramenta de objeção política em um sentido amplo (governo, objeto artístico, instituições e mercado).

A arte postal foi e pode ser compreendida como uma estratégia de comunicação ou como uma objeção política circunscritas em uma prática de troca em rede que utiliza predominantemente os correios. Porém, Sayão (2015, p. 16) salienta que os integrantes da rede possuem variadas concepções acerca do que é arte postal: “possivelmente, essa multiplicidade de leituras acerca do que é a rede deve-se à ausência de normatizações. Na arte postal, não existem manifestos, lideranças ou eventos que possam sintetizar essa produção”.

Para Plaza²⁷ (2006, p. 453) a arte postal surge como uma possibilidade alternativa ao sistema oficial de cultura, funcionando como uma “ação anartística” em contramão ao estatuto da arte e seus meios de comercialização e circulação. Para o autor, a articulação de rede de troca era conectada de forma espontânea e por afinidade, criando um espaço oportuno para o intercâmbio de ideias e informações, democratizando os meios de reprodução e transmissão:

Entre múltiplos meios concebidos como extensões da arte e do artista, a *Mail Art* é uma estrutura espaço-temporal complexa que absorve e veicula

²⁶ Publicado originalmente em 1976 e retrabalhado em 1981.

²⁷ “*Mail Art*: arte em sincronia”, publicado originalmente no catálogo da XVI Bienal de São Paulo.

qualquer tipo de informação ou objeto, que penetra e se dilui no seu fluxo comunicacional, gerando confusão sobre o que é e o que não é *Mail Art*. Entretanto, não interessa aqui definir o que é e não é *Mail Art*, pois nesse tipo de arte predomina o espírito de mistura de meios e de linguagens e o jogo é precisamente invadir outros espaços-tempo.

Dessa forma, a *mail art* pode funcionar como um instrumento comunicacional e interpessoal em que os trabalhos podem ou não utilizar de um caráter estético ou técnicas tradicionais. Sendo assim, todo material ou informação que esteja em consonância com o fluxo em rede pode ser chamado de arte postal.

Neste sentido, a arte postal passa a operar diferentemente do sistema artístico tradicional, pois todas as técnicas e materiais podem ser utilizados em uma dinâmica democrática, permitindo a participação dos interessados em uma proposição coletiva em rede. Temos a exploração de materiais dito não convencionais, como: a xerox, a reprodução gráfica, os envelopes, os selos, a fotografia, o livro, entre outros, que desafiavam o entendimento de bem artístico e a perenidade exigida pelos museus.

Para Lopes (2015, p. 32) bastava a postagem de um envelope ou outro suporte nos correios para que a mensagem ou imagem circulasse de forma *underground* em uma bricolagem entre a ironia e a afronta, visto que o meio de circulação era um órgão oficial controlado pelos militares e muitas das proposições criticavam o regime imposto (figura 7).

Figura 7 - Título de Eleitor Cancelado – Paulo Bruscky, 1980



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3656/titulo-de-eleitor-cancelado>. Acesso em 20 set 2019

Na arte postal a exibição e circulação das obras extrapolam ambientes institucionais como galerias e museus e os mesmos, dentro da vertente conceitual, passam a ser questionados. Em meio a isso destacamos a importância da rede e dos correios para o trânsito das proposições. Quando falamos em rede estamos nos direcionando a um grande grupo de artistas de diversas nacionalidades que negam os sistemas de hierarquização, possuindo um fluxo constante de troca via correspondências de forma democrática e solidária (SAYÃO, 2015). A rede postal funcionou na América Latina como uma ferramenta de denúncia, de solidariedade e de transgressão, evidenciando as peculiaridades vividas pelos artistas e pela população em meio a regimes ditatoriais. A repressão se fez presente em vários outros países em que os artistas foram vítimas dos militares.

O fortalecimento das relações entre artistas via rede é a característica valorativa da proposição enquanto um sistema de comunicação marginal que surge na urgência de estruturas de substituição e democratização. A partir disso, podemos identificar que as características basilares da arte postal, como: os correios como meio principal de troca e envio; o fluxo em rede; a autonomia em relação ao mercado da arte; ausência de júri de seleção; a hibridação de materiais e técnicas.

Ao dissertar sobre a poética, Zanini (1985) reforça a importância dos correios para além da forma de envio, tornando-se um elemento integrante aos trabalhos, visto que a postagem das proposições implicava limitações em relação ao peso e as dimensões:

Não podemos confundi-la [a *mail art*] com os usos particulares do correio nem o mero deslocamento físico da obra de arte. Longe das formas que simbolizam a vida, a arte por correspondência sabe utilizar os recursos que existem na imediatidade da existência. No aproveitamento do canal de comunicação, observamos que ela tem em vista o espaço-tempo do veículo que a condiciona e que se torna inerente a sua estrutura. A *mail art* se demonstra uma das alternativas encontradas pelos artistas para explorar novos recursos perceptivos e ao mesmo tempo para descobrir novas possibilidades de fazer sentir sua presença na coletividade. (ZANINI, 1985, s/p)

Nessa lógica, a ferramenta de difusão amplia o lugar da arte e a transfere para um sistema dentro da vida diária, retirando assim o caráter de mercadoria da obra artística pelo viés efêmero das propostas e seu modo de circulação. A noção de obra de arte e seus meios de legitimação são questionados por todo o continente da arte conceitual. Entretanto é válido destacar que apesar de ser um produto material, a arte postal questiona e opera para além do suporte físico, tencionando preceitos do sistema artístico e perturbando os padrões museais. Neste sentido, na arte postal os museus cedem lugar para os arquivos e as caixas postais (Bruscky, 2006).

A proposição fragmenta a tradicional visão de obra, ocasionando ruídos em valores como: a autenticidade, a autoria, a permanência, a unicidade e a autonomia, transformando a arte postal em um conjunto de técnicas e linguagens que estão entre a materialidade contingente e a transitoriedade que lhe dá sentido, modificando valor de exposição pelo de circulação. Alguns dos trabalhos que circulavam na rede respeitavam os padrões usuais de correspondência, como os próprios cartões-postais e telegramas, ou outros formatos bi e tridimensionais. Destacamos os demais materiais e técnicas presentes, como: selos de artista, caixas e envelopes, anotações,

fotografias, carimbos, filmes, documentação de performance, desenhos, colagem, xerox, *off set*, livro de artista, serigrafia, mimeografia, gravura, dentre outros (NUNES, 2004). Notamos no envelope de Bruscky (figura 8) a mescla de carimbos e selos, oficiais e não oficiais, como o desenho e o próprio envelope como suporte.

Figura 8 - Sem título - Envelope de Paulo Bruscky, 1975



Fonte: SAYÃO, 2015, p. 19

Observa-se que não há um padrão de uso referente aos materiais e técnicas utilizadas, sendo assim, não é possível definir a arte postal a partir de suas características materiais. As proposições hibridizavam diferentes códigos visuais, como poemas e frases, com recursos técnicos e estéticos, com o intuito de gerar seriações de forma rápida para alimentar o fluxo em rede e fomentar a dessacralização do objeto artístico.

Sendo assim, destacamos a atuação de artistas que colaboraram com a rede internacional de arte postal, possibilitando a circulação de informações, a fuga do mercado, o debate sobre o cenário artístico em um sentido mais amplo e subvertendo a repressão política vigente. Dentre os quais, evidenciamos: Paulo Bruscky, Julio Plaza, Regina Silveira, Mario Ishikawa, Ivald Granato, Regina Vater, Anna Bella Geiger, Bené Fonteles, J. Medeiros, Daniel Santiago, Gabriel Borba, Hudinilson Jr., dentre muitos participantes (FREIRE, 2006, p. 65).

2.3 – Institucionalizando o transitório: a arte postal nos sistemas institucionais de arte no Brasil

A arte postal funcionou, como já citado, como uma forma alternativa de circulação de arte, de contestação da noção de objeto artístico, de democratização dos meios de produção e como uma crítica as instituições e seus meios de legitimação. Sendo assim, ela rompe barreiras fazendo o “subterrâneo” vir à tona (BRUSCKY, 2006, p. 374).

Embora a arte postal nos dê um produto material, na maioria dos casos seu valor de exibição foi substituído pelo de circulação em uma crítica constante aos museus, galerias e centros culturais. Entretanto, com o passar dos anos, os objetos de circulação foram institucionalizados e transformados em mercadoria como outros processos artísticos contestatórios.

Vale ressaltar que a institucionalização da arte postal se estabelece como uma problemática em meio aos processos valorativos e de musealização, pois a proposição questiona diversos padrões formalistas empregados nas etapas que norteiam à entrada desse objeto em uma coleção. O viés político e comunicacional da poética em rede que surge para deturpar o sistema artístico é neutralizado ao ser musealizado e sua potência de troca é anulada.

Porém, muitos artistas postais que apesar da constante ameaça e perseguição advindas dos regimes ditatoriais presumiam que ao expor os trabalhos de *Mail Art* atuariam como dinamizadores da poética, facilitando assim, o diálogo com novos públicos. Sem dúvidas, a repressão foi constante e presente, criando adversidades para os artistas como a prisão, a censura e a apreensão de obras.

Bruscky (2006) evidencia os impasses com a censura imposta por órgãos repressores com a I Exposição Internacional de Arte Correio, realizada em um hospital do Recife, em 1975, proposta por ele e por Ypiranga Filho. A exposição foi fechada poucos minutos depois de sua abertura. O local inusitado para uma exposição contou com 31 artistas de trajetórias e de países diferentes, demonstrando a necessidade de subverter padrões elencados, transformando qualquer espaço em um local possível

para a circulação da arte. Os próprios carimbos e papéis timbrados do hospital foram utilizados como material para as proposições, como salienta Freire (2006b, p. 26):

As máquinas fantásticas não ocuparam apenas os classificados de jornais em sua virtualidade imaginária. O détournement (desvio) das máquinas utilizadas no trabalho cotidiano foi uma das estratégias preferidas de Paulo Bruscky, sobretudo em sua rotina como funcionário no Hospital Agamenon Magalhães. O entorno foi tomado como fonte de experimentação, pois, afinal, a arte não está necessariamente onde se espera que ela esteja. Mesas hospitalares do Hospital, em Recife, foram tomadas por Bruscky e Ypiranga Filho para a realização de exposição de arte postal (1975).

No ano seguinte, em 1976, no hall do edifício dos Correios do Recife acontece a II Exposição Internacional de Arte Correio que contou com o patrocínio do próprio órgão governamental que sediou o evento. Organizada por Paulo Bruscky e Daniel Santiago, a exposição contou com a representação de 21 países e três mil trabalhos. Entretanto, a mostra foi censurada e fechada e seus dois viabilizadores acabaram presos pela Polícia Federal. Vale ressaltar que muitos trabalhos ficaram retidos e anexados ao processo judicial como uma forma de evidência que justificaria a prisão dos envolvidos (BRUSCKY, 2006).

A censura imposta a Paulo Bruscky e Daniel Santiago aguçou uma série de ações performáticas, repletas de ironia, como *A arte não pode ser presa* (figura 9) em que os artistas questionam a violência compulsória dos regimes ditatoriais, colocando a arte como uma forma de resistência e como crítica às instituições (LOPES, 2015).

Figura 9 - Atitude do Artista/Atitude do Museu - A arte não pode ser presa



Paulo Bruscky e Daniel Santiago, 1978 – Inscrição no muro do Museu de Arte Moderna de Recife.
Fonte: <https://jornaltabare.wordpress.com/2013/03/20/nao-se-pode-prender-a-arte/>. Acesso em 27 set 2019.

Analogamente à prisão dos artistas citados, em 1977 os uruguaios Clemente Padín e Jorge Caraballo foram perseguidos e tiveram suas obras apreendidas e destruídas e, por conseguinte, foram aprisionados pelo governo ditatorial do Uruguai até 1979. A prisão dos artistas pelas *Fuerzas Armadas*, conforme salienta Lopes (2015), gerou protestos e manifestações de repercussão internacional via a rede postal, contribuindo para avigorar a poética como uma manifestação contestatória, comunicacional e criadora de conexões em uma dinâmica histórica e política. Sendo assim, para Padín e para diversos outros artistas latino-americanos, a arte postal representou um processo de descentralização artística em contramão aos polos hegemônicos da arte no intuito de impulsionar a criação de processos de significação artística, criando novos objetos para novos sujeitos.

Em 1978, apesar da censura e repressão constante, Bruscky deu sequência ao seu projeto, organizando em Recife na Biblioteca Pública Castelo Branco a III Exposição

Internacional de Arte Correio. Na mostra, Bruscky homenageia os artistas uruguaios presos, Padín e Caraballo, colocando seus trabalhos como uma forma de protesto via a rede postal na qual a pauta política foi publicizada (SAYÃO, 2015, p. 53).

No mesmo ano, em 1978, ocorreu outra exposição também em Recife, na Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP) em meio à programação do Primeiro Festival de Inverno da UNICAP. A mostra foi intitulada: *Arte Correio: Brasil*; reunindo trabalhos de vários artistas atuantes no país. A exposição contou também, com um seminário sobre arte postal dirigido por Ulises Carrión²⁸ (SAYÃO, 2015).

Mesmo em meio a um cenário nacional de medo e coibição, destacamos as iniciativas de Walter Zanini em seus anos de gestão no MAC USP. Apesar da ditadura vigente, Zanini transforma o museu em um fórum de experimentações em uma dinâmica entre a arte e a vida. Sem dúvidas, a importância de Zanini para as instituições museais e para o cenário artístico transcende barreiras e diversos campos, entretanto, no que concerne à pesquisa, explanaremos sobre exposições de *Mail Art* que acontecerem por intermédio da rede postal, sediadas no MAC USP e que de certa forma, influenciaram a proposta de criação de um núcleo de arte postal na XVI Bienal de São Paulo de 1981.

Ressaltamos que outras mostras realizadas no MAC USP contaram proposições e propostas de arte postal, como a *Prospectiva'74* e a *Poéticas Visuais*, por exemplo. Entretanto, para Sayão (2015), essas exposições contêm obras de *Mail Art*, porém, não são dedicadas exclusivamente à poética. Dessa forma, elucidamos sobre as mostras *Papel y Lápiz* e *Videopost*, ambas realizadas no MAC USP que apresentam projetos concebidos especialmente para a rede e pela rede.

No pressuposto de transformar o MAC USP em um laboratório de experimentação artística, observa-se a participação constante de artistas da rede postal de diversas nacionalidades na organização de exposições durante os anos 70 na instituição. Dentre eles destacamos: Julio Plaza, Gabriel Borda, Anna Bella Geiger, Hervé Fischer, Fred Forest, Ângelo de Aquino, entre outros artistas que ocuparam o museu

²⁸ Artista mexicano integrante da rede postal, atuou como poeta, artista, editor, organizador de exposições, bibliotecário e crítico de arte (FREIRE, 1999, p. 187).

para fazer valer suas concepções de arte e dar lugar às novas vivências (FREIRE, 1999).

No sentido de tomar o museu como uma oficina de pesquisa e experimentação, o colombiano Jonier Marin organiza duas exposições no MAC USP durante os anos 70: a *Papel y Lapis*, em 1976 e a *Videopost*, em 1977. Em sua primeira iniciativa junto à instituição, Marin utiliza da rede postal para convidar os participantes a enviar uma obra confeccionada a partir do lápis preto, sobre um suporte de aproximadamente 21x30 cm e uma fotografia nos moldes utilizados em passaportes. As mesmas fotografias recebidas seriam ampliadas e moldadas à metragem do suporte das obras, ou seja, em 21x30 cm (SAYÃO, 2015, p. 92), conforme se pode visualizar na figura 10.

Figura 10 - Reapresentação da exposição *Papel y Lapis*



Reapresentação dos trabalhos da exposição *Papel y Lapis*, por ocasião da mostra *Por um Museu Público – Tributo a Walter Zanini*, 2013, MAC USP

Fonte: Catálogo da mostra - *Por um Museu Público - TRIBUTO A WALTER ZANINI*, 2013, p. 306-307.

Através do funcionamento telemático da arte postal e do envolvimento de 45 artistas de diversas nacionalidades²⁹ atuantes na rede, a mostra acontece simultaneamente em dois países. Com o recebimento dos trabalhos, as obras ficavam expostas ao lado da fotografia do propositor estabelecendo uma relação entre autor e obra.

As peças “originais” foram expostas no *Museo de Arte Moderno de Bogotá* e as reproduções xerográficas exibidas no MAC USP durante o mês de maio de 1976. Sobre a elaboração e concepção da mostra, Marin (1976, *apud* Sayão, 2015, p. 93) relata:

Recentemente o instrumental fotomecânico, o vídeo, o computador têm sido considerados por muitos artistas como panaceia da genialidade, abusando de sua potencialidade comunicativa e contribuindo dessa maneira para a criação de um público sedento de “confusão”, crente de que esta é uma característica da arte nova. [...] A presente exposição está motivada pelo desejo de estabelecer uma estreita convivência visual entre o artista e o público, utilizando meios que estão ao alcance do funcionário, sapateiro, industrial, operário, quais sejam o papel e o lápis. [...] Por meio desta inter-relação foto/desenho procura-se fixar no espírito a imagem “corporal” do artista, como elemento fundamental que é das transformações sociais.

Observa-se que nas mostras propostas foram exibidos não apenas o produto final ou a obra, mas sim o circuito comunicacional entre artista-curador-instituições. De modo análogo, as exposições evidenciaram a simultaneidade em meio a arte contemporânea, ressaltando a rede como ferramenta para viabilizar o sistema de comunicação.

A mostra *Papel y Lapiz* contou com artistas residentes na América Latina e na Europa Ocidental. Muitos dos propositores já possuíam um contato com Marin via rede postal. Entre os participantes, destacamos³⁰: Philippe Cazal, Jaime Gutiérrez, Rachid Koraichi, Robin Crozier, Qotbi, Jorge Caraballo, Clara Kassin, Achille Cavellini, Hervé Fischer, Diego Bardoza, Clemente Padín, Rómulo Polo, dentre outros.

Durante o mês de outubro de 1977, Marin executa sua segunda proposta no MAC USP, a *Videopost*. A mostra contou com a participação de 17 artistas, todos estrangeiros, que enviaram projetos de arte postal para serem realizados em vídeos de até cinco minutos que seriam executados pela equipe do MAC USP utilizando os

²⁹ Dados coletados do catálogo da mostra: Por um Museu Público – Tributo a Walter Zanini, MAC USP, 2013.p. 306-307.

³⁰ Idem, p. 307.

equipamentos disponíveis na instituição. Após a realização das propostas, todo o material foi reunido em uma sequência única, expondo ao público o projeto e o trabalho já finalizado.

A ideia para elaboração da mostra, segundo Freire (1999, p. 159), surgiu na constatação que as exposições de vídeo, na maioria dos casos, bombardeavam o espectador com um excesso de imagens. Para Marin (*apud* Freire, 1999), o projeto proposto possibilitou recuperar a atenção do público de maneira análoga aos comerciais de TV.

Como resultado da ação proposta tem-se duas fitas de trinta minutos cada que foram expostas no museu enunciando a mescla de dois movimentos da década de 70: a videoarte e a arte postal³¹, ou seja, o uso de novas tecnologias em meio à rede. Sem dúvidas, destacamos o caráter precursor do MAC USP e de seu diretor em proporcionar aos artistas um museu vivo e um laboratório experimentação e criação³².

