

Desejos individuais – imagens de coletividade

RODRIGO VIVAS
GISELE GUEDES

■ 168

Rodrigo Vivas é professor, curador e doutor em história da arte pela UNICAMP em 2008. Dentre as publicações destaca-se: *Por uma história da arte em Belo Horizonte: artistas, salões e Exposições* pela ComArte em 2012. Dedicou-se ao estudo das obras artísticas pertencentes aos acervos de Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, Museu Mineiro e, principalmente, Museu de Arte da Pampulha. Das curadorias realizadas salienta-se a exposição: *O Olhar do Íntimo ao Relacional* realizada no Museu de Arte da Pampulha em 2014. É professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG e atual diretor do Centro Cultural UFMG.

Gisele Guedes é graduada em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis em dezembro de 2014 pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA-UFMG). Mestranda com entrada em 2015 no Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes (EBA/UFMG) na linha de pesquisa Artes Plásticas, Visuais e Interartes: manifestações artísticas e suas perspectivas históricas, teóricas e críticas sob a orientação do prof. Dr. Rodrigo Vivas. No momento dedica-se a pesquisas sobre os acervos artísticos localizados em Belo Horizonte como parte do grupo de pesquisa em História da Arte - Memória das Artes Visuais em Belo Horizonte (MAV-BH) também com a coordenação do prof. Dr. Rodrigo Vivas.

■ RESUMO

O objetivo do presente texto é compreender os fatores responsáveis pelo processo de constituição, pesquisa e comunicação das coleções de arte. Posteriormente à análise de algumas instituições brasileiras – Museu de Arte da São Paulo (MASP) e Inhotim, o estudo é especificamente direcionado ao Museu de Arte da Pampulha (MAP), colocando em perspectiva os elementos caracterizadores da coleção, caso das doações empreendidas pelo mecenas Assis Chateaubriand e pelas obras incorporadas anualmente através dos Salões de arte realizados pelo próprio museu. O primeiro como fator inicial de formação da coleção e o segundo, firmado como principal alternativa para sua ampliação. O artigo versa especificamente sobre as relações existentes entre a prática museal, os aspectos de construção da história da arte e a definição do valor artístico para os objetos.

■ PALAVRAS-CHAVE

Coleção, crítica de arte, Museu de Arte da Pampulha.

■ ABSTRACT

The aim of this text is to understand the responsible factors for the process of constitution, research and communication of the art collections. After the analysis of some brazilian institutions – Museu de Arte de São Paulo (MASP) and Inhotim, the study is specifically directed to the Museu de Arte da Pampulha (MAP), putting in perspective the elements that characterize the collection, the donations carried out by maecenas Assis Chateaubriand and by the works incorporated annually through the art Salons performed by the Museum. The first, as initial factor of formation of the collection, and the second, signed as the main alternative to its expansion. The article focuses specifically on the relationship between the museal practice, the construction aspects of art history and the artistic value definition for the objects.

169 ■

■ KEYWORDS

Art collection, art criticism, Museu de Arte da Pampulha.

Templos ou museus?

Ao visitarmos uma exposição de longa duração em um museu, tratamos as obras apresentadas com a mesma naturalidade de um fiel ao adentrar um templo. A comparação não é absurda, pois não cabe ao fiel o questionamento mas apenas a aceitação da revelação que o antecede. No contexto do ritual, os objetos expostos são destituídos dos aspectos que caracterizam sua visualidade – como forma, cor e textura –, e são associados somente aos representacionais. O museu, assim como o templo, também oferece essa ideia de atemporalidade e estado de indagações silenciadas, fornecendo a sensação de existência anterior e independente àqueles que o visitam. O olhar do especialista, em contrapartida, deve ser crítico, mas atuante ao buscar a compreensão de pontos determinantes como a distribuição da luz no ambiente, as disposições dos quadros, as divisões e cores utilizadas no espaço, os textos curatoriais, as estratégias de mediação, dentre outras questões que definem a realização das exposições. Especificamente sobre as exposições, é importante ressaltar sua condição como “exposições públicas, ou melhor, abertas ao público” (CURY, 2005, p. 36). Questionar sua organização seria romper com a situação delineada junto ao momento de institucionalização das coleções e mantida atualmente, na qual as exposições refletiam e ainda refletem “sistemas de pensamento

fechados em si mesmos, compreensíveis apenas para iniciados e/ou interessados, [...]. Os objetos continuavam sendo venerados e contemplados, por poucos de forma passiva, e os museus seguiam sendo templos”. (CURY, 2005, p. 36).

