

**EMERSON DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA\***

O Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul (MARCO) foi fundado em 1991, e, atualmente ocupa um edifício próprio na capital do estado. A instituição é administrada pela Fundação Cultural de Mato Grosso do Sul, pertencente ao governo estadual. Seu acervo conta com pouco mais de 900 peças, cuja marca principal é heterogeneidade estética e um baralhar de documentação museológica e peças estritamente artísticas, distribuídas da seguinte forma:

<b>Suporte/Linguagem</b>	<b>Número de obras registradas nos livros tombos</b>
Pinturas	534
Gravuras	142
Desenhos	131
Esculturas	44
Fotografias	27
Objetos	12
Vídeo	19
Assemblages	5
Instalações (intervenções e site-specifics)	4
Vídeo-instalação	2
Não identificadas	24
<b>Total</b>	<b>944</b>

Fonte: Dados colhidos pelo autor nos livros de registro de tombamentos do MARCO em março de 2014.

A instituição museológica nasceu em 1991 com a finalidade de administrar o acervo da Pinacoteca Estadual e de conferir ares mais contemporâneos à cena das artes visuais da região, tradicionalmente devotada às artes ditas populares.<sup>1</sup> A coleção inicial oriunda da Pinacoteca trouxe para dentro do museu peças que não apenas exprimiam o modernismo tardio e sua relação com as artes populares, mas como também, transitava entre a produção artística profissional e a despreziosa produção amadora. Se no primeiro grupo estavam os trabalhos dos artistas pioneiros e as obras premiadas pelos Salões de Artes Plásticas do

\* Doutor em História pela Universidade de Brasília. Professor na mesma instituição do Departamento de Artes Visuais. Este artigo é fruto de pesquisa financiada pelo CNPq.

<sup>1</sup> FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA. *Com Cultura: Tradição, Multiculturalidade e Inovação. Os Caminhos do Artesanato*. Revista do Conselho Municipal de Cultura de Campo Grande. Ano I, n.º 1, 2005.

estado, ativo desde 1982, no segundo temos uma multiplicidade de peças que raramente seriam assimiladas pela instituição nos dias atuais. Peças que desafiam a tênue, mas efetiva, fronteira entre aquilo que se poderia chamar de objetos de arte e de artesanato.

É questão evidentemente não é simples e expõe um ponto problemático: como, nos últimos vinte cinco anos, museus de arte administram peças que não consideram enquadradas dentro do regime estético vigente. No caso do MARCO a questão ganha contornos especiais porque tratar-se de uma instituição que apresentou uma afinidade íntima com o discurso que circula a partir das outras esferas do Estado. O museu e, sobretudo, sua coleção, são indiciados como agentes operadores de uma identidade sul-mato-grossense que é continuamente negociada por meio de dois elementos muito peculiares e comuns: o homem e a natureza. O primeiro é representado majoritariamente por três sujeitos simbólicos muito presentes na arte figurativa da coleção: o homem pantaneiro, o migrante e o indígena.<sup>2</sup> Da natureza, encontramos duas dimensões contrapontísticas: o pantanal, como égide local, e a “pecuária”, naturalizada como elemento impermisto. Esse jogo, que busca consenso sobre a “identidade” cultural do estado, é permeado pelo avanço do colecionamento de obras vinculadas dentro do vocabulário da “arte contemporânea”. Quanto mais próximo dos modelos que definem a arte contemporânea mais distante o MARCO se coloca em relação a um conjunto de obras identificadas com as práticas da artesanaria.

O museu já possui um elenco de trabalhos apartados de sua principal reserva técnica. Tal grupo de obras possui algumas características comuns que as distanciam das políticas de visibilidade adotadas pelo MARCO nos anos 2000. De certo, que a prática segregacionista do museu sul-mato-grossense é comum a maioria dos museus de arte brasileiros<sup>3</sup>. Menos que identificar quais peças as instituições museológicas afastam de suas exposições, vale compreender quais as razões que distinguem tais obras daquelas celebradas como patrimônio artístico de um acervo.