No convite para pensar um projeto de arte postal para ser executado em forma de vídeo, observamos diversas temáticas abordadas, entretanto, Sayão (2015) ressalta que similar à mostra *Papel y Lapis*, identificamos uma forte politização dos trabalhos, questionando a indústria cultural e os regimes políticos aos quais ela serve. A partir disso, o autor destaca o trabalho de Clemente Padín para a mostra, intitulado *Sensibilização Estética, Sensibilização Política*, na qual ele analisa:

Conforme o projeto enviado pelo artista, um cartaz simulando uma campanha de “sensibilização estética” deveria ser fixado em um local de grande concentração de pessoas. Posteriormente, esse cartaz sofreria rasuras que o transformariam em uma campanha de “sensibilização política”. O local escolhido pelos executores do projeto foi a Avenida Paulista, em São Paulo. No decorrer da filmagem, eles foram abordados pela polícia e obrigados a interrompê-la e a dar explicações às autoridades (informação verbal). Assim, a filmagem foi finalizada em ambiente fechado, desviando-se da intenção do artista. Com isso, além do valor estético, esse vídeo adquiriu uma dimensão de testemunho do ambiente de terror imposto pela ditadura militar brasileira (SAYÃO, 2015, p. 94).

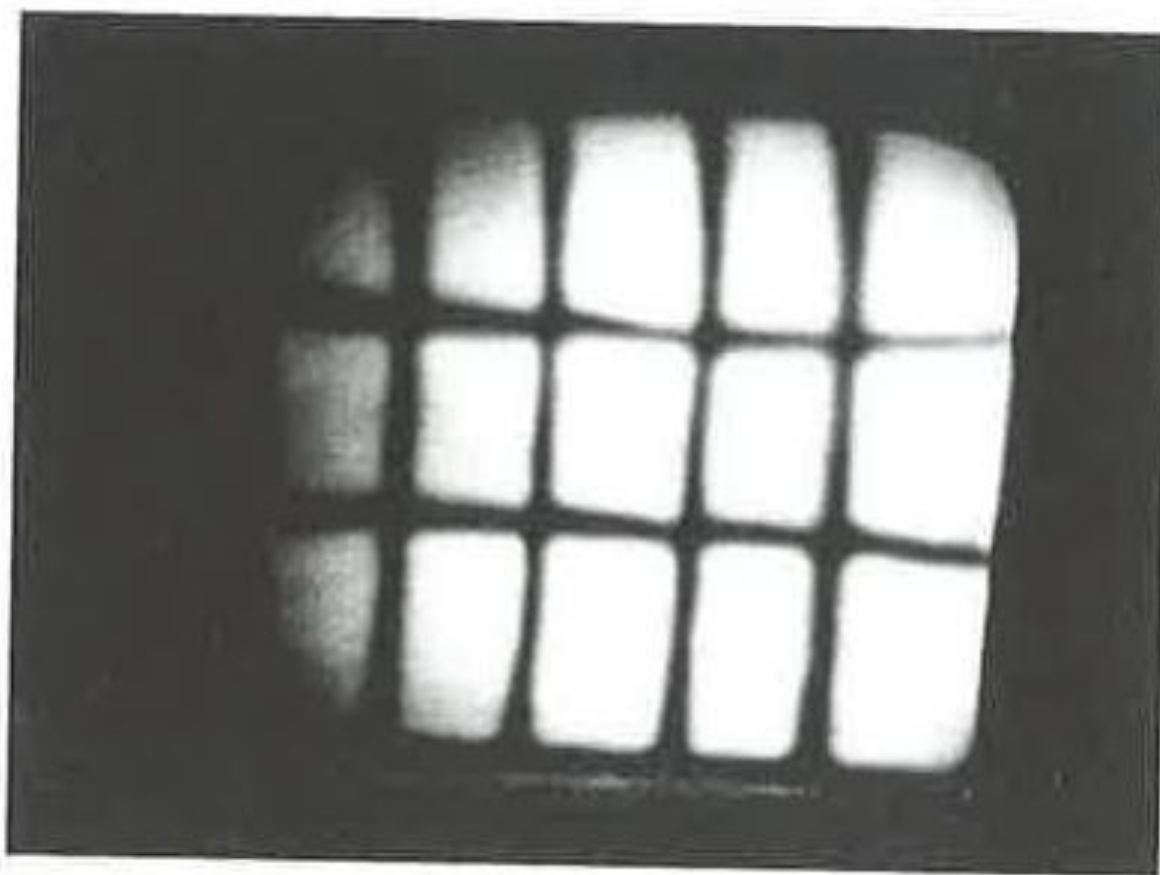
Dialogando com o trabalho proposto por Padín, o polonês Powel Petasz envia um projeto intitulado *Para a Liberdade* (figura 11). Essa proposta consistia em uma grade

³¹ Dados coletados do catálogo da mostra: Por um Museu Público – Tributo a Walter Zanini, MAC USP, 2013, p. 304-305.

³² Salientamos que na década de 1970 o MAC USP cria um setor de vídeo que possibilita a realização de projetos precursores na temática no país.

focalizada em primeiro plano em um aparelho de TV e em seguida, pessoas ficam por trás do xadrez desenhado pelas grades e são liberadas através de uma abertura de campo, conforme a aproximação da câmera (FREIRE, 1999, p. 159). Em ambas as propostas, observamos o viés político nos trabalhos, conferenciando com o contexto de repressão vivido por polos não hegemônicos da arte.

Figura 11 - Para a Liberdade – Powel Petasz, 1977



Powel Petasz, Para a Liberdade – 1977 – Projeto Exposição *Videopost*
Fonte: Freire, 1999, p. 159.

Na premissa que a ideia e o conteúdo são elementos mais fortes que a forma, o catálogo da mostra *Videopost* foi feito em um formato inusitado e reduzido, no tamanho de uma caixa de fósforo, contendo fichas com informações sobre o nome do artista, da obra e duração (FREIRE, 1999, p. 159). A exposição contou com trabalhos

de Itamar Martinez, Jean Kuhl, Oscar Caraballo, Antonio Ferro, Clemente Padín, Mukata Takamura, Pawel Petasz, entre outros³³.

As exposições *Papel y Lapis* e *Videopost* exemplificam a abertura do MAC USP e, por consequente, de Walter Zanini a rede de arte postal e as possibilidades de experimentação. Os projetos desenvolvidos por Jonier Marin colocam foco nas potências de troca e de criação advindas da rede, rompendo com a estrutura usual das mostras artísticas. Sendo assim, ao institucionalizarem as obras oriundas das redes, o museu em questão se transforma em um fomentador da poética que anos mais tarde, ganha um pavilhão próprio na XVI Bienal de São Paulo proposto por Walter Zanini e Julio Plaza (conforme veremos no 3º capítulo).

Embora o pioneirismo da instituição em aceitar em seu acervo novas propostas e os princípios que conferem autonomia à rede, como a não comercialização e a ausência de um júri legitimador são mantidos, a incorporação do transitório não significa torná-lo duradouro. Neste sentido, Freire (1999) salienta que muitas obras exibidas durante a exposição *Videopost* acabaram desaparecendo, pois a instituição não sabia lidar com os novos projetos e a transitoriedade do meio.

Até a Arte Moderna, a grande maioria dos bens artísticos eram concebidos por uma materialidade física e simbólica que quando inseridos no processo e nas operações de musealização, exemplificados no item 2.1, não suscitavam desafios, pois era possível levantar dados extrínsecos e intrínsecos e as operações de preservação e exibição não encontravam grandes impasses. Entretanto, com a mudança da materialidade, suporte e processos artísticos, a partir da metade do século XX pela Arte Conceitual, as novas poéticas; como: a arte postal, a performance, a instalação, a *land art*, a videoarte e o livro de artista, tornaram-se problemática constante aos padrões elencados pela museologia tradicional, que de certo modo, opera a partir de uma lógica formalista.

A institucionalização de propostas conceituais, como vimos em alguns exemplos no item 1.3, exemplificam a dicotomia e a ambiguidade inerente à relação estabelecida

³³ Dados coletados do catálogo da mostra: Por um Museu Público – Tributo a Walter Zanini, MAC USP, 2013, p. 301.

entre musealização e arte conceitual, pois muitos dos objetos são confeccionados com o intuito de não durar, o que fez com que o caráter preservacionista das operações museais encontrasse na poética artística uma problemática.

Para Freire (1999), a arte conceitual quando musealizada nega suas características próprias como a desmaterialização e a transitoriedade que são atributos que contestam a perenidade exigida pelos processos museais. Como visto anteriormente, logo na primeira etapa que compreende a musealização, a descontextualização dos objetos de seu lugar original e a mudança de seu sentido simbólico já instaura uma problemática. Dessa forma, a arte postal ao adentrar em um processo de musealização tem suas redes e potenciais de troca suspensas. A manifestação artística tem sua essência ligada à transitoriedade, à reciprocidade entre a arte e a vida, colocando a proposição como um instrumento de comunicação, voltada para o público, desconsiderando uma legitimação institucional de museus ou galerias e substituindo o valor de exposição pelo de circulação (FREIRE, 2006, p. 57).

As formas elencadas de preservação e de musealização desenvolvidas pela museologia que são trabalhadas nos demais lugares que atuam na atribuição da musealidade, como centros culturais por exemplo, são estabelecidas a partir de uma atitude patrimonial com a (re)criação e ressignificação dos objetos. Sendo assim, as novas poéticas quando musealizadas são documentadas a partir de sua porção material que abarca o presente e almeja a posterioridade (SILVA, 2015). Entretanto em algumas proposições efêmeras e transitórias, a materialidade resultante não dialoga com a intenção conceitual proposta pelo artista ou são confeccionadas com materiais que tendem a desaparecer ou tornam-se obsoletos.

O mito de permanência da cultura material propagada pela musealização é confrontado pelas práticas artísticas contemporâneas que interrogam a museologia frente à fugacidade do presente. Quando lidamos com a não-perenidade, ou seja, a iminência de perda, tencionamos os processos que norteiam a gestão de acervo, como os desafios de aquisição, documentação, exibição e (re)exibição de diversas propostas (SILVA, 2015, p. 79).

Entretanto, a musealização, apesar das constantes problemáticas que norteiam a relação, deve ocorrer objetivando a preservação e a institucionalização de obras conceituais. Sendo assim, ao musealizar viabilizamos a inteligibilidade das proposições:

Certo está que a valorização cria as condições de preservação na arte. No entanto, neste terreno de definições por fazer, onde as categorias tradicionais não podem mais abarcar as poéticas, preservar significa, fundamentalmente dar inteligibilidade. Ou seja, inserir os mais diferentes trabalhos dentro de um contexto que lhe dê significado, compartilhar um pouco da espessura de seus propósitos simbólicos e conceituais. Nessa perspectiva, não é possível interrogar o significado dos trabalhos sem pensar a instituição que os legitima (ou não) como obras, que os redime do esquecimento. (FREIRE, 1999, p. 41)

Neste sentido, Freire (1999) enfatiza que como qualquer outra obra de arte, as proposições conceitualistas são documentos que evidenciam a história e, portanto, devem ser preservados. Entretanto, a salvaguarda dessas poéticas deve abranger a rede simbólica que os engendra em uma premissa para além da porção visível e material, envolvendo a compreensão do contexto político-cultural e social e a intenção do artista.

Embora o convite de repensar as práticas museais difundidas nos equipamentos da cultura e os apontamentos realizados por Freire (1999) em conjunto ao exercício proposto por Brulon (2018), abordado no item 2.1, os locais de memória não tencionam a reflexão, pois as instituições não conseguem responder (ou resolver) o que não conseguem perguntar. A investigação proposta evidencia as fragilidades nos discursos propagandeados que possuem a necessidade de formular definições que não abrangem a pluralidade de linguagens da arte conceitual.

CAPÍTULO III –

A Coleção de Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo

3.1 – A XVI Bienal de São Paulo

Compreendida como um dos maiores eventos do cenário artístico do país, a Bienal de São Paulo estimula o campo das artes se estabelecendo como uma mostra reconhecida internacionalmente. Criada pelo industrial paulista Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo, em 1951, a Bienal conta com mais de seis décadas de edições, colocando o Brasil como um dos epicentros de discussões sobre a arte contemporânea.

Como dito no item 1.2, a Bienal de São Paulo, atualmente organizada pela Fundação Bienal de São Paulo, representa um dos muitos empreendimentos culturais de feição empresarial que são estimulados no país no final dos anos 40 e ao decorrer dos anos 50. Os pressupostos modernistas que norteavam as discussões sobre a arte moderna se intensificam no pós-guerra, dialogando com ideais de instituições já consolidadas, como o MoMA, influenciando os setores emergentes da sociedade paulista e intelectuais em criarem uma mostra de arte internacional inspirada na Bienal de Veneza.

Na premissa em transformar São Paulo na capital dos negócios e da cultura, o MAM SP durante o seu segundo ano de atividades, propõe um evento irreverente acima de suas possibilidades, visto que a própria sede da instituição não comportava uma grande exposição e o museu não detinha um quadro fixo de funcionários (LOURENÇO, 1999, p. 117). Embora houvesse impasses, a I Bienal de São Paulo é inaugurada em 20 de outubro de 1951 no antigo edifício Trianon na Avenida Paulista, propondo a internacionalização do circuito artístico local e o colocando em diálogo com as regiões hegemônicas no campo da arte.

De certa forma, a Bienal surge como uma extensão do MAM SP, fornecendo, assim como a Bienal de Veneza, uma possibilidade de diálogo com as novas correntes artísticas. A primeira mostra contou com mais de 50 mil visitantes, proporcionando um intercâmbio com a arte moderna e oferecendo premiações aos artistas participantes.

Ao analisar os ganhadores das premiações, percebemos que uma grande parcela das obras contempladas dialogam com a abstração, corrente que era incentivada por Paris e Nova York, evidenciando a inclinação do país ao eixo norte-americano, visto que

um dos componentes do júri era o diretor no MoMA, René D'Harnoncourt. Salienta-se que obras figurativas foram também premiadas durante a primeira edição, entretanto, as mesmas se afastavam de uma figuração puramente naturalista (LOURENÇO, 1999). Sendo assim, a I Bienal reacende a discussão em torno do abstracionismo e do figurativismo³⁴, impulsionando reflexões em relação à abstração geométrica premiada na edição e sedimentando a assimilação do moderno.

O sucesso das bienais nos anos 50 e 60 influenciou na criação de museus e eventos artísticos contendo arte moderna como o MAM de Salvador (1960) (adotando a nomenclatura moderno), o Museu de Arte da Pampulha (1957), o Museu Lasar Segall (1967), o Salão Nacional de Arte Moderna (criado no Rio de Janeiro em 1952), o Salão Paulista de Arte Moderna (1951), a Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia (1966), dentre outros, transformando o moderno em um projeto nacional, sendo a Bienal de São Paulo um índice referencial (LOURENÇO, 1999, p. 121-123).

Segmentada e organizada por representações de delegações internacionais, tendo como inspiração os pavilhões da Bienal de Veneza e as Exposições Universais, a Bienal de São Paulo manteve a estruturação expográfica por núcleos de países durante vários anos. Para Oliveira (2001) em meio as diversas edições, os países hegemônicos no campo artístico, como Itália, Estados Unidos, Inglaterra e França sempre se esmeraram para apresentar sua melhor delegação, como também estiveram envolvidos nas comissões de gestão e de premiação da mostra.

O modelo de representações nacionais adotado pela Bienal, ora fomentava a relação diplomática entre os países participantes, ora legitimava a hegemonia do eixo Europa Ocidental e Estados Unidos, pois os custos do envio das obras dos artistas eram conduzidos pelo país de origem de cada propositor. Dessa forma, Oliveira (2001) ressalta que os países que possuíam maior capital detinham uma maior participação e a qualidade plástica dos trabalhos poderiam ou não serem levadas em consideração.

³⁴ Discussão fomentada pela exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, que inaugura o MAM SP, em 1949, com a curadoria do crítico belga Léon Degand, reunindo um conjunto de 95 obras de artistas, com predominância do abstracionismo (LOURENÇO, 1999).

Para Herkenhoff (1998 *apud* OLIVEIRA, 2001, p. 134) escolher um artista pela representação nacional é um exercício de poder, pois em muitos dos casos a nomeação não dialoga com o conceito trabalhado pela mostra, tampouco com os demais trabalhos. Observamos que a partir do modelo adotado pela expografia a Bienal acaba por reforçar as fronteiras geográficas já existentes e por suspender as eventuais potências de trocas entre as linguagens das delegações participantes.

Durante os dez primeiros anos de Bienal a mostra se manteve vinculada ao MAM SP, portanto, o diretor artístico do museu também era responsável pela gestão geral da Bienal. As seis edições da década contaram com um grupo que formava a comissão de organização e outro que compunha o júri de seleção que mudava em cada edição. No decorrer desse período a mostra recebeu inúmeras críticas quanto ao número descomedido de obras expostas e a pouca representatividade na participação e premiação de artistas brasileiros. Junto a isso havia a dificuldade do júri em conduzir a seleção dos trabalhos escritos, visto que muitas obras não dialogavam entre si e a seleção dependia, de certa forma, de uma relação diplomática entre países (ALAMBET e CACHÊTE, 2004).

Ao adentrar nos anos de 60 a Bienal já se configurava como uma mostra consolidada e de renome internacional passando a funcionar definitivamente em um pavilhão de exposição no Parque no Ibirapuera. A vinculação da Bienal com o MAM SP acabava por prejudicar a gestão da instituição museológica, pois o museu passou a ficar em segundo plano em relação à Bienal que devido sua grandeza, extraía todos os recursos.

Para Alambet e Cachête (2004) esse fato colaborou para a criação, em 1962, da Fundação Bienal de São Paulo que desvincula o MAM SP da organização e gestão da mostra. Entretanto, com essa dissociação a Bienal deixa de contar com o fundamento intelectual dos diretores artísticos do museu que assumiam a incumbência com destreza, provocando críticas em relação à ausência de um dirigente geral na mostra.

Com o golpe militar no país em 1964, inicia-se um período de repressão assolando diversos segmentos da sociedade e principalmente o campo artístico. O regime de

exceção se potencializa com a promulgação do AI nº 5 em 1968, instaurando arbitrariedades e provendo prisões e censuras a artistas e exposições, como salientamos no item 2.3. Oliveira (2001, p. 88) ressalta que apesar da ausência de uma pauta puramente política durante a IX edição da Bienal em 1967, o regime militar pressionou e censurou a mostra, retirando da exposição uma obra da artista Cybele Varela por julgá-la ofensiva às autoridades, além de ter coibido 20 jornalistas credenciados de circularem livremente pela exposição.

O campo artístico estava na mira dos militares e em meio a isso, a Associação Brasileira dos Críticos de Arte, presidida por Mário Pedrosa, divulga uma nota de repúdio à atitude restritiva do regime de exceção, orientando os seus associados para não se submeterem a concursos promovidos pelo governo³⁵ (OLIVEIRA, 2001). Recordamos que com a criação da Fundação Bienal a mostra passa a receber maiores recursos oriundos do Governo Federal.