Os museus, em geral, produzem um discurso que uniformiza as visões e impossibilita o dissenso. A organização parece ser realizada para produzir uma imagem de unicidade e de verdade. Seria uma audácia por parte de algum visitante, as indagações de *como* esta obra foi incorporada ao acervo? Por *qual* razão ela está sendo apresentada ao público? *Quais* são as outras opções existentes que pertencem ao acervo e não foram mostradas? A referência é feita aos museus de Artes Visuais possuidores de coleções.¹

Ressalva pertinente seria registrar que as responsabilidades listadas não se restringem ao museu. São decorrentes de um conjunto de instituições que abrigam uma política de desvalorização da cultura. O desenvolvimento dessas questões depende de uma rede de responsabilidades composta por historiadores da arte, educadores e ainda, de um sistema de ensino incapaz e/ou desinteressado na problematização da situação apresentada. O exercício elaborado no presente texto tem o propósito de elucidar alguns elementos que caracterizam as coleções para, posteriormente, analisar o caso específico do Museu de Arte da Pampulha.²

Elementos da construção museológica – musealização, museologia e comunicação museológica

Embora o presente texto não tenha o objetivo de discutir questões associadas à museologia enquanto disciplina, alguns esclarecimentos frente aos termos constituintes do campo de atuação da mesma fazem-se necessários, no sentido de permitir ao leitor o acesso aos pressupostos apresentados.

O conceito de musealização, em síntese se refere a um conjunto de ações sobre os objetos, sendo estas a aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação. “O processo inicia-se ao se selecionar um objeto de seu contexto e completa-se ao apresentá-lo publicamente por meio de exposições, de atividades educativas e de outras formas”. (CURY, 2005, p. 26). Outra autora, como Cristina Bruno (BRUNO, 1991) compreende por musealização “procedimentos que viabilizam a comunicação de objetos interpretados (resultado de pesquisa), para olhares interpretantes (público), no âmbito das instituições museológicas [...]”. (BRUNO, 1991, p. 17). Mesmo reconhecendo as diferenças e revisões feitas no termo *musealização*, tratadas especialmente no Comitê dedicado às conceituações utilizadas no campo da museologia – ICOFOM/ICOM,³ todas compartilham da importância ou

¹ O Museu cumpre sua função ao conseguir congrega em si os encargos de preservação, pesquisa e comunicação. No Brasil ocorre um fenômeno diverso uma vez que instituições que abrigam acervos, insistem em mantê-los limitados às reservas técnicas, anulando e/ou reduzindo as possibilidades de pesquisa e acesso as obras.

² O Museu de Arte da Pampulha (MAP), assim como as demais instituições localizadas em Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB) e Museu Mineiro (MM), são partes das pesquisas empreendidas pelo grupo de pesquisa em história da arte – *Memória da Artes Visuais em Belo Horizonte*, coordenado pelo prof. Dr. Rodrigo Vivas. O grupo tem reunidos esforços no sentido de construção da história da arte em Belo Horizonte a partir dos acervos listados, consideração importante é demarcar que apesar de localizados em Belo Horizonte, essas instituições não possuem obras restritas ao circuito regional, contando em igual medida com artistas participantes do cenário nacional e internacional.

³ No original inglês *The International Committee for Museology (ICOFOM)* e *International Council of Museums (ICOM)* e na tradução para o português: Comitê de Teoria Museológica do Conselho Internacional de Museus/UNESCO criado em 1977.

precisamente, da necessidade de comunicação. A comunicação aparece também enquanto parte do processo que caracteriza a ação do museu com o poder sobre o objeto museológico, aparecendo com igual relevância a medidas técnicas, científicas e administrativas que garantam a “documentalidade” e a preservação do objeto.

Bases dessa comunicação museológica são artigos científicos de estudos de coleções, catálogos, material didático em geral, vídeos e filmes, palestras, oficinas e material de divulgação e/ou difusão diversos.