---

<sup>2</sup> Sobre o assunto parece que estamos ainda num registro romântico. As imputações contra a população indígena do estado são midiática e historicamente visíveis, contudo há uma celebração do passado ameríndio como herança idílica. Parece-me que o apelo a esse passado indígena opera naquilo que Catroga define como *representificação*, ou seja, a memória é constituída por liturgias narrativas que operam no jogo seletivo que elege o que pode ser “lembrado” para inventar o que pode (ou deve) ser esquecido; CATROGA, Fernando. *Memória, História e Historiografia*. Coimbra, Portugal: Quarteto Editora, 2002, p.23.

<sup>3</sup> Esta afirmação está galgada num efeito “colateral” da pesquisa de doutoramento que mapeou inicialmente quinze instituições museológicas dedicadas às artes visuais no Brasil (OLIVEIRA, E.D.. *Museus de Fora: a visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2010). Tal “efeito” nos mostrou que os museus de arte possuem uma dificuldade para controlar e instaurar políticas aquisitivas ativas. Inclui-se nesta questão políticas de desaquecimento.

### **Obras esquecidas**

São obras esquecidas, ignoradas, evitadas, peças e processos não reapresentados. Escondidos na escuridão das reservas técnicas. Muitas chegaram aos museus como convidados, obras assimiladas pelo desejo da instituição. A maioria, todavia, foram doadas por seus criadores<sup>4</sup>. Outras se impuseram graças a estratégias políticas exógenas aos desejos das instituições. Ou, ainda, foram selecionadas pelos jurados de salões ou chamadas públicas específicas. Venceram, desta forma, o escrutínio curioso dos críticos, superaram a concorrência de outras obras. Tudo isso num universo que dissimula não compreender a distinção e a eficiência.

Por que foram colocadas de lado?

Os motivos são variados e dependem de uma apreciação particular do historiador. Mas algumas pontuações são possíveis. Muitas obras não alcançam as exigências técnicas de um mercado cada vez mais exigente e profissional. São obras cuja materialidade pertence a um vocabulário estético distinto das políticas de visibilidade das instituições. Muitas dessas obras contrariam o modo como os museus querem ser reconhecidos e conhecidos pela comunidade de especialistas e do público em geral. São obras de valor estético reconhecível, criadores, mais ou menos, valorizados, mas que não expressam as ambições aquisitivas das instituições com o passar dos anos. Em sua maioria são obras assimiladas pelo poder público antes da criação dos museus e tratadas, posteriormente, como estranhas às ambições das instituições.

---

<sup>4</sup> OLIVEIRA, E.. “Algo familiar: considerações sobre as doações em museus de arte brasileiros” *MUSAS*. Revista Brasileira de Museus e Museologia, n.6, 2014, p.76-90.



Fig.1. Justyne Cadamuro, *Sarracenia leucophylla*, 2009, resina, 85x14x33cm, MARCO, obra assimilada como prêmio-aquisição no Salão de Artes do Mato Grosso do Sul em 2010; foto do autor.

Tomemos como exemplo a obra de Justyne Cadamuro, intitulada *Sarracenia leucophylla*, de 2009, produzida em resina e pertencente ao acervo do MARCO (fig.1). A obra cria uma metonímia com a planta também conhecida como “jarro branco”. A peça tem características próximas às peças decorativas da passagem do século XIX e XX. É certo que sua materialidade é contemporânea, mas sua aparência a identifica com todo um gosto distante dos pretendidos pelas fileiras militantes da arte contemporânea. Em *Sarracenia leucophylla* não encontramos ironia, o pastiche, nem um apelo ao hiper-realismo ou às apropriações e releituras de uma história da arte a ser combatida ou contrariada. Como uma “ilustração científica” contemporânea a peça não convence o museu a expô-la ou torná-la item de visibilidade. Por aparentemente pertencer ao vocabulário estético ambicionado pelo MARCO nos últimos anos, a peça parece fadada ao ostracismo da reserva técnica. Ela não chega ser uma obra estranha no acervo heterogêneo do museu, mas não se alinha ao acervo ideal almejado<sup>5</sup>.