A resposta dos artistas à nota redigida por Mário Pedrosa e ao regime militar foi de boicotar a X edição da Bienal, mobilizando uma campanha internacional envolvendo diversos artistas de vários países, como: Estados Unidos, França, México, Holanda, Suécia e Argentina (ALAMBET e CACHÊTE, 2004, p. 124). O movimento teve adesão de diversos profissionais atuantes no campo artístico, promovendo publicações em jornais internacionais e reuniões em grandes museus, como salienta Elias (2010):

A extensão da crise só é dimensionada por ocasião da X Bienal, de 1969, quando ocorre um boicote internacional ao evento, consequência do manifesto *Non à la Biennale*, de Pierre Restany, assinado por 321 artistas e intelectuais que se reuniram, em 16 de junho daquele ano, no *Musée d'Art Moderne*, em Paris, e decidiram não participar da mostra como demonstração de solidariedade aos seus pares brasileiros. O manifesto foi publicado no *The New York Times* e no *Corriere della Serra*, além de ter circulado entre artistas da Europa Ocidental e dos Estados Unidos (ELIAS, 2010, p. 143)

Para Oliveira (2001) a Bienal de São Paulo apresentava-se como um cartão de visita da nova modernidade latino-americana, realizada a partir de relações diplomáticas com a colaboração do poder público. Entretanto, após a décima edição, a mostra

³⁵ A nota repudiava também, a censura imposta pelo Itamarati às obras selecionadas e expostas no MAM RJ, que representariam o Brasil na VI Bienal de Paris. (ALAMBET e CACHÊTE, 2004)

inaugura um período de decadência do prestígio internacional, sobressaindo os interesses políticos e diplomáticos em detrimento dos interesses puramente artísticos.

A adesão comedida de grandes artistas e de países que já haviam aderido ao boicote a X Bienal se estende durante os anos de 70, ocasionando um enfraquecimento na mostra. Em 1979, quando o General João Batista Figueiredo assume a presidência do Brasil, dando continuidade ao processo de abertura política, Luiz Diederichsen Villares³⁶ torna-se o presidente da Fundação Bienal, firmando o compromisso de desempenhar uma ação cultural que dialogasse com os novos anseios da sociedade da época (ELIAS, 2010, p. 144).

Com a abertura política iniciada, a relação da cultura com o poder público e privado muda drasticamente afetando a forma de financiamento da Fundação Bienal que chega nos anos 80 com um déficit orçamentário. Com o baixo apoio do setor público e o aumento da iniciativa privada, a Bienal propõe mudanças em relação a sua estrutura e às premiações. Ao assumir a presidência, Villares apresenta uma série de projetos que visavam uma alternância na forma de atuação da mostra, objetivando uma comunicação direta com o público³⁷, porém vale ressaltar que os projetos elencados nunca saíram do papel.

Dialogando com as proposições sugeridas pelo novo presidente, a Fundação Bienal chegava aos seus 30 anos de existência, em 1980, com o desejo de reconquistar o prestígio internacional e nacional, buscando novos caminhos e dando início a uma nova estrutura de organização, chamada de era dos curadores. Sendo assim, para a concepção e para a curadoria geral 16^o edição, Villares convida o professor Walter Zanini, retomando a ideia de uma figura central na coordenação da edição, similar ao que acontecia nas edições da década de 50.

³⁶ Villares este na presidência da Bienal até 17^o edição da mostra, em 1983.

³⁷ Vallares propunha uma reforma no edifício da Bienal, com a instalação de um teatro e biblioteca; a criação de simpósios e cursos, intitulado Projeto Utopia; a criação de espaço infanto-juvenil, o Projeto Ludoteca; e revitalização do setor de arquivo da Fundação; a criação de um espaço que promovia o reaproveitamento de materiais, o Projeto Reciclagem e transformação do Parque do Ibirapuera em um grande centro cultural (OLIVEIRA, 2001, p. 100-101).

A escolha de Zanini³⁸ para a curadoria geral da XVI Bienal foi devido sua experiência no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC USP e pelo fato de ser um profissional “equilibrado e meticuloso, extremamente atento e informado sobre o que de mais significativo acontece na produção artística contemporânea, bem relacionado e respeitado no Exterior (...)”³⁹, nas palavras do então presidente da Fundação Bienal. Ao refletir tangencialmente sobre a atuação de Zanini no decorrer de sua vida profissional, exemplificamos as escolhas realizadas pelo curador, recuperando para a Bienal seu prestígio internacional.

Com a doação da coleção de arte de Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado⁴⁰, em 1963, deu-se a criação do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Com a transferência das obras para o MAC, Zanini, na época professor da USP, foi nomeado como conservador e supervisor do museu emergente. Segundo Freire (2013), sua primeira ação museal foi com a realização de um inventário de toda a coleção doada à instituição. Logo após, no mesmo ano, Zanini é convidado pelo então reitor da universidade para se tornar o primeiro diretor do museu, cargo que esteve em sua jurisdição até 1978.

Apesar dos anos turbulentos, em meio ao golpe militar, o *MAC do Zanini* funcionária com um laboratório de experiências e acolhimento de artistas atuantes naquele período e, ao mesmo tempo, como palco para o desenvolvimento de práticas curatoriais e museológicas. Por meio de suas ações e propostas Zanini reforça a ideia que o MAC USP se apresentaria como um campo aberto para a experimentação, diálogo e prática para novas propostas artísticas, abrindo o espaço universitário e

³⁸ Walter Zanini (São Paulo, 1925-2013) foi um professor universitário, historiador, crítico de arte e, sobretudo, um vanguardista intelectual brasileiro, graduado em Ciências Econômicas (1951) pela Faculdade de Ciências Econômicas de São Paulo e em Jornalismo pela Casper Líbero, com Doutorado em Arte na Universidade Paris VIII. Durante seu processo de doutoramento, Zanini realiza cursos ligados a temática das artes na Itália e na Inglaterra, regressando ao Brasil em 1962 e sendo aceito como professor na Universidade de São Paulo – USP, ministrando um curso de História da Arte, no Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP) (FREIRE, 2013).

³⁹ VILLARES, Luiz. Apresentação. In: In: **Catálogo Geral - XVI Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, p. 14.

⁴⁰ A coleção formada pelo casal de mecenas Yolanda Penteado e Ciccillo Matarazzo era acondicionada e exposta no MAM SP até 1963. Formulada a partir de doações e aquisições de obras e pelos prêmios das Bienais de São Paulo até 1961, a coleção representava um rico acervo composto por obras de Amedeo Modigliani, Pablo Picasso, Joan Miró, Alexander Calder, Wassily Kandinsky, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Emiliano Di Cavalcanti, Alfredo Volpi, Lygia Clark, dentre outros.

institucional para a arte conceitual, a arte postal, a videoarte, a performance e as demais poéticas⁴¹ (CARVALHO, 2013).

Para a edição de 1981, Villares pretendia refletir sobre “os anseios do homem moderno, convidando-o a uma saudável procura de um mundo melhor”⁴², trazendo a arte como “uma força de fazer a criatividade enquanto elemento de interferência na realidade”⁴³. A partir das questões levantadas por Villares, constata-se o caráter utópico como elemento motor no desejo de mudança para a Bienal encontrado nas experiências de Zanini a premissa-chave.

Sendo assim, com a abertura da mostra em 16 de outubro de 1981, Zanini propõe “expor por parâmetros essenciais e ordenadamente aspectos significativos da pluralidade artística, caracterizadora deste início da década de 80”⁴⁴. Dialogando com questões elencadas por Villares, rompia com as fronteiras geográficas das representações nacionais que recebiam críticas constantes, como já salientado. Além de nova expografia proposta, o curador criou uma comissão internacional formada por representantes do Chile, México, Estados Unidos, Itália e Japão com o intuito de estreitar a relação entre a Bienal e os artistas internacionais.

O conceito central da mostra foi “*analogias de linguagens*” que colocava no espaço expositivo diferentes tipos de suportes e poéticas, inserindo novas formas artísticas difundidas no âmbito da arte mundial. Zanini rompe com as representações por países construindo um território poético em consonância como o objetivo central da Bienal daquele ano, que seria:

Apresentar de maneira sistemática aspectos importantes da produção artística e visual da naturalidade, assim como exposições de vários enfoques

⁴¹ A atuação do professor durante aos de gestão do MAC USP, sem dúvidas, apresenta uma defesa constante das vertentes conceituais. Além do trabalho realizado com as oito edições da Jovem Arte Contemporânea, Zanini promoveu exposições como: *9 Fotográficos de São Paulo (1971)*, *Circulambulatio (1973)*, *6 artistas conceituais (1973)*, *Prospectiva 74 (1974)*, *Arte e comunicação Marginal (1975)*, *Bienal do ano 2000 (1975)*, *Di Cavalcanti: 100 obras do acervo (1976)*, *7 Artistas do Vídeo (1977)*, *Poéticas Visuais (1977)*, *Videomac (1977)*, dentre inúmeras outras mostras (FREIRE, 1999). As experiências e os contatos realizados durante todo esse processo, se transformam em elementos basilares para a realização da XVI Bienal de São Paulo, visto que a maioria dos artistas participantes da edição, participaram de outras exposições organizadas por Zanini em seus anos de gestão no MAC USP.

⁴² VILLARES, Luiz. Apresentação. In: **Catálogo Geral - XVI Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981, p. 12.

⁴³ Idem, ibidem.

⁴⁴ Zanini, Walter. Introdução. In: **Catálogo Geral - XVI Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981, p. 19.

e de grande valor histórico para a arte contemporânea internacional e de modo particular para a América Latina, visando a melhor informação para o público e a máxima participação para os artistas⁴⁵.

A nova forma de expor proposta por Zanini trouxe para Bienal um novo fôlego, após o momento delicado devido à forte censura da ditadura militar e o boicote de vários países à 10ª edição, se estendendo no decorrer dos anos de 70, como vimos no decorrer deste item. Entretanto, como salientam Alambet e Cachête (2004, p. 161), a ideia de agrupar as obras conforme suas linguagens e técnicas e não mais por países, ocasionou também críticas por parte de artistas e intelectuais, pois muitos consideravam a moção uma atitude “novidadeira” que não seria continuada nos próximos anos.

De modo a alcançar o objetivo geral da mostra, a XVI Bienal de São Paulo foi dividida em três núcleos expositivos. O núcleo I, conforme Zanini, destinava-se a arte postal, “acolhendo as recentes investigações das artes, seja em suas manifestações comunicacionais a partir dos novos meios”⁴⁶, sendo subdividida em dois vetores: A e B. O segundo, o núcleo II, era destinado a artistas que já haviam tido destaque no âmbito artístico. Já o núcleo III, destinava-se à exposição de artistas com uma produção que acentuasse os aspectos da cultura latino-americana, incluindo música, teatro, cinema, além de promover encontros e conferências. Entretanto, devido a questões burocráticas e dificuldades financeiras, os objetivos dos núcleos II e III tiveram que ser reformulados, assim como a inclusão de outros artistas no núcleo I.

Além dos três núcleos, a XVI Bienal propôs uma exposição intitulada *Arte Incomum*, reunindo artistas de alguns países e sobretudo artistas brasileiros. Neste sentido, Zanini enfatizava: “pela primeira vez organiza-se no Brasil uma mostra internacional no gênero, atenta a uma criatividade poética que se faz à distância dos repertórios de maior fluência da arte”⁴⁷. A mostra contou com a participação de artistas como: Adolf Wolfli, Muller, Scottie Wilson, Le Facteur Cheval, Eli Heil, Antônio Poteiro, além dos grupos de internos do Engenho de Dentro e do Juqueri.

⁴⁵ Capítulo 1, Artigo 1º do Regulamento da XVI Bienal de São Paulo. In: **Catálogo Geral - XVI Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981, p. 23.

⁴⁶ Zanini, Walter. Introdução. In: **Catálogo Geral - XVI Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981, p. 19.

⁴⁷ Idem, p.20.

De modo a enriquecer e potencializar a edição, Zanini convida quatro artistas para colaborarem nos núcleos e vetores expositivos: os franceses Luis Bec e Hervé Fischer, o mexicano Ulises Carrión e o uruguaio Clemente Padin. Para a elaboração e organização geral da mostra o curador contou com a participação dos membros do Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal de São Paulo: Esther Emílio Carlos, Paulo Sérgio Duarte, Donato Ferrari, Casimiro Xavier de Mendonça, Ulpiano Bezerra de Meneses e Luis Villares, presidente da Fundação. Além disso, a XVI Bienal contou com a colaboração de Victor Musgrave, Annateresa Fabris e Josette Balsa na curadoria da Exposição de Arte Incomum; Cacilda Teixeira da Costa na organização das apresentações de Videoarte; Jorge Aristides de Sousa Carvajal no planejamento do espaço expositivo; Guimar Morelo na chefia de montagem; Ivo Mesquita na organização dos catálogos; Maria Otília Bocchini, Julio Plaza e Gabriela Suzana Wilder na assessoria geral de curadoria⁴⁸.

Após 30 anos de sua fundação a Bienal passava por um rejuvenescimento que mudaria padrões e conceitos estabelecidos, influenciando diretamente várias instituições museais brasileiras e inaugurando a era dos curadores, como supracitado. O meio escolhido por Zanini para conceber a mostra estava intimamente ligado à particularidade dos trabalhos artísticos de seu tempo. Através de analogias por linguagem o curador colocava em discussão os padrões expográficos e tradicionais da arte, imprimindo uma reformulação de preceitos definidos, rompendo com a forma tradicional de conceber a exposição como a cronologia e os limites geográficos que foram impostos durante anos pela Bienal, contribuindo para recuperação de seu prestígio internacional.

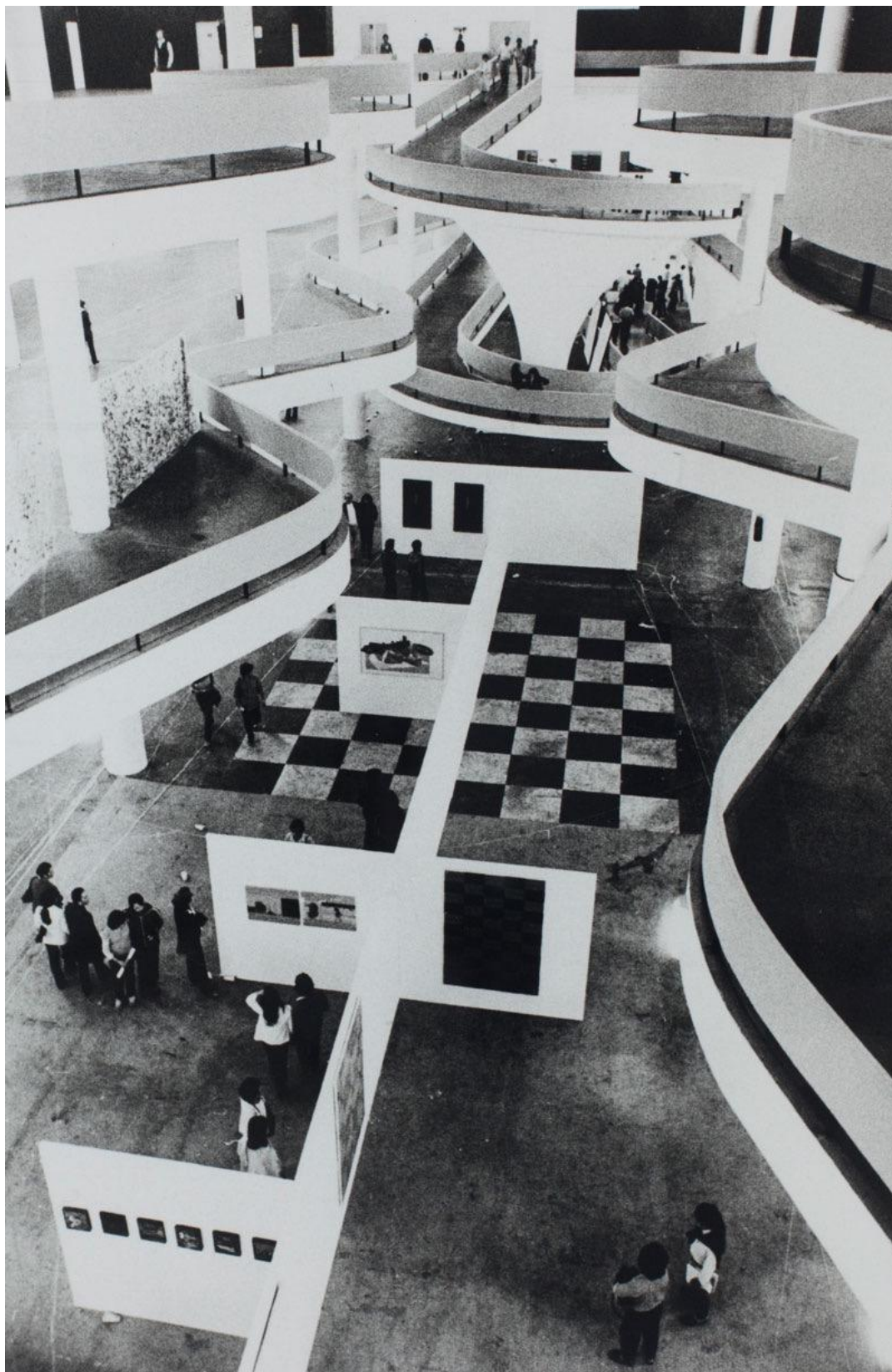
Vale ressaltar que a definição dos artistas participantes se transformou em uma decisão dirigida pelo comitê internacional e pelo curador geral da mostra, rompendo com protocolos estabelecidos e mantendo a ausência de um júri legitimador e de premiações, iniciados a partir da edição de 1979.

Certamente, o trabalho realizado por Zanini se estabelece em uma construção de um mapa poético por intermédio de conexões em um exercício experimental, abrindo

⁴⁸ Idem, *ibidem*.

caminho para a curadoria independente em solo brasileiro. A XVI Bienal de São Paulo funcionou de 16 de outubro à 20 de dezembro 1981, contando com a participação de 32 países. O modelo expositivo elaborado por Zanini permaneceu nas próximas edições como a 17^o, também organizada pelo curador e a 18^o, concebida pela curadora Sheila Leirner.

Figura 12 - Vão Central da 16ª Edição de 1981



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo

3.2 – Núcleo I da XVI Bienal de São Paulo de 1981

Para Zanini, com a elaboração do Núcleo I intentou-se “salientar valores marcantes de situação proteiforme da linguagem artística de hoje, herdeira das profundas transformações culturais e políticas”⁴⁹, evidenciando a desmaterialização da arte no decorrer dos anos de 60 e 70, conforme o regulamento da edição:

Será este o setor de maior amplitude na XVI Bienal, com a representação confrontada de dois vetores que caracterizam significativamente o processo da arte ao inaugurar-se a década de 80. O primeiro deles refere-se à criatividade que configura aos sistemas de expressão e comunicação a partir da utilização dos novos meios. Por sua vez, o segundo relaciona-se à recuperação da realidade crítica das modalidades operativas tradicionais da arte, através de códigos de representação da realidade ou que procuram redimensionar os valores de sua visualidade. Este núcleo contará, pois, duplo roteiro de apresentações:

- a) Refere-se à produção artística que empregue meios de comunicação e processos de intermídia (e.g., arte realizada com vídeo, laser, computador, livro-de-artista, fotografia, realização de performance, etc.);
- b) Refere-se a trabalhos que revelam investigações novas na área dos veículos tradicionais (escultura, pintura, etc.).

Para este núcleo será adotado o critério da organização e apresentação das peças através de analogias de linguagem ao invés da montagem por representações nacionais⁵⁰.

A partir dos parâmetros elencados no regulamento da edição e pluralidade dos bens artísticos, o curador geral subdivide o Núcleo I em dois vetores, A e B. A organização e ordenação dessa divisão contou com a colaboração do Comitê Internacional, composto por Milan Ivelic (Chile), Donald Goodall (EUA), Bruno Mantura (Itália), Toshiaki Minemura (Japão), Helen Escobedo (México) e Walter Zanini. Sendo assim, o Vetor A abrigou obras que utilizavam novas mídias e o Vetor B proposições que utilizavam técnicas tradicionais sobre uma nova linguagem.