Todas essas manifestações são, no museu, comunicação no *lato sensu*. No *strictu sensu*, a principal forma de comunicação em museus é a exposição, ou, ainda, a mais específica, pois é na exposição que o público tem a oportunidade de acesso à poesia das coisas. É na exposição que se potencializa a *relação profunda entre o Homem e o Objeto* no cenário institucionalizado (a instituição) e no cenário expositivo (a exposição propriamente). A relação profunda refere-se ao encontro entre as pessoas e a poesia, sendo que a poesia está nos objetos. (CURY, 2005, p. 34).

A exposição, portanto, é o procedimento primordial para o encontro entre sujeito e objeto e se faz como o espaço para uma experiência que permita a apropriação de conhecimento. Vale frisar que tal processo não deve se realizar de maneira autoritária, extinguindo a possibilidade de debate e interação. A exposição “tem como uma das finalidades reduzir a lacuna existente entre o que estimulou o autor (ou o artista) a fazer o artefato (ou obra) e o fruidor, permitindo que uma multiplicidade de significados sejam expressos, interpretados, compartilhados e revelados”. (RIZZI, *apud* CURY, 2005, p. 39).

171 ■

Desejos individuais – imagens de coletividade

É associado ao museu a ideia de espaço público com amplo acesso. Nesse caso, as peças selecionadas para figurarem no interior dessas instituições não deveriam ter sido escolhidas por esse mesmo público? Não seria verdade dizer que essas obras passam a representar coletividades apesar de registrarem somente o individual? Para a análise de museus que têm como prólogo a história do colecionador, faremos considerações associadas ao discutido no artigo publicado por Chantal Georgel e recentemente traduzido no Brasil por Ana Cavalcanti⁴, no qual a autora busca compreender a formação de museus europeus que tiveram suas obras oriundas de coleções pessoais e o processo de conversão dessas “simples” peças em constituintes da história da arte. O questionamento feito de forma direcionada ao cenário francês, também se encaixa no recorte que comporta museus brasileiros que compartilham do ponto de partida localizado na figura do colecionador. Mas como atuam: o colecionador, museu e história da arte? Existe entre eles a possibilidade de convergência de papéis?

A transferência de coleções privadas ao público possui, no cenário francês, muitos exemplos: “transferência (a primeira de todas) em 1694 da coleção Boisot (ex-coleção Perrenot de Granvelle) em Besançon, transferência das coleções reais ao Museu das Artes em 1793; transferência aqui e acolá das coleções apreendidas

⁴ CAVALCANTI, A. M. T., GEORGEL, Chantal. O colecionador e o museu, ou como mudar a história da arte?. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília, 2015. (Tradução/Artigo).

aos emigrantes”. (GEORGEL, 2015, p.278). E seguem-se os casos ainda na atualidade: “pensemos nas cento e dez obras legadas por Maurice Jardot a Belfort em 1996 e em Paul Dini que doou mais de quatrocentos quadros a Villefranche-sur-Saône em 1997”. (GEORGEL, 2015, p. 278). Voltando ao século XIX para encerrar os exemplos dados, “em 1869, o Museu do Louvre recebe uma de suas mais prestigiosas doações, 582 quadros do doutor La Caze”. (GEORGEL, 2015, p. 278). Essas doações, no entanto, não tinham o objetivo de construção da história da arte, estando mais associadas ao que era compreendido como missão do museu, ou seja, “afirmar a supremacia da nação, propagar o amor à arte, refinar o gosto, fornecer modelos aos artistas”. (GEORGEL, 2015, p. 278). A questão era antes de ordem social e não de história da arte propriamente.

Essa história da arte escrita por colecionadores não poderia almejar equiparação àquela realizada pelos poderes públicos, que tomavam para si, com extrema facilidade, do mais caro ao mais renomado. Aos, em certa medida, menos afortunados como François-Xavier Fabre, François Cacault, Pierre-Adrien, Pâris, Jean-Baptiste Wicar, e ainda Dominique-Vivant Denon restavam as compras pela variedade e não pela legitimidade, ou em outros termos, obras pouco ou nada interessantes aos poderes públicos:

as obras italianas mais antigas, ou ao contrário as mais recentes, obras dos contemporâneos menos cotados, desenhos dos grandes mestres. Compraram obras desconhecidas, ainda ausentes do campo de estudos e reflexão dos historiadores, e que deveriam, porque foram transmitidas a algum museu, assumir um dia seu lugar na história da arte, por vezes muito mais tarde. (GEORGEL, 2015, p. 279).

Os colecionadores não tinham o encargo de compor uma história da arte ou mesmo uma história completa, pois suas ações se resumiam na reunião de peças que posteriormente, já dentro de um museu, formariam dada coleção quando revelada a sua possível coerência.

Dentro do museu, o que antes era uma ação de pendurar obras aleatoriamente, considerando somente seus aspectos materiais, passou a se efetivar enquanto classificação, catalogação e organização de obras. Gradativamente o museu passa a assumir a condição de construtor da história, mesmo ocupando nessa história de escolhas, o papel de coadjuvante.

Estávamos em 1849, em meados do século XIX. Teria o museu, ao adotar em seu modo de exposição os princípios de classificação herdados dos primeiros historiadores da arte, se tornado plenamente lugar de história? Será que a contribuição dos colecionadores deveria a partir de então servir, prioritariamente, para a elaboração desses “curiosos mudos de história da arte”? [...]. Seria o museu uma escola, um lugar de entretenimento ou um lugar de fruição estética? Debatia-se a propósito daqueles que sabem ou não ver uma obra de arte (“*oculos habent et non vident*”), e a propósito do colecionador – deveria ser um sábio? Era necessário que o fosse? (GEORGEL, 2015, p. 280).

As mudanças enunciadas, todavia, afetaram apenas o sentido das ações do museu, pois enquanto isso, os colecionadores persistiram na constituição de suas coleções distanciados da história, movidos por vezes pelo “gosto da época” ou por recomendações presentes em manuais publicados na época. Isto posto, grande parcela das coleções reunidas no decorrer do século XIX, detentora ou não de qualidade, “refletiam, sem que o colecionador tivesse sempre plena consciência, uma atitude ditada precisamente pelo desenvolvimento dos estudos históricos que, em meados do século XIX, sugeriam (firmemente) a tolerância com toda forma de arte”. (GEORGEL, 2015, p. 281-282).

A contribuição do colecionador foi feita no sentido de estabelecer ao museu “uma visão histórica, universalista, enciclopédica, a mesma visão que fundamentara a formação de suas coleções, por vezes em detrimento do Belo”. (GEORGEL, 2015, p. 282-283). Na busca pelo todo e pela ordem, evitando a percepção deslocada e sem filiação entre as peças desprovidas de estudo histórico anterior, essas doações colocam ao museu “a tarefa de ‘preencher suas lacunas’ (é um *leitmotiv*), o que se faz graças aos colecionadores aos quais se atribui agora o papel de ‘completar’ as séries existentes, ou fundar novas”. (GEORGEL, 2015, p. 283). Seria fruto, em resumo, de um desejo maior em “relocar as obras não apenas no curso de sua história, mas também no curso da história da arte mundial”. (GEORGEL, 2015, p. 283).

Na França o desejo dos colecionadores apóia-se no intuito de modificar o curso da história, em tentativas de desafiar o conformismo e integrar ao curso da narrativa um “novo quadro histórico”. No Brasil, por outro lado, o desejo individual dos colecionadores seria autônomo e potente a ponto de inaugurar e firmar, simultaneamente, uma história assumida como “certa” desde os instantes iniciais de seu surgimento. Ao colecionador francês falta o “peso” do amanhã, ao brasileiro, ao contrário, não há a perspectiva do ontem, e sim a validação das escolhas sem o elo do que lhe antecede.

A falta de uma política de valorização das artes plásticas e da cultura em geral no Brasil faz com que desejos individuais de colecionadores sejam metamorfoseados em interesses públicos. A seguir estão apresentados três modelos gerais de museus e seus respectivos processos de constituição de coleções. Com relação aos exemplos colocados a seguir, esses não têm como finalidade a produção de uma tipologia institucional capaz de abarcar todas as possibilidades associadas à formação de coleções. O propósito é estabelecer comparações com o modelo existente no Museu de Arte da Pampulha (MAP).