Após a divisão do núcleo, os dois vetores, A e B, foram então subdivididos em três: A1, A2, A3 e B1, B2, B3. Neste sentido, segundo Elias (2010, p. 164), o Vetor A1 era destinado a obras que exploram as novas mídias, expondo vídeo-performances, instalações, videoarte e arte postal. No Vetor A2 foram expostas obras que dialogavam com as novas e tradicionais mídias, como: livros de artistas e obras impressas em mimeógrafos, dentre outras. Já o Vetor A3, segundo a autora, era

⁴⁹ Zanini, Walter. Introdução. In: **Catálogo Geral - XVI Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981, p. 19.

⁵⁰ Regulamento da XVI Bienal de São Paulo. In: **Catálogo Geral - XVI Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981, p. 23.

destinado às instalações que mesclavam o uso de técnicas já consagradas com métodos experimentais.

Dando sequência à complexidade e pluralidade das obras, a autora ressalta que o Vetor B1 abrigava produções que embora utilizassem técnicas tradicionais, fomentavam pesquisas específicas e diferenciadas. O Vetor B, abordou obras explorando as mídias ditas consagradas em um outro contexto. Já o Vetor 3 era destinado a artistas que não dialogavam com as demais produções nos outros vetores, abrigando tipologias como a gravura e desenhos sobre papel (ELIAS, 2010, p. 165).

Neste sentido, observamos que o Núcleo I expôs uma tipologia diversa de linguagens, como a arte postal, performance, videoarte, livros de artistas e instalações, contando com a participação de artistas como: Alberto Burri, Philip Guston, Marina Abramovic, Anna Bella Geiger, Tunga, Cildo Meireles, Mira Shendel, dentre outros artistas que já haviam trabalhado com Zanini em seus anos de direção no MAC USP.

O Vetor A de arte postal ocupou o espaço maior da edição, ganhando um catálogo próprio e um curador responsável pela sua concepção. Para Zanini, os artistas estavam cada vez mais aderindo à arte postal como linguagem, pois, “(...) utilizam o correio enquanto suporte ou mídia para produção de arte. Na bienal o público poderá conhecer os desdobramentos intermediais dessa recente atividade que tem sido quase sempre rejeitada pelo sistema oficial das artes”⁵¹. De modo a impulsionar o envio dos trabalhos pela rede postal, Zanini convida o então artista Julio Plaza⁵² para realizar a organização do contingente mais numeroso da edição. Para auxiliar as atividades da curadoria do núcleo de arte postal, Plaza conta com a colaboração de Gabriela Suzana Wilder e Cida Galvão como assistente e auxiliar da curadoria, respectivamente. Ressaltamos que Plaza já havia trabalhado com Zanini em

⁵¹ Zanini, Walter. Introdução. In: **Catálogo Geral - XVI Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981, p. 19.

⁵² Plaza nasceu em Madri, em 1938, fundando em 1963 o Grupo Castilla. Muda para o Brasil durante os anos 1970, realizando sua atividade artísticas em paralelo à sua atuação como docente na ECA-USP, FAAP e UNICAMP. Integrante da rede postal, suas obras mesclam diversas linguagens como a serigrafia, *silk screen*, fotografia, vídeo, dentre outras (FREIRE, 1999, p. 184;185).

exposições do MAC-USP, como: *Prospecta-74*, 1974, *Multimedia II*, em 1976, *Poéticas Visuais*, em 1977 e *Vídeo MAC*, em 1977, por exemplo (FREIRE, 1999).

Como já salientado acima, a existência de um núcleo de arte postal dentro da maior mostra de arte do país, para Zanini, significava dar relevância institucional a uma prática artística que embora já se fizesse presente em exposições, como informado no item 2.3, continuava à margem dos canais oficiais. Para o curador geral da XVI Bienal a arte postal elucidava o fenômeno que desmaterializou a arte, destacando:

Que se trata de um atuante sistema estratégico de ação informativa, capaz de mobilizar muitas energias no meio artístico, são prova o explosivo número de participantes do circuito, as recentes exposições a nível internacional, a formação de arquivos e centros especializados em vários países, assim como o empenho teórico que o investiga [...] Este projeto de Bienal, sem preocupações de informação seletiva, visa essencialmente levar ao conhecimento público os atuais estágios dessa ação que intenta à marginalidade apesar de mostrar flancos abertos às contradições⁵³.

Dialogando com Zanini, Plaza elucidava que a poética surge como uma “ação anartística” relutante ao estatuto de propriedade da arte, promovendo intercâmbio de ideias e informações, como já salientamos no item 2.2. Conforme mencionam os curadores, abria-se para a arte postal um importante espaço institucional e, para contar com a adesão de artistas nacionais e internacionais, os organizadores elaboraram uma convocatória (figura 13) de caráter aberto em que qualquer interessado poderia enviar e expor seus trabalhos, bastando a postagem via correios, pois as obras não passariam por nenhuma modalidade de seleção.

A convocatória adotada quebrava normativas enraizadas no âmbito artístico e na Bienal, rompendo com questões referentes ao estético, dando ênfase à troca de mensagens em rede em um exercício experimental e criando novos processos de significação artística.

⁵³ Zanini, Walter. A Arte Postal na XVI Bienal. In: **Catálogo de Arte Postal - XVI Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981, p.07.


Figura 13 - Convocatória Arte Postal XVI Bienal

WZ

FB/101
304

ARTE POSTAL

CONVITE



São Paulo, 8 de abril de 1981

A XVI Bienal de São Paulo (16 de outubro a 20 de dezembro de 1981) apresentará em seu Núcleo I a produção artística configurada nos sistemas de expressão e comunicação que utilizam os novos media.

Nesse contexto será incluída a arte postal, o que permitirá a criação de um espaço aberto aos artistas que se dedicam a essa atividade em contínua expansão no mundo de hoje.

É inegável a importância de se dar melhor a conhecer ao público esse novo sistema de arte criado para a intercomunicação dos artistas.

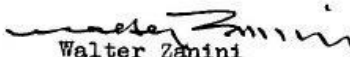
Apreciaria poder contar com a sua participação. Envie trabalhos (produção gráfica, registros musicais, video-K7, fotografias, etc.). Anexe foto sua junto ao seu ambiente de trabalho, ou de seus arquivos.

O endereço é: "NUCLEO I - ARTE POSTAL"
XVI Bienal de São Paulo
Caixa Postal 7832
01000 - São Paulo / SP. - Brasil
(remeter pela via postal simples)

Prazo de envio : 15 de julho de 1981.

A exposição será documentada através de uma publicação.

Solicito o favor de difundir este projeto e agradeço muito a atenção.


Walter Zanini
Curador Geral
XVI Bienal de São Paulo

WZ/vlc.

FUNDAÇÃO
BIENAL DE SÃO PAULO
CAIXA POSTAL 7832 - SÃO PAULO - BRASIL

O artista convidado Ulises Carrión redige dois textos que compõem o catálogo da exposição de arte postal, abordando questões referentes à poética. No texto “*Rede Internacional de Correio Artístico Imprevisível I (RICAI)*” (1981), no qual apresenta essa rede de envio independente dos correios para transmitir mensagens em qualquer tipo de suporte. Carrión salienta: “usando a RICAI você estará apoiando a única alternativa à burocracia nacional e fortalecendo a comunidade artística internacional”⁵⁴. Segundo Sayão (2015, p. 65), não se sabe ao certo se o projeto aconteceu, entretanto, a proposta tencionava os limites da rede postal, emancipando-se dos correios e minimizando as questões burocráticas e financeiras engendradas pelo órgão oficial governamental.

Já no segundo texto, “*A Arte Postal é o Grande Monstro*” (1981), Carrión salienta que o correio não é o meio, mas sim o suporte para a poética que possibilita a circulação dos trabalhos, que segundo o artista: “uma obra de arte postal consiste de uma série de ações, destacando-se entre elas duas mais importantes: a produção e o envio do trabalho”⁵⁵. Carrión também evidencia que na produção o artista tem a liberdade de mescla de linguagens transformando a proposição em um campo democrático. Entretanto, na etapa que tange o envio da obra afirma: “não estamos livres. Temos de nos submeter a determinadas normas preestabelecidas”⁵⁶, criticando a burocracia dos correios, que para o artista, acaba interferindo no entendimento da arte postal como uma linguagem barata, fácil, democrática e despretensiosa.

Com a convocatória realizada e por meio da rede postal, o núcleo dedicado a poética, segundo Elias (2010, p. 170), recebeu cerca de 8.000 obras, ocupando uma grande área no espaço expositivo da XVI Bienal que mesmo durante o período de exibição e após o término da mostra continuava recebendo materiais. A autora também ressalta que muitas das obras vinham endereçadas ao professor Zanini, porém com o

⁵⁴ CARRIÓN, Ulises. Rede Internacional de Correio Artístico Imprevisível. In: **Catálogo de Arte Postal - XVI Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981, p. 11.

⁵⁵ CARRIÓN, Ulises. A Arte Postal é o Grande Monstro. In: **Catálogo de Arte Postal - XVI Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981, p. 14.

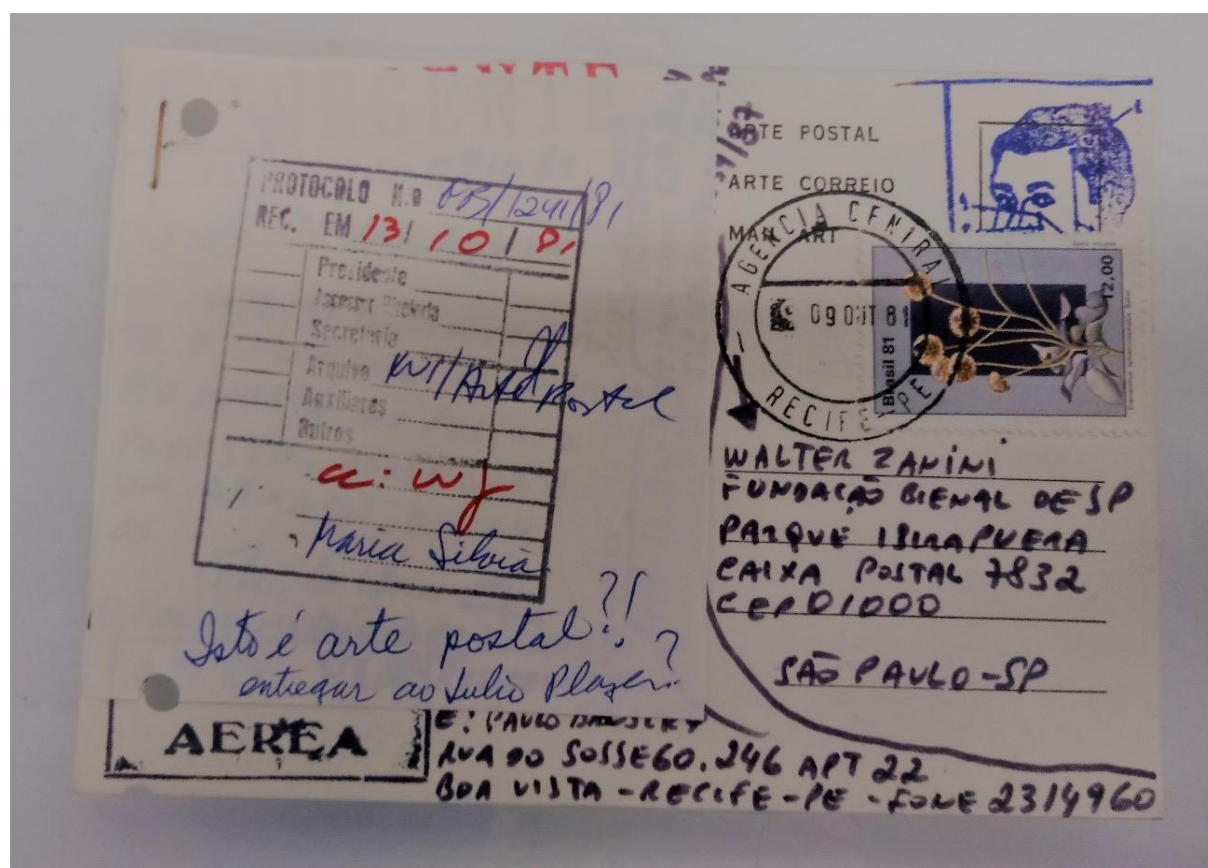
⁵⁶ Idem, *ibidem*.

endereço do destinatário do MAC USP, indicando que a participação da instituição na rede postal aconteceu pela figura do curador.

Por meio de uma pesquisa realizada *in loco* no Arquivo Histórico Wanda Svevo, durante o mês novembro de 2019, revelou-se algumas obras e correspondências em meio aos fichários do arquivo, atestando a comunicação entre Zanini e os artistas atuantes da rede.

Interessante observar que a simbiose engendrada da poética entre a relação obra-documento ocasiona dúvidas até nos profissionais envolvidos na organização da XVI Bienal, como se pode ver nas figuras 14, 15 e 16, em que os mesmos perguntam: “*Isto é arte postal? Entregar ao Julio Plaza?*”.

Figura 14 - Correspondência - Paulo Brusky, 1981



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo – Foto da autora

O sucesso e a grande adesão dos artistas à proposta realizada na XVI Bienal, sem dúvida, se dão pelo trabalho seminal de Zanini durante seus anos de gestão no MAC USP, como também, pela presença substancial de Plaza, artista multimídia. Conforme dissertado acima, muitos artistas trocaram correspondências (figuras 15 e 16) com os curadores durante o processo de formulação da mostra e muitas delas exemplificam os desdobramentos intermediais da arte postal e a relação obra-documento, exemplificando que no caso da poética em rede, a dissociação dessa relação é quase impossível, transformando o documento/obra em um meio e fim em si.

Figura 15 - Envelopel Bruno Talpo, 1981 - frente



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo – Foto da autora

Porém, ao mesmo tempo questiona-se se a guarda e preservação dessas correspondência-obras em um setor de arquivo podem fomentar a não inserção da poética nos canais oficiais da arte. Também indaga-se, se o mesmo aconteceria caso

fosse o envio de um esboço ou um projeto de pintura ou escultura, será que a instituição o manteria em um setor de arquivo junto com processos, atas e demais tipologias arquivísticas?

Figura 16 - Envelope Bruno Talpo, 1981 - verso



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo – Foto da autora

Estima-se que o núcleo de arte postal da 16ª edição teve a adesão 546 artistas de 30 países, contendo obras em sua maioria em suporte de papel, muitas delas xerografadas, explorando várias temáticas, em diversos formatos, técnicas e suportes: envelopes, cartas, postais, fotos, selos, colagens, *offset*, cartazes, livro de artista, desenhos, gravuras, pôster, flyer, intervenções na própria ficha de inscrição, videoarte, propostas coletivas, dentre outros. Vale ressaltar que apesar do término da edição a Fundação Bienal continuou recebendo postais durante os anos de 1982 e 1983.

Diante do grande quantitativo de obras, os curadores optaram por dispor as obras diretamente na parede com o auxílio de grampos para sua fixação (figuras 17 e 18),

conforme salienta Zanini: “não se tratava de colocar molduras em volta dos postais, eles chegavam e iam sendo colocados na parede, que ficou cheia deles, em um espaço de mais improvisação. Não era aquela lógica de hierarquização”⁵⁷. A forma coloquial empregada na hora de expor os trabalhos ocasionou perdas durante o período de exibição da edição.

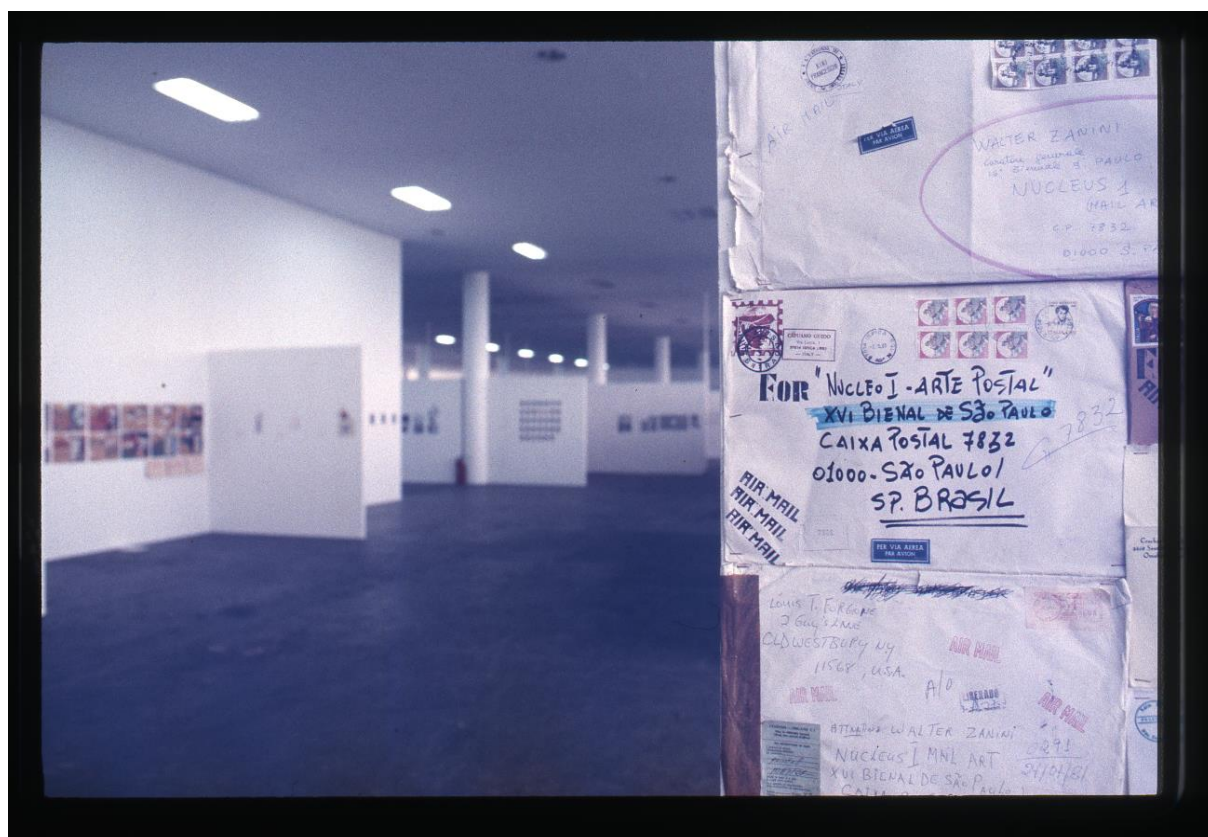
Figura 17 - Vista Parcial da Exposição Arte Postal na XVI Bienal - 1



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo

⁵⁷ ZANINI, Walter. Entrevista concedida a Cristina Freire em dezembro de 2008 e maio de 2009. In: FREIRE, Cristina (Org.). **Walter Zanini: escrituras críticas**. São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013, p. 93

Figura 18 - Vista parcial da Exposição Arte Postal na XVI Bienal - 2



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo

3.3 – Coleção de Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo: doação e percurso institucional

Conforme informado no item anterior, mesmo com o término da 16^o edição a Fundação Bienal de São Paulo continuou recebendo postais durante os anos de 1982 e 1983 que posteriormente foram adicionados à coleção exposta no Núcleo I. Sem um destino certo, esse material ficou guardado nas dependências do Pavilhão Ciccillo Matarazzo até 1984.

Segundo Elias (2010), a coleção fica sob a responsabilidade de Roberto Sandoval⁵⁸, que a pedido da Fundação Bienal guarda os vídeos expostos na produtora Cockpit, pois a mesma possibilitava condições adequadas de armazenamento. Foi localizado por meio da pesquisa no Arquivo Histórico Wanda Svevo um documento redigido por Sandoval, em março de 1982, em que o mesmo atesta o recebimento do material em videocassete, acompanhado com uma lista detalhando o material recebido.