No primeiro caso, um colecionador, ao longo dos anos, adquiriu por meio de compras em leilões ou diretamente de artistas, um conjunto de obras. Com o passar do tempo, generosamente, o hipotético colecionador faz a doação das obras para uma instituição. Como deve proceder a instituição? Preservar a ordem e a organização do doador ou gerenciar as obras elaborando um critério de “valor artístico”?⁵ Poderíamos nos perguntar como foi a passagem da coleção individual de

⁵ O critério de “valor artístico” indica as escolhas realizadas pela instituição no que alude aos objetos inseridos na coleção através de uma hierarquia dos objetos. O “valor artístico” é uma noção construída historicamente a partir de um juízo crítico sobre um objeto, explicada por Giulio Carlo Argan nos seguintes termos: “O conceito de arte não define, pois, categorias de coisas, mas um tipo de valor. Este está sempre ligado ao trabalho humano e às suas técnicas e indica o resultado de uma relação entre uma actividade (sic) mental e uma actividade (sic) operacional. [...]. O valor artístico de um objecto (sic) é aquele que se evidencia na sua configuração visível ou como vulgarmente se diz, na sua *forma*, o que está em relação com a maior ou menor importância atribuída à experiência do real, conseguida mediante a percepção e a representação”. (ARGAN, 1992, p. 14).

Bernardo Paz em Inhotim para o maior “Museu a céu aberto do mundo”⁶. O visitante, após essa denominação, passa a considerar de fato que as obras expostas possuem uma relevância artística a partir de um consenso coletivo, quando na realidade, essa encontra-se quase unicamente baseada em um esforço midiático. Entretanto, o citado museu contemporâneo realiza o mesmo papel dogmático encontrado em museus tradicionais, não escapando às questões mais clássicas da cultura museológica.

Tal situação configura o distanciamento entre o museu e a sociedade que o visita. A simples institucionalização das coleções privadas e formadas por valores do proprietário inicial somente contribui para evidenciar o descompasso que relaciona indivíduo e coletividade. A disseminação da coleção ao acesso do público não predispõe a mesma disseminação do significado. “A base dessa historicidade ou desse distanciamento está na ideia de museu público gerada a partir da institucionalização de coleções privadas”. (CURY, 2005, p. 35). Garantir o acesso, à vista disso, não é o mesmo que garantir apropriações democráticas das coleções, “pois as intenções do seu formador (quando colecionou) eram pessoais, [...]. A coleção privada era exposta para poucos e expandir o seu público não significou, necessariamente, democratizá-la, pois o seu sentido permanecia basicamente o mesmo”. (CURY, 2005, p. 35).

Um segundo nível que estabelece uma indiferenciação entre o desejo individual e o interesse público está nos gestores que, em nome de uma determinada instituição, adquirem obras de arte para pertencerem a um possível museu. Esta referência é verificável em um museu importante como o MASP⁷ que, contudo, conseguiu fundir o papel do mecenas (Assis Chateaubriand) ao do especialista (Pietro Maria Bardi), transformando um processo de aquisição de obras em uma coleção de representatividade inquestionável. O esforço contínuo foi capaz de ampliar o ponto de vista individual em uma perspectiva alargada, alterando e conciliando as iniciais intenções de seu formador. Tal fato decorre da participação do especialista que investiu em obras pertencentes à tradição da história da arte, o que não anula a presença simultânea de obras que podem até não se apresentarem como as mais significativas na produção de determinado artista, mas que ainda assim, configuraram-se como exemplares fundamentais da cultura artística internacional.

O quadro pode ser compreendido através da capacidade de converter uma coleção em acervo. Maria Cecília Lourenço (1999) indica as diferenças entre os termos muitas vezes usados como sinônimos:

A palavra **coleção** associa-se a voluntarismo, em que um sujeito eleger objetos como parte reveladora de sua existência, seja por lazer, capricho, amuleto ou vaidade. Em geral, os objetos são de mesma natureza e, ou guardam relações, como se fossem dados objetivos, porém desvendam o indivíduo. Orientam-se, também, pelo gosto pessoal, gerando desmesurado acúmulo e obsessão pelo quantitativo e pelas raridades.

⁶ CF: <http://redeglobo.globo.com/redebahia/aprovado/noticia/2014/08/inhotim-e-o-maior-museu-ceu-aberto-do-mundo-e-desperta-sensacoes.html> - Acessado em 7 de abril de 2015.

⁷ MASP – Museu de Artes de São Paulo Assis Chateaubriand.