Zanini defendia que a arte postal “pertence à classe dos sistemas que desfazem as fortes barreiras que têm separado os níveis da arte daqueles da vida⁵⁹”, atribuindo a poética a “democratização de hábitos, de questionamento efetivo das exigências burocráticas”⁶⁰. Dessa forma, o curador tinha a compreensão que o material levantado pela XVI Bienal era único e representava a desmaterialização da arte em meio ao século XX, “rompendo com o conceito tradicional de obra, afastando-se dos esquemas de exposições oficiais e comerciais”⁶¹.

Ciente da singularidade da coleção de arte postal formulada e das limitações da Fundação Bienal em preservar bens artísticos, visto que a instituição não atuava na premissa da salvaguarda, Zanini conclui que o material deveria ser transferido para algum local que realizasse a guarda e preservação permanente de obras de arte.

⁵⁸ Sandoval foi um videoartista brasileiro, dono da produtora Cockpit, que se transforma em um ponto de referência para os videoartistas paulistanos (ELIAS, 2010, p. 171).

⁵⁹ ZANINI, Walter. A arte postal na busca de uma nova comunicação internacional. In: O Estado de São Paulo, 27 mar de 1977, p 30. In: In: FREIRE, Cristina (Org.). **Walter Zanini: escrituras críticas**. São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013, p. 260

⁶⁰ Idem, ibidem.

⁶¹ Idem, ibidem.

Neste sentido, o Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal de São Paulo organiza uma reunião em dezembro de 1981 com o objetivo de discutir a destinação do material exposto no Núcleo I, pois grande parte das obras não foram devolvidas conforme a solicitação dos próprios *mail* artistas. Durante o processo de pesquisa no Arquivo Histórico Wanda Svevo localizamos algumas fichas e correspondências de artistas solicitando a devolução das obras expostas, dentre eles: Dov Or-Ner (Israel), E.F Higgins III (EUA), Lad Guberna (Canadá), Rikizo Kawakam (Japão), Bernardo Krasniansky (Paraguai) e Cybele Varela (Brasil). Porém, não é possível afirmar ao certo quantos artistas solicitaram a devolução e receberam seus trabalhos de volta, pois não localizamos nenhum documento com essa informação, somente as correspondências e fichas de inscrição desses artistas citados contendo a informação que os mesmos solicitaram a devolução e alguns receberam seus trabalhos de volta.

Em meio às correspondências elencadas acima, destacamos os artistas Lad Guberna e Cybele Varela que encaminham uma solicitação de devolução dos trabalhos expostos no Núcleo I, porém a equipe da Fundação Bienal salienta que os mesmos se deterioraram durante o tempo de exibição da 16^o edição (figura 19). Por intermédio dessa informação podemos compreender que devido ao informalismo na hora de dispor os trabalhos e a tipologia sensível do material, algumas obras acabam se dissociando em meio ao tempo expositivo. Contudo, não podemos afirmar um quantitativo, tampouco uma lista com os nomes das obras, pois a coordenação da XVI Bienal não realizou um apanhado contendo essas informações.

Em janeiro de 1982, após a reunião do Conselho de Arte e Cultura, Zanini encaminha uma carta a Wolfgang Pfeiffer⁶², então diretor do MAC USP, elencando o desejo de transferir a coleção de arte postal da XVI Bienal para a instituição (figura 20). Para o curador, a escolha do museu deu-se pela possibilidade de preservação desse material, considerando que a instituição já dispunha de um serviço especializado para a salvaguarda de seu acervo, considerando que o MAC USP possuía obras e documentos das novas tipologias artísticas, como também, já havia realizado exposições de arte postal, como vimos no item 2.3, por exemplo. Entretanto, o Conselho de Arte e Cultura instaura exigências, ressaltando que a transferência do

⁶² Pfeiffer foi diretor do MAC USP de 1978 a 1982.

material só se concretizaria se a instituição criasse um espaço adequado, ordenando e documentando o material, visando a preservação das obras e fomentando a exibição e a pesquisa.

Figura 19 - Carta Zanini à Cybele Varela

Arquivo Zanini

FBSI/515
WZ 183/82

São Paulo, 5 de agosto de 1982.

Cybele Varela
Parc Chateau Bauquet, 22
1202 Geneve - Suíça

Cara Cybele,

Infelizmente não foi possível recuperar as fotos que pede.
Por vezes a participação do público excedeu um pouco do que
se podia esperar.

Lamento.

Um abraço,

Walter Zanini

Figura 20 - Carta Zanini ao MAC USP

FBSI/112
 NZ 44/82

São Paulo, 15 de janeiro de 1982.

Exmo. Sr.
 Prof. Wolfgang Pfeiffer
 DD Diretor do
 Museu de Arte Contemporânea da
 Universidade de São Paulo
 N e s t a

Senhor diretor,

Em reunião do dia 8 de dezembro p.p. o Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal de São Paulo estudou a destinação a ser dada ao material da exposição "Nucleo I - Arte Postal", que em grande parte não será devolvido aos participantes. Ao todo trata-se de cerca de 5.500 documentos.

Considerou o Conselho de Arte e Cultura que o Museu de Arte Contemporânea pelo fato de ter reunido no passado uma documentação importante de novos media, seria a entidade onde melhor se localizariam os trabalhos referidos.

Ao mostrar sua preferência pelo Museu de Arte Contemporânea, os membros do Conselho de Arte e Cultura tornaram claro, entretanto, que a aceitação da doação por parte do Museu implicaria na criação de um espaço e instalações apropriados para abrigar e ordenar essa documentação - que certamente se enriquecerá no futuro - a ser colocada ademais permanentemente em contato com o público.

Na expectativa de uma sua resposta, e aproveitando o ensejo para renovar meus protestos de elevada estima e consideração, subscrevo

~~Walter Zanini~~
 Presidente do
 Conselho de Arte e Cultura

P.S. Caso necessário, colocar-nos-íamos a disposição para dar toda a orientação técnica a ser seguida para a montagem e funcionamento dos referidos arquivos.

Como resposta à carta de Zanini, em fevereiro de 1982 Pfeiffer notabiliza que a proposta foi discutida com os demais gestores do MAC USP e os mesmos ressaltam a dificuldade em atender às exigências elencadas, pois a instituição apresentava problemas em preservar e expor até mesmos as obras que já integravam seu acervo. Nessa mesma carta, Pfeiffer descreve que Zanini relata verbalmente que o espaço para preservação da coleção de arte postal da XVI Bienal deveria ter aproximadamente 200m², com prateleiras e pastas, mesas e cadeiras para o atendimento aos usuários e pesquisadores. Apesar dos impasses institucionais, lembrando que o MAC USP funcionava em uma sede provisória, no 3º andar do edifício da Fundação Bienal, o diretor conclui que a doação seria estudada visando atender todos os requisitos.

Em dezembro de 1983, Zanini encaminha novamente uma carta endereçada à atual diretora do MAC USP, Aracy Amaral⁶³, visto que Pfeiffer deixou a direção do museu em 1982, solicitando uma resposta da instrução em relação à doação da coleção.

Em janeiro do ano seguinte, Amaral encaminha um ofício à Fundação Bienal (figura 21), destacando o interesse do MAC USP em receber o material. Entretanto, reforça as dificuldades em atender os quesitos elencados, pois a instituição passava por dificuldades orçamentárias e funcionava em uma sede provisória, dialogando com questões já apresentadas por Pfeiffer em 1982. Visando contornar as adversidades e efetivar a doação, Amaral propõe a microfilmagem das obras, o que segundo a diretora, fomentaria a preservação do material, ocupando um espaço menor e facilitando a pesquisa.

De certa forma a solução proposta por Amaral colaboraria para preservação e pesquisa, porém a ideia reafirma as fronteiras convencionais das instituições em receber e musealizar as novas tipologias artísticas, revalidando as dificuldades de validar a importância documental da obra de arte e, conseqüentemente, a arte postal, visto que a diretora só aceitaria o material microfilmado, não o acervo físico em si.

⁶³ Aracy foi diretora do MAC USP de 1982 a 1985.

Figura 21 - Resposta do MAC USP

MAC MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
São Paulo - Brasil Parque Ibirapuera C. P. 22031

Of. nº D/01284/MAC/310184.

São Paulo, 31 de janeiro de 1984.

Exmo. Sr.
Walter Zanini
Curador da XVII Bienal de São Paulo

Processo FBSP: 615
Set. nº D/01284
Data 2 2 15
Ass: [assinatura]
WC

Senhor Curador,

Em virtude de ausência por motivo de férias, somente agora posso responder à sua carta de 08 de dezembro último, referente ao material de "Arte Postal" apresentada na XVI Bienal de São Paulo.

Embora seja para o MAC de elevado interesse a vinda desse material para o seu acervo, consideramos difícil de satisfazer a oferta da Fundação Bienal tendo em vista a exigência do equipamento necessário implícito nessa aceitação, tendo em vista as dificuldades orçamentárias permanentes dos órgãos e institutos da USP. Visando tentar contornar essas dificuldades para a concretização da vinda dessa doação consultamos a FBSP para a eventual possibilidade dessa Fundação obter os fundos necessários à microfilmagem desse material, que, desse modo, poderia ser conservado ocupando um espaço menor, bem como consultado com menos dificuldades pelos eventuais interessados. Essa solução implicaria, sem dúvida, na obtenção, por um doador, de todo o equipamento necessário para sua guarda e consulta no MAC.

Assim sendo, venho à sua presença a fim de tentar solicitar da FBSP os meios que tornem possível a vinda desse material ao Museu em condições possíveis ao MAC.

Aguardando uma sugestão de sua parte com referência a esses problemas, envio-lhe minhas cordiais saudações,



Aracy A. Amaral
Diretora Técnica

São Paulo - Brasil CEP nº 04028 - Telefones 571-9610 - 544-2511
End. Telegráfico: Muarcon

Em sua resposta, Zanini ressalta que já havia comunicado aos artistas sobre a doação de seus trabalhos ao MAC USP e recusa veementemente a proposta de microfilmagem das obras como forma de musealizar a coleção de arte postal e salienta categoricamente: “desejo esclarecer que de forma alguma se coloca a solução via microfilmagem do referido material. Todo ele é composto de originais (cartas, fotos, livros de artistas, gravuras, tecidos, jornais, objetos etc.)”⁶⁴. Como a instituição não atende às condições para a transferência do material, a coleção permanece nas dependências do Pavilhão Ciccillo Matarrazzo.

Em fevereiro de 1984, o presidente da Fundação Bienal, Roberto Muylaert⁶⁵, envia uma carta ao Diretor da Divisão de Arte Plásticas do Centro Cultural São Paulo - CCSP, Gabriel Borba⁶⁶, ofertando a doação da coleção de arte postal da XVI Bienal.

Conforme os apontamentos levantados, observamos que CCSP atendia um dos requisitos observados por Zanini, pois realizava a guarda e preservação permanentes de obras de arte, como também, contava com um artista multimídia e atuante na rede postal na direção da Divisão de Artes Plásticas que já havia trabalhado com o curador em outras exposições e até na XVI Bienal⁶⁷.

Na correspondência redigida por Muylaert, o presidente reforça as exigências para a realização da doação, em conformidade aos requisitos de Zanini, que seria a criação de um espaço com instalações adequadas para abrigar a coleção, ordenando, documentando, preservando e fomentando a exibição e a pesquisa do material. Prontamente Borba responde positivamente à oferta (figura 22), salientado que providenciaria adaptações no espaço da Divisão da Artes Plásticas, criando uma central aberta aos artistas que queiram vincular-se à poética, como também, contava

⁶⁴ Conforme a correspondência FBSP 136/84, de 07 de fevereiro de 1984, assinada por Walter Zanini.

⁶⁵ Muylaert coordena a Fundação Bienal durante os anos de 1984 a 1985.

⁶⁶ Gabriel Borda Filho (1942) é um arquiteto e artista paulistano, que no início dos anos de 1970, dedica-se a experimentações com vídeo, elaborando livros de artista, instalações e performance. Foi fundador da Cooperativa Geral para Assuntos de Arte (1975 e 1977), dirigente da Cooperativa de Artistas Plásticos de São Paulo (1975) e diretor da Divisão de Artes Plásticas do CCSP de 1984 a 1985 (FREIRE, 1999, p. 183).

⁶⁷ Borba havia enviado trabalhos para o Núcleo de Arte Postal da XVI Bienal, como também, já tinha participado e concebido de mostras organizadas por Zanini no MAC USP, como: Ambiente de Confrontação (1972); VII JAC (1973); Códigos verbais, visuais e Projetos no Espaço Conceitual (1977); VT Aguilar e Gabriel Borba (1977); Vídeo MAC (1977), dentre outras colaborações (FREIRE, 1999).

com auxílio de Julio Plaza, curador de arte postal da 16ª edição, para orientação e apoio em efetivar a ideia proposta.

Figura 22 - Resposta Borba à Fundação Bienal

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO
SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA

Centro Cultural São Paulo

São Paulo, 13 de março de 1984

Ilmo. Sr.
Roberto Muylaert
Presidente da
Fundação Bienal de São Paulo

Protocolo FBSP	157/84
Dec. em	16/03/84
Faixa	3.15
Secr. Geral	

Prezado Senhor,

Em resposta à sua carta de 23 de fevereiro último, agradecemos em nome da Divisão de Artes Plásticas do Centro Cultural São Paulo e, porque não?, em nome do artista paulistano a oportunidade que nos é oferecida de operar material tão precioso.

Para isso pretendemos manter a exposição no espaço nobre da Divisão de Artes Plásticas por dois meses, tempo no qual providenciaremos uma sala de depósito e escritório de operações anexo a um espaço de exposição permanente.


É nossa intenção manter em funcionamento uma central de operações aberta aos artistas que, por nosso intermédio, queiram vincular-se à comunidade internacional de Arte Postal.

Para tanto, tenho já encaminhado a adaptação dos espaços (exposição e escritório) faltando apenas a verba para taxas postais, o que pretendemos conseguir através de patrocinadores.

Contamos também, para orientar esse programa, com a boa vontade do artista Julio Plaza, curador desta mostra na Bienal.

Sem mais, no momento, envio

Cordiais saudações


J. Gabriel Borba F.
Diretor da Divisão de Artes Plásticas
Rua Vergueiro, 1000
01504 São Paulo SP, Brasil
Telefone 279 5474 / 270 1119

Após o aceite do CCSP, a coleção de arte postal da XVI Bienal de São Paulo, bem como os postais recebidos pela Fundação durante os anos de 1982 e 1983, foram transferidos para a instituição, conforme o recibo redigido por Borba (figura 23). Entretanto, é importante observar que os vídeos que estavam sob a guarda de Sandoval, conforme informou-se acima, não foram concedidos no momento de doação, pois segundo Elias (2010) foram comprometidos por uma enchente que atingiu a produtora.

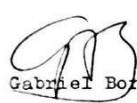
Figura 23 - Borba confirma o recebimento da coleção

FBOSP

FBSF/290
SL 23/84

R E C I B O

Recebi da Fundação Bienal de São Paulo o material apresentado durante a 16ª Bienal na mostra "Núcleo I - Arte Postal", bem como trabalhos de arte postal enviados à Fundação nos anos de 1982 e 1983.


J. Gabriel Borba F.
Diretor da Divisão de Artes Plásticas
Centro Cultural São Paulo

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO
PÁVULO DE PATLERA LARVA POSTAL TRÉCEP UNDO SÃO PAULO S.P. BRASÍL
TELEFONO TELEGRÁFICO (011) 8818-7151-88

Ao analisar o percurso da coleção, Elias (2010) salienta que a transferência das obras para o CCSP não aconteceu somente pelo fato de ser um espaço de salvaguarda, mas pela presença de Borba na direção da Divisão, atestando uma prática comum em instituições em que as doações são vinculadas diretamente à pessoa que coordena ou gerencia os espaços. Por meio da pesquisa realizada no Arquivo Histórico Wanda Svevo, localizou-se uma correspondência redigida por Zanini que na época já havia se afastado da Curadoria Geral da Bienal, em que o mesmo afirma que sugeriu a doação para CCSP pela presença substancial de Borba na instituição (figura 24).

Constata-se que no momento da doação o CCSP não realiza um inventário quantitativo, conforme iremos abordar, porém segundo Elias (2010, p. 183), estima-se que foram doadas aproximadamente 8.000 obras de 586 artistas, apresentando uma tipologia variada, contendo: objetos, gravuras, xerox, livro de artista, fotografias e impressões em suportes variados, dentre outros. Entretanto, o curador geral afirma em uma entrevista concedida a Freire (2013, p. 90) que a coleção era composta por cerca de 5.500 itens⁶⁸. Dessa forma, fica evidente a dificuldade em analisar o processo de musealização, como também, em recuperar informações precisas sobre a coleção, pois nenhuma das instituições realizou um inventário, tampouco um registro detalhado das obras que integravam o contingente durante os anos de 1980.

Com a transferência do material, o acervo de arte postal fica sob a responsabilidade da Divisão de Artes Plásticas do CCSP, sob a coordenação do funcionário João Piraí, conforme a designação informal de Borba (ELIAS, 2010). De modo a atender as exigências impostas pela Fundação Bienal, o CCSP em maio de 1984, cria o Escritório de Arte Postal por intermédio das iniciativas da coordenação da Divisão.

⁶⁸ Na figura 20 Zanini também afirma o quantitativo da coleção era composta por 5.500 itens.

Figura 24 - Carta Zanini para Gabriel Borba

WALTER ZANINI
Rua Bela Vista 326 Ap. 21
Alto da Boa Vista
04709 - São Paulo
Brasil

São Paulo
21
Março
1934

Prezado Gabriel Borba F.

Tomei conhecimento de seu ofício de 13/3 encaminhado ao presidente da Fundação Bial, Roberto Luylaert, sobre a transferência das obras da exposição "Núcleo I - Arte Postal" para o Centro Cultural São Paulo.

Antes de deixar a curadoria daquela entidade eu lhe sugeri tal destinação, considerando sua presença no Centro. Porém, devo deixar claro, como depositário do material e por ele diretamente responsável perante os artistas, que as obras só poderão ser doadas ao Centro desde que se cumpra integralmente o que fôra inicialmente exigido ao MAC/USP. Não bastam as intenções (que já haviam no MAC e que por não se cumprirem não conduziram a um acordo) ou soluções por estas que acabam por não dar certo.

Espero que a solução real (a começar das instalações técnicas adequadas) seja alcançada e prontifiquei-me a colaborar. Mas enquanto isto não se der, reservo-me o direito de não concordar, como responsável pelo material.

Agradecendo a atenção, e estando sempre a sua disposição, subscrevo,

Walter Zanini
walter zanini

Exmo Sr.
J. Gabriel Borba F.
DD Diretor da Divisão de Artes Plásticas
Rua Vergueiro, 1000
01504 São Paulo - SP.

De acordo com a descrição de Borba, o Escritório de Arte Postal foi criado por intermédio da doação da coleção de Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo, funcionando nas dependências da Divisão de Artes Plásticas do CCSP em uma sala com aproximadamente 70m². Para o artista multimídia, o espaço funcionaria como uma central em defesa dessa poética promovendo intercâmbio entre artistas, exposições e eventos. Como uma de suas primeiras atividades, a gestão do Escritório organiza uma exposição do material doado pela Fundação Bienal e promove um debate com a participação dos artistas Julia Plaza e Regina Silveira, sobre arte postal.

Em junho de 1984, Sheila Leiner⁶⁹ concede uma matéria para o jornal *O Estado de São Paulo* abordando questões sobre a poética em rede e apresentando o Escritório de Arte Postal do CCSP. Leiner destaca a decisão da instituição em colocar o artista paulista em contato com a comunidade internacional de arte postal, contribuindo para o entendimento da proposição como uma ação de “dessacralização artística (e comercial) por sua individualização anárquica, alienada e, ao mesmo tempo, sua consciência democrática e coletiva [...] e é para essa nova cultura que as instituições como CCSP, podem e devem servir de ponte”⁷⁰.

Com o resultado positivo dos projetos realizados pelo Escritório, Zanini propõe a doação do material referente à exposição *Multimedia Internacional*⁷¹, mostra realizada na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA USP) em 1979. Em novembro de 1985, 169 obras que integraram a exposição foram formalmente doadas ao CCSP e tombadas pela Secretaria Municipal de Cultura, no processo nº 02-035.354-84*71. Porém, apesar da doação obedecer a questões legais, o CCSP não realiza uma documentação individual das obras que foram adicionadas à coleção de arte postal já existente na instituição.

Ao contrário do procedimento realizado acima, a coleção doada pela Fundação Bienal em 1984 não seguiu os preceitos legais trabalhados pela Prefeitura Municipal de São Paulo, visto que todas as obras que integram o acervo de instituições culturais ligadas à Administração Municipal, como o CCSP, passam por um processo de tombamento

⁶⁹ Em 1984, Leiner já estava vinculada a Fundação Bienal, pois havia sido convidada para realizar a curadoria das duas próximas edições, sendo assim, estava acompanhando o processo de doação da coleção ao CCSP.

⁷⁰ LEINER, Sheila. Arte Postal enquanto Operação. In: **O Estado de São Paulo**, 15 junho de 1984, p. 24.

⁷¹ Ver mais sobre a exposição em Sayao (2015, p. 96 a 99).

conduzido em conjunto com a Secretaria Municipal de Cultura tornando-se bens patrimoniais do município. Sendo assim, ressaltamos que até então, segundo a Direção do CCSP e as pesquisas realizadas nos arquivos das instituições (Arquivo Histórico Wanda Svevo, documentação disponível no CCSP e na Coordenadoria de Gestão Documental da Secretaria Municipal de Gestão na Prefeitura Municipal de São Paulo) não foi localizado o termo de doação formal da coleção de arte postal da XVI Bienal para o CCSP. Identificou-se também que no momento da transferência a instituição não realiza a documentação e o tombamento das obras doadas.

Embora as ações promovidas pelo Escritório contribuam para uma reflexão em torno da poética, promovendo a exibição do material da coleção, o CCSP falha em uma das exigências impostas no momento da doação que seria a documentação e ordenação do material. O não cumprimento de uma etapa substancial no processo de entrada de qualquer tipologia de acervo dificulta a obtenção de dados como também fragmenta o processo de musealização, pois mesmo no nível mais conversador do conceito não é desenvolvido no momento de entrada, evidenciando o despreparo institucional em relação à coleção.

Apesar do anseio de transferir esse material para uma instituição que atuasse na premissa da salvaguarda, a Fundação Bienal também não realiza uma documentação precisa do material reunido, dificultando também a obtenção de informações, visto que a partir de questões levantadas do decorrer desse capítulo, observamos que algumas obras foram devolvidas e outras acabaram se deteriorando durante o tempo de exibição. Sendo assim, salientamos que durante o processo de pesquisa no Arquivo Histórico Wanda Svevo não localizamos nenhuma lista, termo ou arrolamento detalhando do material, falhando com uma das exigências impostas pelo seu próprio Conselho, que seria a ordenação e a documentação das obras.

Neste sentido, tanto a Fundação Bienal como o CCSP negligenciam etapas fundamentais no processo de preservação ou musealização, conforme descritos no item 2.1, desconsiderando que a ordenação e a documentação de coleções são também etapas jurídicas primordiais para gestão e salvaguarda de bens culturais. A partir das questões levantadas, analisamos a trajetória da coleção de arte postal da XVI Bienal no CCSP, evidenciando as dificuldades em obter dados precisos pois,

como vimos, a entrada aconteceu por meio de tramitação peculiar que influenciou, sem dúvidas, seu percurso infortuno e pouco esclarecido.

Como dito anteriormente, a doação da coleção e arte postal da XVI Bienal impulsiona a criação do Escritório de Arte Postal do CCSP, que durante os anos de atuação recebe outras coleções da poética, como as obras das exposições: *Como você limpa a sua boca?* de Ozeas Duarte (1986) e *Brutigre* de Maurício Villaça (1986), além de outras proposições pontuais.

De acordo com Elias (2010, p. 185), com a saída de Borba da Direção da Divisão de Artes Plásticas em 1985, os impasses institucionais se intensificaram. Para a autora o primeiro infortuno acontece em 1986, quando, após uma temporada de exposições, o acervo de arte postal exposto é deixado em cima da mesa do funcionário responsável pela gestão do Escritório de Arte Postal, Piraí, que encontrava-se de férias. Durante esse tempo, a coleção permaneceu em um local fechado, sem vistoria ou qualquer ação de manutenção e acondicionamento. Neste período que é caracterizado por muitas chuvas na região de São Paulo, a sala que mantinha o acervo é comprometida por questões estruturais, como goteiras, que acabam por danificar uma parte da coleção do Escritório de Arte Postal e, conseqüentemente, a coleção de arte postal da XVI Bienal de São Paulo e demais coleções.

Entretanto, discordamos de Elias (2010) no entendimento do fato descrito acima como o início dos impasses institucionais. No que concerne à pesquisa, o primeiro estorvo inicia-se com o próprio processo de doação, que não segue com preceitos formais, no qual a gestão do CCSP negligencia e não realiza uma documentação ou ordenação das obras, que como vimos, sequer foram incorporadas formalmente pela instituição no momento de entrada.

Por questões burocráticas e problemas de infraestrutura no CCSP, o Escritório de Arte Postal encerra suas atividades em janeiro de 1989⁷². Durante os anos de funcionamento o acervo reunido era acondicionado em mapotecas dispostas na própria sala do Escritório. Segundo Piraí⁷³, o espaço de 70m² foi desocupado em 1990

⁷² Ver sobre problemas de infraestrutura do CCSP em Elias (2010 p. 172 a 182).

⁷³ Conforme o Memorando s/nº/93, de 26 de novembro de 1993, redigido por João Piraí, disponível na Coordenadoria de Gestão Documental da Secretaria Municipal de Gestão da Prefeitura Municipal de São Paulo.

para abrigar a mostra: *Dissonâncias – os intelectuais, os artistas e cultura hoje* (21 de maio à 03 de junho 1990); conforme a solicitação da então Diretora da Divisão de Artes Plásticas, Sônia Salzstein Goldberg⁷⁴.

Dessa forma, Piraí⁷⁵ relata que as obras foram transferidas para o piso 796, na sala 8, porém 4 meses depois, o material foi realocado novamente e disposto no Almojarifado 2 do CCSP. A solicitação de desocupação de uma sala que abrigava aproximadamente 10.000 obras para sediar uma exposição com uma duração de duas semanas nos parece errônea e equivocada. A deliberação elencada valida o destino fatídico da coleção, promovendo danos irreversíveis. Conforme os episódios mencionados no decorrer desse item, fica irrefutável o descaso institucional e a deturpação do entendimento de salvaguarda por parte da gestão do CCSP, contribuindo na dificuldade de legitimar a poética oriunda das redes nos espaços artísticos tradicionais.

Em novembro de 1993, a pesquisadora Marília Sabóia de Albuquerque, que na época trabalhava como assistente de Zanini na exposição: *Bienal Brasil do Século XX*, na Fundação Bienal de São Paulo, procura a direção do CCSP com o objetivo de selecionar obras do acervo que haviam sido doadas pela própria Fundação em 1984, por intermédio do curador, para serem exibidas na mostra. Piraí⁷⁶ relata que prontamente acompanhou a pesquisadora até o Almojarifado 2, onde as obras foram deixadas em 1990, para realizar a seleção *in loco*. Entretanto, apesar das buscas, só foi encontrada uma pilha contendo Diários Oficiais e uma caixa vazia que anteriormente acondicionava a obra *Belca-House – Time Shop*, que integrava a coleção.

Após a visita, Piraí relata imediatamente o desaparecimento das obras para a diretoria da instituição, procurando entre os funcionários do CCSP alguma informação que auxiliasse na localização da coleção e comunicando o fato à Divisão de Artes Plásticas oficialmente via Memorando s/nº/93, de 26 de novembro de 1993 (figura 25). Elias

⁷⁴ Salientamos que Goldberg também estava cumprindo uma solicitação de uma instância superior advinda da Secretaria de Cultura de São Paulo.

⁷⁵ Conforme o Memorando s/nº/93, de 26 de novembro de 1993, redigido por João Piraí, disponível na Coordenadoria de Gestão Documental da Secretaria Municipal de Gestão da Prefeitura Municipal de São Paulo.

⁷⁶ Idem

(2010) salienta que apesar das iniciativas de Piraí, a diretora do Divisão de Artes Plásticas, Maria Camila Duprat Martins, não dá início a um processo formal de averiguação.

Figura 25 - Memorando s/nº/93



PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO
C.C.S.P. / DIVISÃO DE ARTES PLÁSTICAS

São Paulo, 26 de novembro de 1993/.

XXXXXXXXX Memorando s/nº/93

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO
Divisão de Artes Plásticas
Senhora Diretora

A Sra. Marília SÁboáa de Albuquerque nos procurou interessada em consultar o arquivo da Arte Postal, doado ao CCSP em 1984, pela Fundação Bienal de São Paulo e que esteve sob minha guarda até o final da gestão do Sr. Jânio Quadros (1988).

Durante a última gestão, por ocasião da exposição "BISSONÂNCIAS" (1991), organizada pela direção do CCSP, o referido arquivo foi deslocado para o piso 796, por ordem da Sra. Cleide Aparecida José, tendo então sido colocado na sala 08, cuja chave ficou sob a responsabilidade da direção deste Centro.

Posteriormente, fui solicitado a transferir o arquivo desta sala para outra, cuja chave também ficou sob a responsabilidade da direção administrativa.

Após receber a solicitação da Sra. Marília SÁboia de Albuquerque, fui procurar o arquivo na sala onde havia sido guardado (almoxarifado II) e constatei, com surpresa, que o mesmo ali não se encontrava.

Atualmente não posso responder com precisão onde esses materiais se encontram.

Sem mais,

JOÃO EUDES PIRAÍ

No dia 3 de abril de 1994, Angélica de Moraes publica uma matéria no jornal O Estado de São Paulo, intitulada: *Arte Postal some do Centro Cultural*; na qual notifica o desaparecimento das obras, evidenciando o descaso institucional que segundo Zanini: “Em qualquer país civilizado, isso seria um escândalo. Aqui, é algo que os administradores culturais querem varrer o mais rápido possível para debaixo do tapete”⁷⁷; e salientando a desatenção da instituição com a poética: “Se fossem pinturas isto estaria na primeira página dos jornais. Como é uma arte sem valor comercial ninguém se sente responsável”⁷⁸. O texto sinaliza a ausência de respostas por parte da gestão do CCSP em que ninguém assume a responsabilidade pela perda das obras, fato que sequer foi adequadamente averiguado no momento que foi constatado.

Durante a elaboração da reportagem, Moraes procura diretores e antigos gestores do CCSP com o objetivo de entender melhor o destino errático da coleção. Entretanto, ninguém assume a responsabilidade e então a diretora da Divisão de Artes Plásticas afirma que havia constatado que o material do Escritório de Arte Postal não estava tombado ou documentado e sequer constava na listagem do acervo reunido pela Divisão. Como resposta à matéria escrita por Moraes, Martins garante que o restante do material será tombado e preservado, abrindo em conjunto com Secretaria Municipal de Cultura o processo 16-003.540-94*98 que visava averiguar o desaparecimento da coleção. Em consonância com a sindicância aberta, Piraí realiza um boletim de ocorrência, dia 17 de junho de 1994, na 5ª Delegacia de Polícia Civil do Estado de São Paulo, conforme solicitação da gestão do CCSP. Vale ressaltar que o processo aberto diz respeito a todo acervo desaparecido oriundo do Escritório de Arte Postal, não somente à coleção advinda da Fundação Bienal.

Ao analisar a documentação do processo, identificamos que a averiguação não ouviu a Diretoria da Divisão Administrativa do CCSP, responsável pelo Almoxarifado 2, se concentrado exclusivamente nas informações do funcionário João Piraí, que na época

⁷⁷ ZANINI, Walter. Depoimento a Angélica Moraes. In: **A arte postal some do Centro Cultural**. Jornal o Estado de São Paulo, 03 de abril de 1993, p. 103.

⁷⁸ Idem, *ibidem*.

não era responsável legalmente pela coleção e não detinha de poder de decisão (ELIAS, 2010).

A partir das buscas físicas iniciadas no mês de maio de 1994, foram localizados 326 envelopes e 19 pranchas na Sala do Arquivo Morto da instituição e meses depois, foram encontradas obras de mais de 36 artistas no Arquivo Geral da Divisão Administrativa. É interessante observar que ninguém se lembra ou se responsabiliza pelo desaparecimento de um volume tão expressivo de obras, cerca de 10.000 itens⁷⁹ que se transformaram em uma centena de envelopes.

Em 1995, após a localização de parte da coleção do Escritório de Arte Postal, Martins inicia o processo de incorporação do material desaparecido para registro e baixa junto à Secretaria Municipal de Cultura. Conforme a documentação disponível no CCSP, foram identificados em torno de 340 nomes de artistas⁸⁰ cujos trabalhos não foram localizados. Ressaltamos que as notas encontradas listam artistas que participaram de exposições, como: *XVI Bienal de São Paulo de 1981*, *Multimídea Internacional e A Trama do Gosto*⁸¹. Entretanto, notabilizamos que a gestão do CCSP não sabe informar o procedimento adotado para a obtenção desses nomes, visto que as coleções não foram documentadas no momento de entrada.

Em relação ao processo de desaparecimento e à postura adotada pela instituição, Piraí relata a Elias (2010, p. 189):

[...] eu tive momentos de grande tristeza, de grande apreensão, de mágoa, de falta de compreensão, de falta de apoio com esta coleção. Eu fiquei muito aborrecido, por exemplo, quando parte desta coleção desapareceu, porque o grupo que estava na direção na época não apreciava isso, achava que era algo superado, algo que não tinha nenhum valor e grande parte dessa coleção desceu aqui para os porões e de uma sala para outra, eu acredito que uma dessas enchentes bárbaras que acontecem em São Paulo e que inundavam o piso térreo junto à 23 de maio tenha entrado e tudo isso tenha se tornado lama [...].

⁷⁹ Número levantado por Elias (2010, p. 189).

⁸⁰ Número obtido atrás da contagem das listas disponíveis no CCSP.

⁸¹ A mostra *A Trama do Gosto: um outro olhar sobre o cotidiano*; foi uma exposição realizada na Fundação Bienal de São Paulo durante os meses de janeiro e fevereiro de 1987. O CCSP não sabe ao certo como essas obras vieram para a instituição, como também, desconhecem seu percurso instrucional.

Em meio ao processo de averiguação, é notório observar que apesar das obras oriundas da exposição *Multimedia Internacional*⁸² terem sido incorporadas formalmente no momento de doação, acompanhadas de uma listagem detalhada com o nome e a autoria das obras, a equipe atual responsável pelo acervo de arte postal do CCSP não sabe responder ao certo sobre o destino da coleção, pois acredita-se que o material se perdeu por completo ou estaria misturado em meio às demais coleções de arte postal.

Apesar da seriedade dos fatos, o processo de averiguação foi arquivado em junho de 1996, após a baixa formal do material, pois, segundo as conclusões, não foi possível identificar o responsável pelo desaparecimento devido a carência de informações e o tempo já decorrido.

Devido à insuficiência documental, não foi possível localizar uma listagem com as descrições das obras encontradas no decorrer do período de apuração, dificultando a obtenção de dados assertivos. Inquestionavelmente concordamos com Zanini que caso se tratasse de uma coleção de pinturas o enfoque e as implicações seriam outras, demonstrando assim, o descaso e os limites de legitimação concedidos pelo CCSP.

⁸² É válido salientar que por meio de uma entrevista realizada com um membro da coordenadoria da Supervisão de Acervo do CCSP, em maio de 2019, o profissional ressalta que desconhece a exposição em questão, como também, desconhecia o fato da mesma ter sido doada durante os anos de 80.

3.4 – Iniciativas e processo de documentação da Coleção de Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo

Apesar da afirmação de Martins em entrevista concedida a Morais (1993)⁸³ de que o material encontrado seria documentado e tombado após o término do processo aberto em 1994, as obras localizadas permaneceram na mesma situação, sem serem documentadas ou incorporadas formalmente pela Secretaria Municipal de Cultura. Como vimos nos itens anteriores, o problema do desaparecimento do material está intimamente relacionado ao fato das obras não estarem catalogadas ou tombadas. Entretanto, mesmo com a abertura oficial de um processo de averiguação, as iniciativas em relação ao trabalho de documentação só tomaram um tímido contorno no ano de 2002.

Segundo a gestão atual da coleção, com o término do processo de averiguação as obras foram realocadas em uma mapoteca sob a guarda de Piraí até 1995, quando foram transferidas para a recém-inaugurada Reserva Técnica (RT) da Divisão de Artes Plásticas. Com o apoio da Fundação Vitae, a RT, inaugurada em 1995, tinha o intuito de conservar obras em suporte de papel reunidas pelo CCSP, que até 1993 estavam dispersas pelas secretarias da instituição (MARTINS, 2005, p. 27).

Vale ressaltar que o projeto que envolvia a criação da RT em 1995, destinou-se, prioritariamente, a pesquisar e documentar as demais obras que estavam sob a jurisdição da Divisão de Artes Plásticas, não se concentrando de imediato na coleção de arte postal sob a guarda da instituição. Esse fato permite reafirmar, por si só, o desinteresse do CCSP com a coleção reunida pelo Escritório de Arte Postal durante seus anos de funcionamento.

Em 2002, a Coordenadoria de Eventos do CCSP⁸⁴ propõe a realização de uma exposição da coleção de arte postal na Praça das Bibliotecas da Instituição⁸⁵. Sendo assim, os dirigentes procuram a Divisão de Artes Plásticas com o intuito de selecionar

⁸³ MORAIS, Angélica. In: **A arte postal some do Centro Cultural**. Jornal o Estado de São Paulo, 03 de abril de 1993, p. 103.

⁸⁴ Coordenados por Vera Lúcia Cardim de Cerqueira, que na época, chefiava a Coordenadoria de Eventos do CCSP.

⁸⁵ Dados obtidos in: **Relatório – Organização do Acervo de Arte Postal**. Coordenadoria de Eventos do CCSP. Sem data.

as obras e iniciar o projeto de concepção da mostra. Durante essa etapa, a Coordenação de Eventos trabalha em conjunto com os estagiários da Divisão durante 4 meses, identificando as obras e transferindo o material para uma nova embalagem, embora ainda provisória.

De acordo com o relatório elaborado pela Coordenação do Eventos do CCSP, as obras se encontravam em um estado de conservação peculiar, apresentando sujidades e sem uma identificação prévia da coleção da qual faziam parte. Muitas delas estavam fixadas diretamente nas pranchas de papel de exposições anteriores, outras se encontravam soltas em gavetas e outras guardadas em cerca de 430 envelopes de papel *Kraft*⁸⁶. Vale ressaltar que no mesmo ano a RT da Divisão de Artes Plásticas estava trabalhando em conjunto com a Fundação Vitae, promovendo uma revisão e o mapeamento da coleção acondicionada na reserva, visando a elaboração de um *software* de Banco de Dados.