A escolha de **acervo**, para segmentos conectados, segundo um projeto museológico, é aqui intencional, dada a sua proximidade com a palavra latina *cervix*, indicadora da parte posterior do pescoço e que apoia, sustenta e configura uma verticalidade à espécie humana, o acervo pressupõe processo cotidiano para reconhecimento e a formulação de sentidos. Pressupõe o debate e a eleição de critérios, o estabelecimento de plano de metas, dentro de padrões especialmente formulados segundo a realidade existente. (LOURENÇO, 1999, p. 13).

Um terceiro caso foi a constituição do MAP, que será desenvolvido posteriormente com maior profundidade. O acervo foi constituído, em grande parte, pelos prêmios de aquisição concedidos nos Salões. Os Salões de Arte foram criados devido à reivindicação dos artistas mineiros após a realização do *Salão Bar Brasil* no ano de 1936,⁸ esses artistas – reconhecendo as dificuldades que caracterizavam o circuito de Belo Horizonte, almejavam tanto a criação de uma Escola de Artes quanto a criação de um salão anual. Encontramos, veiculada nos jornais da capital mineira da época, a Exposição de 1936.

Inaugurou-se ontem, brilhantemente, a exposição de arte do *Bar Brasil* organizada por Delpino Júnior e um grupo de artistas modernos”. [Estavam presentes o] representante do governador do Estado, Major Eudoxio dos Santos, Aníbal Mattos e vários intelectuais, jornalistas, pintores e figuras de destaque em nossos meios artístico e social. (*Sem título*. Folha de Minas, Belo Horizonte, 11 de set. de 1936.).

175 ■

Alberto Delpino, Djanira Seixas Coutinho, Genesco Murta, Renato Lima, Francisco Rocha, J. J. Neves e Delpino Júnior eram alguns dos artistas participantes. Apesar da presença de vários artistas conservadores, os discursos possuem um tom de ordem, conclamando os mineiros a trabalharem para o engrandecimento das artes plásticas de Belo Horizonte. O momento seria de reação “ao cabotinismo que de longos anos vem explorando a deficiência e pobreza de nosso ambiente artístico e incumbindo aos chefes desse movimento combater, por todos os meios lícitos, esse estado de coisas”. (*Nota distribuída aos jornais pelos organizadores do Salão Bar Brasil*. Folha de Minas, Belo Horizonte, 15 de set. de 1936).

Ainda conforme a nota feita pelos organizadores do evento seria função dos artistas mineiros unirem-se com coragem e paciência para “remover todos os obstáculos e arrastar corajosamente todas as dificuldades as quais as artes plásticas enfrentariam em Belo Horizonte”. (*Nota distribuída aos jornais pelos organizadores do Salão Bar Brasil*. Folha de Minas, Belo Horizonte, 15 de set. de 1936).

Para que seja possível entender o aspecto constitutivo dos salões é necessário apresentar o caminho percorrido para transformar um artefato em um objeto de arte, iniciado com a seleção para participação no salão e registrado por sua premiação pelo corpo de jurados e inclusão no acervo do museu. Esta proposição

⁸ Para maiores informações sobre o tema conferir: VIVAS, Rodrigo. **Por uma história da arte em Belo Horizonte**: artistas, exposições e salões de arte. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

aproxima-se, em parte, das considerações de G. C. Argan⁹ ao demonstrar que a obra de arte não possui uma “natureza” e não pode ser definida pelos materiais utilizados, pela localização geográfica ou por sua temporalidade, vem antes da construção histórica feita a partir de um “valor artístico”. A definição de objeto artístico depende de um sistema que confere “valor artístico” ao artefato, contrariando as teorias que parecem somente reconhecer características que são internas às obras de arte. Apesar das aproximações possíveis, não compartilhamos das análises empreendidas por Artur Danto e por George Dickie, que retiradas as diferenças individuais, reconhecem o valor da instituição como único determinador.¹⁰ Dizer que um objeto é arte devido a um conjunto de instituições que legitimam tais considerações é apenas parte do processo, nosso interesse de pesquisa, em contrapartida, está no entendimento e discussão das disputas simbólicas que caracterizam a valoração.

Para exemplificar tal discussão seria necessário contextualizá-la, pois diferentemente da tentativa de encontrar teorias gerais que se encaixam sobre toda e qualquer obra de arte, nosso objetivo perpassa o encadeamento histórico do objeto de estudo, prezando primeiro pelas suas especificidades e exigências. É na análise do transcurso do objeto que se molda a compreensão, permitindo eliminar, em grande parte, a aceitação ao poder conferido às instituições.

Seleção de Arte ou Coleção de Arte?

Observando o caso do Museu de Arte da Pampulha, verifica-se uma mudança de cenário. Sem muito adiantar a discussão, o quadro poderia ser caracterizado pela “paragem do processo”.¹¹

Partindo da premissa colocada em parágrafos precedentes – a recusa do objeto considerado como obra de arte meramente pelas características que lhe são internas ou por sua simples participação em uma instituição, é necessário em via inversa, compreender o trabalho do artista enquanto produtor de objetos materiais, que é resultante de sua formação, experiência e/ou vínculo com uma tradição. Os objetos produzidos, por sua vez, interagem indireta ou diretamente com as exigências em voga no mercado. O próximo flagrante distingue o papel da crítica como fundamental no processo histórico de legitimação do objeto frente à tradição, anterior a sua inserção em determinada instituição.

Uma vez criada e criticamente analisada, a obra de arte adquire condições para tornar-se parte de um museu e desempenhar, dentro deste, um papel em sua coleção. Quando em posse da instituição, a obra sofre transformações engendradas pelo discurso institucionalmente constituído, o qual elucida justamente este papel exercido por ela junto à coleção.

O discurso, enquanto parte da obra se evidencia na fortuna crítica disponível sobre e mesma e inclusive, naquilo que caracteriza as condições de visibilidade

⁹ CF: ARGAN, G.C. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

¹⁰ A referência faz menção aos textos de Arthur Danto: DANTO, Artur. *O mundo da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. *Artefilosofia*. n 1. UFOP: 2006 e de George Dickie: DICKIE, George. **O que é a arte?** In: D'Orey, C. (org). 2007. **O que é a arte? A perspectiva analítica**. Lisboa: Dinalivro.

¹¹ “Paragem do processo” é uma expressão utilizada pelo autores do texto de modo a evidenciar a interrupção do sistema configurado pelas relações entre o museu, a crítica de arte, a história da arte e a obra e o artista.

oferecidas pelo museu. O que pode ser percebido na possibilidade de publicações oriundas da própria equipe da instituição ocupada na pesquisa do acervo, e por pesquisadores externos, uma vez que esses são detentores de condições para o acesso às obras de arte e em exposições de longa ou curta duração. Todos esses aspectos são inerentes à própria escrita da história da arte. Tal painel assim delineado é equivalente ao diagnóstico de uma instituição, revelando as minúcias que caracterizam os instantes inseridos no ensejo da obra de arte. Condições inversas, apesar disso, são constatáveis no Museu de Arte da Pampulha (MAP), no qual são localizáveis três quebras no sistema de transmissão.

Museu de Arte da Pampulha: uma História

O passo inicial para a formação do Museu de Arte da Pampulha foi dado pelo mecenas Assis Chateaubriand, a partir da doação de 17 obras na década de 1950. A sequência da ampliação veio com as realizações anuais dos Salões de Arte, incorporando ao conjunto de peças existentes as obras premiadas na categoria aquisição. Além destas, oriundas diretamente das premiações, alguns artistas também doaram obras enquanto participantes dos Salões de Arte e de exposições diversas.

Sem um aprofundamento nas modificações efetuadas na estrutura dos Salões de Arte, vale listar apenas as alterações na nomenclatura do evento e seu resultado quantitativo em termos de acréscimos à coleção: *Municipal de Belas Artes* (1937-1945, sem realização do ano de 1943 e depois de 1957-1968), *Nacional de Arte Contemporânea* (1969-1970), *Nacional de Arte* (1971-2000) e por último, *Bolsa Pampulha* (2003-atual), sendo esses responsáveis pela integração de 105, 65, 73 e 7 obras, respectivamente.