A partir da proposta de realização de uma exposição e das ações na RT em andamento, a Coordenadoria de Eventos se dispôs a ordenar a coleção de arte postal, objetivando a documentação e o acondicionamento das obras. Apesar das iniciativas trabalhadas pela Divisão de Artes Plásticas naquele período, é importante salientar que as ações previstas no projeto em conjunto com a Fundação Vitae objetivavam a sistematização e re-catalogação das coleções que já estavam devidamente salvaguardadas na instituição, não prevendo a inserção do material reunido pelo Escritório de Arte Postal⁸⁷, como dito.

Diante do processo analisado, considera-se que os históricos das coleções de arte postal do CCSP carecem de informações precisas para o levantamento de dados e pesquisa. Dessa forma, a equipe de trabalho entrou em contato com João Piraí, que na época já havia se afastado do CCSP, para a obtenção de informações. Segundo as orientações e relatos fornecidos por Piraí, a referida comissão constata que o material era formado por três grandes núcleos: o da *XVI Bienal de São Paulo*, o da exposição *Como você limpa a sua boca?*, o da mostra *Brutigre* e obras avulsas que

⁸⁶ Idem.

⁸⁷ Conforme descrito in: Relatório de Gestão – Centro Cultural São Paulo, Gestão: 2001 – 2004, São Paulo, 2004, p. 26. Disponível em: < http://www.centrocultural.sp.gov.br/pdfs/relatorio_de_gestao_2001_2004.pdf>. Acesso 14 dez 2019.

poderiam ou não estar vinculadas a outros projetos propostos pelo Escritório de Arte Postal. Observamos que o relatório elaborado pela Coordenação de Eventos não menciona a coleção da mostra *Multimedia Internacional*, formalmente doada ao CCSP em 1985.

É indispensável observar que a doação do material oriundo da exposição *Multimedia Internacional*, conforme relatado no item 3.3, foi tombada formalmente pela Secretaria Municipal de Cultura, entretanto a comissão formada não a incluem como uma das coleções que formam a contingente reunido pelo Escritório, negligenciando a própria documentação existente e não detalhando como se deu ou o motivo da exclusão e o percurso institucional das obras.

Após a identificação prévia das obras, a equipe optou por dividir o material em coleções, como: *Coleção Zanini*, com obras advindas da XVI Bienal de São Paulo; coleção *Como você limpa sua boca?*, composta por obras do projeto proposto por Ozésa Duarte e a coleção *Brutigre*, do projeto de Maurício Villaça. Para a divisão das obras e a atribuição das coleções a equipe utiliza o Catálogo de Arte Postal da XV Bienal de São Paulo de 1981 para nortear o arrolamento e as demais coleções foram identificadas a partir das peculiaridades das propostas.

Com a finalização da etapa descrita acima, as obras foram acondicionadas em embalagens mais apropriadas, entretanto não foram documentadas e tombadas, permanecendo nas dependências da RT e não sendo incluídas no processo de catalogação em andamento promovido pela Divisão de Artes Plásticas. A partir do processo realizado, a Coordenadoria de Eventos realizou a exposição proposta, expondo o trabalho de 454 *mail* artistas⁸⁸ dessa coleção na Praça das Bibliotecas da Instituição.

Embora a iniciativa benéfica da Coordenação de Eventos em tentar documentar e ordenar o material reunido pelo Escritório de Arte Postal, a Comissão realizou apenas um tímido trabalho de arrolamento, não efetuando um processo de gestão de informação, visto que o material não foi devidamente catalogado e incluído no banco

⁸⁸ Dados obtidos in: **Relatório – Organização do Acervo de Arte Postal**. Coordenadoria de Eventos do CCSP. Sem data.

de dados, tampouco tombado formalmente como patrimônio pela Secretaria Municipal de Cultura. Entretanto, ao mesmo tempo, é oportuno observar que a primeira iniciativa de validação e musealização da coleção existente advém de um setor que era destinado a organizar eventos e exposições, ou seja, a seção não tinha a incumbência de gerir acervos. Fato que mais uma vez reforça a displicência da Divisão de Artes Plásticas com a coleção formada e doada ao Escritório de Arte Postal que, até então, permanecia em um limbo institucional apesar da denúncia realizada via reportagem e da abertura de um processo de averiguação que foi arquivado sem punir ou sequer responder sobre a seriedade dos fatos.

No final de 2006, o CCSP muda sua estrutura de gestão criando novas divisões e reestruturando seu organograma funcional. Sendo assim, a Divisão de Artes Plásticas, que na época realizava a guarda da coleção de Arte Postal da XVI Bienal, passa a ser gerenciada pela Divisão de Acervo, Documentação e Conservação (DADoC). A criação desse novo órgão objetivava cuidar, exclusivamente, da gestão das coleções reunidas pela Divisão, garantindo a integridade física e estrutural dos objetos, promovendo ações de preservação e documentação. Nesse sentido, a DADoC retoma em 2008 a missão de documentar e ordenar a Coleção de Arte Postal advinda da XVI Bienal de São Paulo de 1981.

Segundo Elias (2010, p. 192) que na época coordenava a Divisão, a primeira ação da comissão de documentação foi a retificação no trabalho realizado pela Coordenação de Eventos em 2002, incluindo a mostra *Multimedia Internacional* como parte do acervo reunido pelo Escritório. Entretanto, durante esse processo a equipe identifica que muitos artistas que participaram do Núcleo de Arte Postal da XVI Bienal também enviaram trabalhos e propostas para a exposição realizada em 1979, dificultando a exata divisão e separação do material. Devido a carência de informações por parte do CCSP, o grupo de trabalho decide reunir ambas as coleções em uma denominando o conjunto de *Coleção Zanini*. Dessa forma, ao analisar o processo de documentação da coleção de Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo, estamos investigando também, despropositadamente, a catalogação dos resquícios da mostra *Multimedia Internacional*. Contudo, conforme dissertado por Elias (2010, p.

194): “É interessante observar que foram encontradas pouquíssimas obras, menos de vinte, que comprovadamente participaram da exposição Multimedia Internacional”.

De modo a dar continuidade ao trabalho realizado em 2002, a proposta formulada em 2008 concentra suas ações na *Coleção Zanini*, realizando uma revisão do material, visando analisar seu estado de conservação e separando o conjunto por artista participante e organizando-o em uma sequência alfabética. Conforme relata Elias (2010, p. 198), enquanto uma equipe realizava uma triagem inicial das obras, outra empreendia pesquisas sobre os artistas e outra verificava o estado de conservação das obras, tencionando discussões em torno dos possíveis tratamentos indicados, visto que a coleção, como já salientado pelo grupo de trabalho de 2002, se encontrava em um estado de preservação regular. Por meio do trabalho realizado e pelos dados disponíveis do catálogo do núcleo de arte postal, a autora afirma que aproximadamente 60% do material doado pela Fundação Bienal se perdeu, confirmando seu destino errático e pouco esclarecido.

O trabalho empreendido pela equipe coordenada por Elias concentrou esforços em identificar as proposições artísticas enviadas às citadas mostras pelos respectivos autores, as técnicas utilizadas por eles e investigar os problemas em relação à conservação das obras. Neste sentido, o grupo de trabalho constata que 80% das peças eram cópias eletrostáticas que já se apresentavam em estado de degradação avançado, pois muitas delas já haviam perdido a pigmentação original e já estavam acinzentadas. Observamos que o trabalho realizado se concentrou essencialmente em analisar a composição dos materiais das obras, propondo reflexões sobre a impermanência da poética em rede nas instituições. Entretanto, por outro viés, se ateve a uma postura retilínea em relação ao entendimento de processo de musealização, pautando suas ações na permanência e na materialidade do objeto artístico, desconsiderando as outras ações como a pesquisa, o tombamento do material e a documentação.

Embora as iniciativas promissórias desenvolvidas pela equipe coordenada por Elias, a documentação da Coleção Zanini não é concluída, retornando o material para a RT no ano de 2011. Concomitante a esse período, o CCSP passa novamente por uma reestruturação organizacional em que a coleção de Arte Postal da XVI Bienal de São

Paulo passa a pertencer à *Coleção de Arte da Cidade de São Paulo*, sob a jurisdição da Supervisão de Acervo, equivalente à DADoC, à qual se mantém vinculada até os dias de hoje.

Com o intuito de dar continuidade aos trabalhos anteriores, a equipe da *Coleção de Arte da Cidade* retoma as ações de documentação da *Coleção Zanini* em 2013. Em um primeiro momento, essa comissão analisa as etapas já realizadas, como também reúne todo o material e revisa a separação das obras, objetivando conhecer as peculiaridades do material, reorganizando em coleções: *Coleção de Arte Postal proveniente do Núcleo I - XVI Bienal de São Paulo* (antiga *Coleção Zanini*); coleção *Como você limpa sua boca?*, composta por obras do projeto proposto por Ozéas Duarte; *Coleção Brutigre*, do projeto de Maurício Villaça e demais obras que aparentemente não estavam ligadas às coleções elencadas⁸⁹.

Conforme a identificação e o reconhecimento do material, a equipe de trabalho concentra suas ações na *Coleção de Arte Postal* proveniente do Núcleo I - XVI Bienal de São Paulo, revendo a separação por artista realizada anteriormente. Como já salientado, a *Coleção de Arte da Cidade* já possuía um Banco de Dados formulado em 2002, sendo assim, a comissão estuda a melhor forma de inserção das obras no *software* disponível.

A partir das discussões em torno da poética em rede e das especificidades das obras, a equipe identifica o material como uma categoria nomeada *Arte Postal*, subdividindo-a em duas tipologias, *Obra* e *Documento*, elencando subcategorias que auxiliam a normatização da nomenclatura e parâmetros no processo de documentação (figura 26). Para a realização dessa divisão, a comissão analisa a coleção e seus aspectos morfológicos, respeitando a proposta do artista. Para a gestão, a separação por tipologias facilitaria o desenrolar das ações, contribuindo para o levantamento das informações e pesquisa.

⁸⁹ Conforme a informação disponibilizada pela coordenação da *Coleção de Arte da Cidade*, a equipe manteve a junção da coleção da XVI Bienal com a *Multimedia Internacional*, entretanto, durante o processo de documentação a comissão identifica aproximadamente 30 obras que claramente não participaram da 16ª edição da Bienal e possivelmente pertenciam à citada mostra realizada em 1979. Dessa forma, a gestão opta por separar essas obras para que futuramente fossem devidamente pesquisadas e catalogadas. Contudo, a coordenação salienta que apesar dessa separação é possível que algumas obras da mostra *Multimedia* tenham sido documentadas como XVI Bienal, uma vez que as obras apresentam aspectos similares.

Figura 26 - Categoria, Tipologias e Subcategorias

Categoria	Arte Postal	
Tipologia	Obra	Documento
Subcategorias	Adesivo, álbum, cartão postal, desenho, envelope, fotografia, gravura, livro de artista, microfilme, pintura, pôster, selo, slide, telegrama, xerografia e não identificado.	Carta, cartão, cartaz, convite, convocatória, currículo, dossiê, flyer, folder, folheto, manifesto, projeto, publicação, texto e não identificado.

Fonte: Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural da Cidade de São Paulo / SMC / PMSP

Concordamos na premissa que a separação em tipologias, de certa forma, auxilia no processo de trabalho, pois define uma padronização de linguagem e vocabulário controlado, processo substancial para gestão e documentação de uma coleção. Entretanto, a divisão reafirma barreiras institucionais e limites de hierarquização do processo de musealização que contradizem os aspectos extrínsecos das obras, desconsiderando a simbiose entre obra-documento engendrada e preconizada na própria concepção dessa poética: o valor cultural da proposição e sua irreduzível complexidade entre a impermanência e materialidade, unicidade e reprodutibilidade. A forma de cisão adotada não revê, tampouco flexibiliza, os paradigmas nas quais muitos museus e instituições culturais operam, pautados em uma análise morfológica dentro de categorias já repertoriadas e epistemologias convencionais.


Sendo assim, a arte postal e as instituições que salvaguardam proposições conceituais não devem se balizar em noções rígidas ou conceitos tradicionais: “mas dentro de uma concepção ampla de obra de arte, e (que) supõem, por conseguinte, uma revisão dos critérios de sua institucionalização (...)” (FREIRE, 1999, p. 170). Porém, a subdivisão da Arte Postal definida pelo CCSP fragmenta as peculiaridades da arte postal, conforme dissertado no item 2.2, desconsiderando que toda obra de arte já se estabelece, por si só, como um documento.

Como salientado, a *Coleção de Arte da Cidade* realizava a documentação das obras em um banco de dados elaborado em 2002 (figura 27). Dessa forma, a equipe de trabalho o estuda criteriosamente, analisando a melhor forma de inserir a coleção no *software* disponível, pois quando formulado foi desenvolvido com o intuito de abrigar obras nos padrões tradicionais, como pintura e escultura, desconsiderando proposições coletivas e processuais.

Após tal observação, a comissão elenca as mudanças necessárias promovendo adaptações e inserindo campos como: destinatário, país de origem, descrição, proposta interna e vínculo entre obras (figura 27). As adequações realizadas intencionavam inserir a poética em uma categoria mais próxima de sua premissa original, que era a comunicação, a subversão dos meios e a circulação em rede e, portanto, à margem das instituições oficiais. No entanto, o fato de ter se institucionalizado participando da Bienal e passando a integrar uma coleção pública, iria sujeitar-se às leis do sistema e às redes simbólicas que engendram o objeto artístico, passando, assim, pelas mesmas atribuições e ingerências dos objetos artísticos convencionais.

Para o desenvolvimento da documentação, a Comissão segue por uma sequência alfabética por autor, visto que o material já estava devidamente separado, adotando um código de identificação da coleção, como 01, seguido por uma numeração sequencial (ex: 01.0001). Como a categoria foi subdivida em tipologias, quando uma proposição é identificada como Documento, é adicionado a letra D no final do código de registro (ex: 01.0002D). O método adotado facilita a obtenção de dados e o reconhecimento prévio do material

Figura 27 -Ficha catalográfica do Banco de Dados da Coleção de Arte da Cidade

N. Artístico:	3 Nós 3	Código:	01.0001	Tombo:	
Artista:	Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França				
Título:	Sem título	Data:	1981		
Destinatário:	Não possui				
Pais de origem:	Brasil	Conjunto:	Não	Total de partes:	
Descrição:	Descrição: Frente - Fotografia de autoria de Eduardo França onde aparecem os artistas Rafael França, Hudinilson Jr. e Mário Ramiro no momento de uma intervenção artística. Verso - 27 de abril de 1979 - 27 de abril de 1981; II ANOS - SÃO PAULO - SP - BR: 3NÓS3 - r. pereira caldas, 250 - aclimação - são				
Proposta interna:	Não possui				
Localização:		Local temporário:			
Vínculo com obras (código):	Não possui	Outros n°s da obra:	Código anterior: 125P-A1 Código anterior: 125P-A2 Código anterior: 125P-A3 Código anterior: 125P-A4		
Imagem do Conjunto:					
					
Foto(s)					
<input type="text" value="C:\CCSP\img\XVI Bienal\01.0001.jpg"/>					
Ficha Técnica Histórico Estado de Conservação Exposição Observações					
Acondicionamento:	Envelope Tyvek - n. x				
Categoria:	cartão postal				
Técnica:	Offset				
Suporte:	Sobre papel				
Observação:					
Dimensões (cm)		Dimensões (cm)		Dimensões (cm)	
Altura:	10,0	<input type="checkbox"/> Suporte	Altura:	<input type="text"/>	<input type="checkbox"/> Passepartout
Largura:	14,5		Largura:	<input type="text"/>	
Diâmetro:	<input type="text"/>		Diâmetro:	<input type="text"/>	
Profundidade:	<input type="text"/>		Profundidade:	<input type="text"/>	
Tiragem:	4 exemplares				

Fonte: Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural da Cidade de São Paulo / SMC / PMSP

Como parte do processo em andamento, além do levantamento dos dados intrínsecos e extrínsecos das proposições, as obras eram digitalizadas, devidamente acondicionadas em envelopes e embalagens e guardadas em mapotecas da RT da *Coleção de Arte da Cidade*. O trabalho foi desenvolvido em conjunto com a equipe de conservação e restauro da instituição que realizava o diagnóstico das peças e elaborava as embalagens de acondicionamento.

Os envelopes e caixas⁹⁰ eram confeccionados a partir das dimensões das obras, seguindo um padrão desenvolvido pela instituição e previamente identificadas com uma etiqueta (figura 28).

Figura 28 - Caixas e envelopes de acondicionamento



Fonte: Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural da Cidade de São Paulo / SMC / PMSP

⁹⁰ Caixas foram confeccionadas de Crescent; as pastas, de papel Filifold; os envelopes, de Tyvek; os folders, de papel Filiset; e Poliéster em alguns casos, como fotografia – segundo informações disponibilizadas pela Coordenação da *Coleção de Arte da Cidade*.

A equipe de trabalho procurou sempre respeitar a proposta do artista, compreendendo os códigos do movimento artístico, promovendo pesquisas sobre a poética em rede e os propositores dos trabalhos.

O trabalho empreendido pela equipe da *Coleção de Arte da Cidade* documentou 2.795 obras e documentos, totalizando aproximadamente 5.100 itens, incluindo as partes que compõem as proposições⁹¹. Segundo a gestão, toda a categoria Arte Postal advinda da XVI Bienal foi devidamente catalogada, finalizando a etapa no ano de 2015. Entretanto, o trabalho de digitalização e acondicionamento ainda se encontra em andamento. A partir dessa informação compreendemos que apesar do promissor trabalho desenvolvido, o processo não deve ser entendido como concluído, visto que as etapas remanescentes são essenciais para o gerenciamento e salvaguarda de qualquer tipologia de acervo⁹².

A comissão elenca que um dos maiores desafios do processo foi a identificação das técnicas utilizadas para a confecção das proposições, visto que a poética em rede realiza uma mescla de linguagens, envolvendo diversas categorias de produção artística. Apesar da arte postal questionar os princípios basilares de um processo tradicional de musealização, como a materialidade, perenidade e unicidade, as identificações das técnicas colaboram, sem dúvidas, para a obtenção de informações sobre o processo de criação do artista, como também, para a elaboração de estratégias que visam a conservação do bem institucionalizado.

Após 35 anos desde sua doação, a gestão da *Coleção de Arte da Cidade* compreende que a salvaguarda da coleção de Arte Postal advinda da XVI Bienal foi finalizada, entretanto, as demais coleções reunidas que fazem parte da mesma poética em rede ainda não foram documentadas. Apesar do entendimento do processo como concluído é válido observar que a gestão do CCSP compreendeu o trabalho de documentação apenas no âmbito prático, visto que a equipe de trabalho não relatou

⁹¹ Dentre as 2.795 obras, a Coordenação da *Coleção de Arte da Cidade* estima que aproximadamente 70% desse quantitativo são obras e 30% são documentos.

⁹² Segundo a Coordenação da *Coleção de Arte da Cidade*, 3.719 itens já estão acondicionados e guardados em localização definitiva; 1.550 itens ainda se encontram sem acondicionamento definitivo e 2.700 itens já foram digitalizados (dados coletados em dezembro de 2019).

formalmente o processo em relatórios ou artigos, tampouco empreendeu pesquisas sistemáticas que visassem suprir as lacunas documentais.