A primeira fase da interrupção ocorre entre o museu e o discurso institucional. Inexistem, além do inventário, publicações do MAP que identifiquem cada um dos elos de sua coleção e justifiquem cada uma de suas inserções. Nesse caso, o museu e o discurso permanecem como duas esferas separadas e quase em oposição. A segunda quebra é também decorrente do museu e localizada diretamente na relação da instituição com suas peças. A quebra se materializa no momento em que não são oferecidas às obras, condições de visibilidade. Além do silêncio do discurso, sem uma exposição de longa duração, as peças se restringem ao escuro da reserva técnica e são impossibilitadas de abandonarem a condição como “objeto-testemunho” para assumirem o estado de “objeto-diálogo”. (OLIVEIRA, 2010, p. 21-22). A terceira e última cisão acontece entre as condições de visibilidade e a construção da história da arte. Se as peças não são acessadas, pesquisadas e convertidas em conhecimento, equivale-se a colocá-las “no vazio”, anulando a realidade de cada uma das obras que constituem o MAP.

Outro apontamento que circunda o processo de constituição do MAP e se relaciona conseqüentemente aos salões de arte, é o fato de obras inseridas em museus serem precedidas por um valor. Mas como lidar com obras – no caso do MAP, premiadas em salões, nas quais os valores não são mais alcançáveis ou reconhecidos como válidos no presente? Os agentes do júri foram aqueles que inicialmente permitiram a essas obras tornarem-se candidatas à apreciação, separando-as das outras eliminadas e consideradas incapazes de concorrerem. O MAP parece admitir

o papel dos Salões, mas em sentido inverso, pois não realiza ações para seu referenciamento como formador da coleção. Consideradas, portanto, cada uma das pontuações efetuadas, estaríamos falando no caso do MAP, de uma seleção ou de uma coleção?

Da indagação anterior às causas para a sua existência, se concordarmos na condição de seleção para as obras do MAP, por que a dificuldade de pesquisa e acesso às obras que existem? E quais os impasses para a conversão dessa seleção em acervo? Esta e outras instituições podem ser caracterizadas como “estéticas ausentes”, ausência oriunda da falta de estudos capazes de inserí-las em um quadro maior de compreensão.

Por intermédio dos exemplos elencados em análise comparativa, verifica-se a situação na qual o pesquisador/historiador da arte é inserido ao se ocupar das obras constituintes do MAP. Há dificuldades de acesso, de formulação de um discurso acerca das obras e, também, impasses que permeiam de ecos o processo de comunicação dos objetos. E, finalmente, a resistência em promover a transformação de um conjunto de obras artísticas sob o *status* de “coleção” para o de “acervo”, dotado de sentido tanto no diálogo com outras obras quanto individualmente. As elucidações visaram demarcar a urgência de estruturação de significado para as obras. Não se questiona a relevância ou a existência dessas obras, apenas são trazidas à tona indagações sobre as justificativas para o desinteresse proveniente da própria instituição detentora dessas peças e da comunidade que as circunda. O saldo final reflete a impossibilidade em continuar uma história da arte ainda destituída de ponto de partida.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO DELL'ARCO, Mauricio; AZEVEDO, M. F. Gonçalves de. **Guia de história da arte**. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1994.

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

DANTO, Arthur. **O mundo da arte**. ArteFilosofia. Ouro Preto, n.1, p. 13-25, jul. 2006. Disponível em: <http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_01/artefilosofia_01_01_mundo_arte_arthur_danto.pdf>. Acessado em 21 abr. 2015.

DICKIE, George. **O que é a arte?** In: D'Orey, C. (org). 2007. **O que é a arte? A perspectiva analítica**. Lisboa: Dinalivro.

GEORGEL, Chantal. O colecionador e o museu, ou como mudar a história da arte? **Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília Museologia e Interdisciplinaridade**, vol 111, nº 06 p. 277-286, mar-abr. 2015. Disponível em <<http://www.>>. Acesso em 21 abr. 2015.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem moderno**. São Paulo: EDUSP, 1999. 293p.

ouvrouver ■ Uberlândia v. 12 n. 1 p. 168-179 jan. | jul. 2016

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. **Inventário: Museu de Arte da Pampulha**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2010.

Nota distribuída aos jornais pelos organizadores do Salão Bar Brasil. Folha de Minas, Belo Horizonte, 15 de set. de 1936.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. **Museus de fora: a visibilidade dos acervos contemporâneos no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

Sem título. Folha de Minas, Belo Horizonte, 11 de set. de 1936.

VIVAS, Rodrigo. **Por uma História da Arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e salões de arte**. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.