A Supervisão de Acervo do CCSP e a equipe do *Coleção de Arte da Cidade* quando questionada sobre as diversas perdas e o histórico da coleção de Arte Postal da XVI Bienal no CCSP, salienta categoricamente que a principal fonte sobre esse processo seria a tese de doutorado escrita há uma década por Elias (2010), também utilizada nesta pesquisa como fonte. Dessa forma, é oportuno notabilizar que a equipe se ateuve a uma visão tradicional sobre o processo de documentação, buscando levantar dados intrínsecos das obras, entretanto, por outro lado, não compreendeu o processo de documentação como ação científica de investigação.

Conforme salientado no item 2.1, o processo de musealização se ancora em um viés infocomunicacional em que os objetos ganham a dimensão da musealidade. A prática deve ser compreendida como uma série de ações por meio das quais o objeto é submetido ao adentrar em uma coleção, como: aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação (Cury, 2006).

Ao analisar as diferentes tentativas de documentação da coleção de Arte Postal da XVI Bienal é peculiar observar que a musealização da coleção não está finalizada nem no nível mais superficial do termo, visto que a instituição não sabe responder ao certo o número total de itens que integram o conjunto, não terminou a digitalização das obras, não finalizou o tombamento em conjunto com a Secretaria de Cultura Municipal, como também, não desenvolve pesquisas que visem o levantamento, análise de dados e a reflexão sobre o acervo. Dessa forma, o CCSP não consegue responder o que não busca perguntar, adotando uma postura retilínea que evidencia o descompasso da instituição diante da complexidade e particularidade da poética em rede.

CONCLUSÃO

Esta pesquisa teve como objetivo analisar o processo de musealização da coleção de Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo de 1981, hoje salvaguardada pelo Centro Cultural São Paulo na *Coleção de Arte da Cidade* com os desafios da incorporação dessa poética artística alternativa pelos sistemas institucionais de arte. A partir dessa análise, identificaram-se diversos impasses que norteiam a relação entre as operações museológicas e as poéticas contemporâneas. Sendo assim, foi proposta uma ampla discussão envolvendo museus, instituições culturais, arte postal e musealização.

A discussão elaborada apresentou possibilidades de reflexão, envolvendo conceitos tangenciais à museologia e à produção artística contemporânea, ressaltando as dissonâncias recorrentes no processo de musealização de proposições que afrontam a postura retilínea das práticas museais, pautadas na valorização e permanência da materialidade do bem artístico, evidenciando o desalinho destas narrativas diante da complexidade e particularidade da poética em rede.

De modo a investigar o desenvolvimento dos museus de arte e os desafios da incorporação de novas poéticas artísticas no campo dos museus e das instituições culturais, recorreremos a um estudo abordando o entendimento dos museus como instituições de memória, identificando as operações museológicas como estratégias para abarcar o presente, almejando a posterioridade (SILVA, 2018). Nesse sentido, investigamos como os museus de arte, a partir de 1930 e 1940, funcionaram como uma afirmação da utopia modernista, dedicada a difundir, preservar e celebrar o patrimônio, valorizando e despertando uma identidade cultural.

O processo que compreende a musealização e a documentação de bens artísticos, não encontram desafios, na maioria dos casos, na homogeneidade proposta pelo discurso moderno, visto que as obras são enquadradas facilmente nos parâmetros de documentação e de preservação. Entretanto, a produção artística contemporânea, múltipla e processual não se enquadra no paradigma moderno dos museus, escapando da isonomia dos processos museais em detrimento de sua impermanência de sua matéria, se transformando em problemática.

Dessa forma, analisamos os impasses entre o conceito de musealização e a arte conceitual, discutindo os desafios da institucionalização da poética em rede. No decorrer da segunda metade do século XX, temos uma alteração no que chamamos de obra de arte, não se limitando apenas a uma mudança semântica, mas sim epistemológica. Segundo Freire (1991, p.169), a alternância: “não tange apenas o objeto *de* arte mas sobretudo o objeto *da* arte deve ser reconsiderado”. Nessa comutação, a arte se liberta das armadilhas da estética, da subjetividade do gosto, da morfologia formalista, das instituições, do mercado, da objetualidade e da materialidade.

Dentre as diversas proposições conceituais, a arte postal exemplifica as alternâncias elencadas por Freire (1999) se estabelecendo como um emaranhado de técnicas e linguagens que versam entre o limite da materialidade, circulação, dessacralização e perecibilidade. Sendo assim, ao institucionalizar o transitório, lidamos com a iminência da perda que confronta o mito da permanência defendida pelos processos de musealização.

A arte conceitual dentro de instituições que atuam na premissa de preservar acervos, interrogam normativas e convenções pré-estabelecidas por não se definirem por meio de noções rígidas, mas sim, dentro de uma concepção ampla que problematiza processo de institucionalização, exposição, preservação e guarda (FREIRE, 1999).

Observamos que o entre-lugar proposto pelo conceitualismo, materialidade e circulação, confrontam as operações de musealização pautadas na mudança do sentido simbólico, na retirada das redes que compunham a potência artística, na preservação quase imortalizada do objeto, nos equívocos no processo de documentação e nos desafios em expor e reexpor essas obras. Dessa forma, ao musealizar, institucionalizar e documentar a arte postal os processos e operações museológicas não conseguem abarcar o sentido poético e sensível oriundos das redes.

De modo a averiguar o entre-lugar exposto pelas proposições conceituais, buscou-se estudar o percurso institucional da Coleção de Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo, elencando os pontos e contrapontos do processo de salvaguarda. Salientamos que a

comunicação com o CCSP não se estabeleceu de forma orgânica, apresentando resistências por parte da instituição em auxiliar no processo de pesquisa. Possivelmente essa dificuldade tenha ocorrido como reflexo do descaso que a coleção enfrentou por parte do CCSP que se torna responsável pelo seu destino errático e pouco esclarecido.

Sem dúvidas, a coleção representava (e representa) a desmaterialização da arte em meio ao século XX, se estabelecendo como um patrimônio cultural que devia ser devidamente preservado. Entretanto, ao analisar esse histórico, fica irrefutável a conclusão que a instituição falha lamentavelmente no processo de salvaguarda.

O encargo de musealizar a arte postal envolve uma reconstrução da rede simbólica que engendra a proposição, envolvendo o contexto político-social, o repertório do artista e as potências de troca realizadas pelo deslocamento e pela transitoriedade. Sendo assim, a incumbência de preservar trabalhos conceituais requer um exercício de reflexão que possa rever os paradigmas nas quais a instituição opera seus eixos basilares de legitimação e omissão (FREIRE, 1999, p. 41-42).

A partir disso concluímos que a arte contemporânea imprime às instituições museológicas uma reavaliação de sua prática, tanto no âmbito de sua documentação como da conservação. Entretanto, não há uma discussão estabelecida em relação aos novos suportes artísticos no âmbito museológico, assim, as obras ficam expostas em cada instituição ao gosto dos profissionais envolvidos.

Sendo assim, a museologia precisa se valer da interdisciplinaridade inerente ao campo de atuação, relutando no entendimento do campo como um saber isolado, abrindo novos territórios para uma reflexão científica, empírica ou pragmática, visto que a arte se torna cada menos perene e cabe ao campo museológico lidar com a pluralidade de materiais das proposições contemporâneas que questionam a permanência da materialidade difundida por meio do processo de musealização.

Embora os desafios existentes em musealizar acervos ligados a arte contemporânea e conceitual, a tarefa de preservar garante a inteligibilidade das proposições, possibilitando o trabalho de diversos pesquisadores que pautam seus estudos a partir de coleções salvaguardadas em instituições. Nesse sentido, a musealização deve ser

compreendida como instrumento de investigação, de reflexão e de visibilidade, se estabelecendo como um exercício de análise e leitura capaz de transformar e viabilizar realidades. Ou seja, um processo de musealização que é conduzido de forma dúbia, inviabiliza o próprio trabalho do historiador da arte, lembrando que o passado se constrói sempre a partir do presente em um exercício de reconstrução (FREIRE, 1999). Sendo assim, a musealização pode se transformar em uma ferramenta que possibilita a indagação analítica de questões e processos, reforçando diálogos entres as bases referenciais dos campos acadêmicos tangenciais na qual essa pesquisa se inscreve: teoria e história da arte, museologia e história.

Observa-se também, que a museologia lida com um campo que está em constante transformação, visto que as dificuldades hoje são essas e no amanhã serão outras. Portanto, a investigação não se limita ou se concluiu apenas nessa pesquisa, mas sim, abre a possibilidade de análise das interrogações desencadeadas por obras conceituais dentro das operações museológicas que são capazes de transformar a narrativa dominante no âmbito museal e até suas práticas institucionais, rompendo com a materialidade e dando ênfase às redes que compõem o objeto artístico em uma dinâmica histórica e política.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALAMBERT, Francisco e CANHÊTE, Polyana. **As Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores**. São Paulo: Boitempo, 2004.

AMARAL, Dianna Izaías. **Novos Museus de Arte: entre o espetáculo e a reflexão**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília. Brasília, 2014. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/16345>>. Acesso em: 29 nov 2018.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: Uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRULON, Bruno. **Passagens da Museologia: a musealização como caminho**. In *Museologia e Patrimônio*, v. 11, 2018, p. 189-210. Disponível em <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/722>>. Acesso em 28 mai 2019.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Museologia e Museus: Os inevitáveis caminhos entrelaçados**. *Cadernos de Sociomuseologia*, [S.l.], n.25, 2006. Disponível em <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/419>> Acesso em: 02 mar 2019.

BRUSCKY, Paulo. **Arte correio e a grande rede: hoje, a arte é este comunicado**. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. *Org. Escritos de Artistas: Anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Zahar. 2006.

CALIL, Carlos Augusto. **Apresentação**. In: *A Pinacoteca do Município de São Paulo: Coleção de Arte da Cidade*. São Paulo: Banco Safra, 2005.

CARRIÓN, Ulises. **A Arte Postal é o Grande Monstro**. In: *Catálogo de Arte Postal - XVI Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981, p.14.

_____. **Rede Internacional de Correio Artístico Imprevisível**. In: *Catálogo de Arte Postal - XVI Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981, p.11.

CARVALHO, Ananda. **Walter Zanini: Experimentações e Procedimentos Curatoriais**. In: *12º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia: Prospectiva poética (#12.ART)*, 2013. *Anais do 12º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia: Prospectiva poética*. Brasília: Universidade de Brasília, 2013, v.1, p.1-10.

CARVALHO, Luciana Menezes. **Waldisa Rússio e Tereza Scheiner - dois caminhos, um único objetivo: discutir museu e Museologia**. In: *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST - vol. 4 no 2 – 2011*, p. 147-158. Disponível em <<https://docplayer.com.br/24174857-Waldisa-russio-e-tereza-scheiner-dois-caminhos-um-unico-objetivo-discutir-museu-e-museologia.html>>. Acesso em: 31 de ago de 2019.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CRIMP, Douglas. **Sobre as Ruínas do Museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2006.

DUARTE, Alice. **Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora**. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST - vol. 6 no 1 – 2013. Disponível em <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/248/239>>. Acesso em: 03 jan 2019.

ELIAS, Isis Baldini. **Conservação e restauro de obras de arte com valor de contemporaneidade: A arte postal da XVI Bienal de São Paulo**. Tese de Doutorado em Linguística, Letras e Artes – Doutorado em Ciências da Informação. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

_____. (org.) **Museus em rede: a práxis impecável de Walter Zanini**. In: Walter Zanini: escrituras críticas. São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013. p. 22-101.

_____. **Notas sobre a arte subterrânea na América Latina nos anos 1960-70**. In: Pomares, Revista da Fundação Vera Chaves Barcellos, n. 2, abr. 2012, Porto Alegre: Zouk, 2012.

_____. **Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia**. Companhia editora de Pernambuco. São Paulo, 2006b.

_____. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREITAS, Arthur. **Arte de Guerrilha: Vanguarda e conceitualismo no Brasil**. Editora Edusp, 2013.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XVI Bienal de São Paulo: Catálogo Geral**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981a.

_____. **XVII Bienal de São Paulo: Catálogo Geral**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1983.

_____. **XVI Bienal de São Paulo: Arte Postal (Catálogo)**. Fundação Bienal de São Paulo, 1981b.

GIRAUDY, Danièle; BOUILHET, Henri. **O museu e a vida**. Belo Horizonte: Editora UFMG/MinC/FNPM, 1990.

GLUSBERG, Jorge. **Arte e Ideología en CAyC al Aire Libre**. Exh. brochure, Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación (CAyC), 1972.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre Cenografias: O Museu e a Exposição de Arte no Século XX**. São Paulo: EDUSP, 2004.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Alguns aspectos do patrimônio cultural: o Patrimônio industrial (1981). In: BRUNO. Maria Cristina Oliveira (Org). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. v. 1. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado da Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010a, p. 147-159.

JULIÃO, Letícia. **Apontamentos sobre a história do museu**. In: BRASIL. Ministério da Cultural. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Departamento de Museus e Centros Culturais. Cadernos de diretrizes museológicas - p.17- 30. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, 2006.

KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro, Zahar, 2006, p. 198-202.

LARA FILHO, Durval. **Museu: do espelho do mundo a espaço relacional**. Dissertação de Mestrado em Ciência da Informação Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

LE PARC, Julio. **Guerrilha cultural**. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro, Zahar, 2006, p. 198-202.

LEINER, Sheila. **Arte Postal enquanto Operação**. In: O Estado de São Paulo 15 junho de 1984, p. 24.

LEWITT, Sol. **Parágrafos sobre Arte Conceitual (1967)**. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. Org. Escritos de Artistas: Anos 60 e 70. Rio de Janeiro: Zahar. 2006a.

_____. **Sentenças sobre Arte Conceitual (1969)**. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. Org. Escritos de Artistas: Anos 60 e 70. Rio de Janeiro: Zahar. 2006b.

LOPES, Almerinda da Silva. **A arte postal na América Latina: de processo experimental à rede de comunicação e enfrentamento ao regime ditatorial**. In: **Arteriais** - revista do PPGARTE da Universidade Federal do Pará. Pará, UFPA, 2015.

_____. **Arte Conceitual: Ativismo Político e Marginalidade**. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. São Paulo: CBHA / UEC, 2011.

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus; LOUREIRO José Mauro Matheus. **Documento e musealização:** entretecendo conceitos. *MIDAS* [Online], 1|2013. Disponível em: < <http://journals.openedition.org/midas/78>>. Acesso em: 26 dez 2018.

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

MARTINS, Camila Maria Duprat. **A coleção de Arte Municipal.** In: A Pinacoteca do Município de São Paulo: Coleção de Arte da Cidade – São Paulo: Banco Safra, 2005, p.21-27.

MATTOS, Yara. **Abraçaldabra:** uma aventura afetivo-cognitiva na relação museu-educação. Ouro Preto: UFOP, 2010.

MORAIS, Angélica. **A arte postal some do Centro Cultural.** *Jornal o Estado de São Paulo*, 03 de abril de 1993, p. 103.

MORAIS, Frederico. **Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da "obra".** *Revista de Cultura Vozes* (Rio de Janeiro, Brasil), vol.1, no. 64 (January/February 1970): 45-59.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA USP. **Por um Museu Público** – Tributo a Walter Zanini. Catalogo da Exposição, 2013.

NUNES, Andrea Paiva. **Todo lugar é possível:** a rede de arte postal, anos 70 e 80. Dissertação no Programa de Pós-graduação em Arte Visuais, Instituto das Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco:** a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Rita de Cássia Alves. **A Bienal de São Paulo:** Forma Histórica e Produção Cultural. Tese de Doutorado em Ciências Sociais no Programa de Ciências Sociais na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

PINTO, Júlia Rocha. **O papel social dos museus e a mediação cultural:** conceitos de vygotsky na arte-educação não formal. Universidade Estadual Paulista UNESP – Palácio N° 7, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – CEART/UESC. / p. 82-107, 2012.

PIZA, Vera Maria Porto de Toledo. **Moderno e pioneiro** - a formação do acervo de artes visuais da Biblioteca Mário de Andrade na gestão de Sérgio Milliet (1943-1959). 2018. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

PLAZA, Julio. **Mail Art:** arte em sincronia. FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

POMIAN, Krzysztof. **Coleção**. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi: memória história. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984. v. 1. p. 51-86.

POSSAS, Helga Cristina Gonçalves. **Classificar e ordenar**: os gabinetes de curiosidades e a história natural. Belo Horizonte: Scientia/UFMG, 2005.

PRIMO, Judite. **Museologia e patrimônio**: documentos fundamentais. Cadernos de Sociomuseologia. [S.l], v.15, n.15, 1999. Disponível em: <<http://revistas.ulufona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/329>>. Acesso em: 03 jan 2019.

RAMIREZ, Mari Carmen. **Táticas para viver da Adversidade**: O conceitualismo na América Latina. In: Arte&Ensaio. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, ano XIV, nº 15, 2007

Relatório de Gestão – Centro Cultural São Paulo, Gestão: 2001 – 2004, São Paulo, 2004, p.26. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/pdfs/relatorio_de_gestao_2001_2004.pdf>. Acesso 14 dez 2019.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SAYÃO, Bruno. **Solidariedade em rede: arte postal na América Latina**. Dissertação - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SCHEINER, Tereza Cristina. **Museologia e Patrimônio Intangível**: A experiência virtual. In: Simpósio Museologia e Patrimônio Intangível. *Icofom Lam*, Montevideu, Subcomitê Regional para a América Latina e Caribe/ICOFOM LAM, 2001. p. 214-224

_____. **Museu, museologia e a 'relação específica': considerações sobre os fundamentos teóricos do campo museal**. In Revista Ciência da Informação, Brasília, DF, v. 42 n. 3, 2013, p.358-378.

_____. **O museu como processo**. In: Cadernos de Diretrizes Museológicas 2: mediação em museu: curadorias, exposições, ação educativa. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008, p.36-49.

SILVA, Anna Paula da. **Reflexões sobre a (não) perenidade nos museus**: a documentação e a aquisição de obras nos Salões de Arte da Bahia. Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Museologia, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. Disponível em <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/18596>>. Acesso 27 mai 2019.

SILVA, Mariana Estellita Lins. **A documentação museológica e os novos paradigmas da arte contemporânea**. In: Museologia e Interdisciplinaridade. Vol.III,

2014. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/15478>>. Acesso em: 19 out 2018.

STRÁNSKY, Zbynek Zbyslav. **O objeto da Museologia**. Departamento de museologia da Faculdade filosófica de UJEP [Universidade Jan Evangelista Purkyně em Brno – República Tcheca, 1965. p. 30-33.

TOLEDO, Carolina Rosseti. **As doações Nelson Rockefeller no acervo do Museu de arte Contemporânea da Universidade de São Paulo**. Dissertação de Mestrado no programa de Pós graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

VILLARES, Luiz. Apresentação. In: **Catálogo Geral - XVI Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, p.14.

WOOD, Paul. **Arte conceitual**. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

Zanini, Walter. **A Arte Postal na XVI Bienal**. In: Catálogo de Arte Postal - XVI Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981, p.07.

_____. Introdução. In: **Catálogo Geral - XVI Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981, p.19.

_____. **A arte postal na busca de uma nova comunicação internacional**. In: O Estado de São Paulo, 27 mar de 1977, p 30. In: FREIRE, Cristina (org.). Walter Zanini: escrituras críticas. São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013, p. 26.

_____. Entrevista concedida a Cristina Freire em dezembro de 2008 e maio de 2009. In: FREIRE, Cristina (Org.). **Walter Zanini: escrituras críticas**. São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013.