Há evidentemente uma ideologia por trás do problema colocado aqui. Se algumas obras chegam aos museus de modo não propositivo, alocando nos acervos obras que não estão exatamente em consonância com a história das instituições e suas ambições, isso significa que existe a noção de que acervos têm, ou deveriam ter, alguma coerência patrimonial, uma

<sup>5</sup> Desde sua assimilação a obra não foi exposta pela instituição. Entrevista com Fabiana Castanho ao autor, em 19 de novembro de 2014, nas dependências do Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul.

direção para suas coleções em função de um projeto cultural definido. Tal noção partiria da premissa de que uma coleção possui finalidades específicas e objetivos transparentes no que concerne à assimilação de obras, o que exigiria espaços museais conscientes de sua própria história e da função pública que ocupam em suas comunidades, em momentos históricos distintos.

Essa noção de autoconsciência institucional encontra na história dos museus de arte brasileiros o problema da variedade de perspectivas. Museus de arte funcionam de modos distintos em comunidades distintas. Um acervo aparentemente coerente com as práticas do mercado de arte, alinhado à crítica especializada e seguidor das tradicionais narrativas da história da arte, parece-nos demasiadamente utópico dado a constituição das coleções permanentes.

Ainda no caminho de compreender o “esquecimento” das obras, há obras consideradas “datadas” pelas narrativas da crítica especializada ou mesmo pelo julgamento dos gestores locais. Trata-se, sem dúvida, de uma prescrição com vocações universalistas, na medida que as obras são agrupadas às qualidades e características que definem um certo “momento”, “período”, “espírito de uma época”. A questão, já tão debatida, é que o “momento” ou “contexto” é justamente uma construção árdua e tensa e não uma condição natural que ancora as obras num determinado espaço/tempo. Do mesmo modo, o “datado” nada mais é do que o modo como qualificamos negativamente uma determinada obra e toda sua economia artística. Pois do contrário, na positividade, a mesma obra poderia ser um exemplo de sua época, emblema de um período. Ou seja, o limite é estranhamente poroso, mas tem servido para afastar trabalhos artísticos do público. Essa dimensão operatória que vê na história uma cartela de fatos e valores estancados contraria o que Malta adverte-nos sobre a obra de arte: sua capacidade de habitar e conter muitos tempos em si, de:

...transcender o tempo humano, ela não está, porém, para além do mundo, mas habitando vários mundos que se desenvolveram, por vezes se superpuseram, ao longo de sua existência longa e que também foi capaz de inventar para si. Com essa natureza, é bastante provável que uma obra tenha

habitado muitos lugares e que a cada lugar tenha se configurado um mundo particular a sua volta.<sup>6</sup>

Além de negar essa dimensão espaço-temporal da obra, no Brasil, são raras as instituições museológicas que conhecem “a profundidade de seu acervo”, expressão cara a Dominique Poulot<sup>7</sup>. Conhecimento advindo da sistemática e contínua pesquisa, o que torna a ideia de classificar uma obra como “ultrapassada” essencialmente perigosa e pouco específica em muitos casos.

Mais uma vez, a noção própria do que venha ser uma coleção pública coerente possui suas variações. Tomemos apenas um aspecto como exemplo: a toponímia das instituições. Para alguns museus, como o MARCO, garantir que seu acervo espelhe a designação impressa em seu nome é crucial. Ampliar a coleção de “arte contemporânea” é uma ambição da instituição sul-mato-grossense nos anos 2000, como tem sido com outras instituições. A retomada dos salões de arte em 2009, dez anos após sua subtração da agenda do museu, e sua particular predileção por premiar obras delineadas pelos suportes e pelas linguagens visuais mais rotineiros nas galerias da arte contemporânea apenas salienta este desejo. Todavia, ao contrário do museu sul-mato-grossense, isso não explica porque o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM), em Recife, ou o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) devam-se a ampliar a coleção de arte contemporânea. E mais, a transformá-la em “evento” principal de suas políticas de visibilidade. Somente uma análise da história dessas instituições responde o porquê a arte moderna, nos dois casos, não é prioridade. Enfim, instituições que tentam manusear coleções mais delimitadas, buscam completar “lacunas” do acervo com novas assimilações e aderem a representações e discursos que deem nexos ao patrimônio que gerenciam. Geralmente são instituições que herdaram acervos heterogêneos mais que se dedicam a dar visibilidade e garantir assimilações dentro de programas patrimoniais e estéticos específicos. Para elas, a coerência está na atualização do que preservar.

---

<sup>6</sup> MALTA, Marize: Picasso na parede: por uma história da experiência visual conforme lugares. In: *História e Arte encontros disciplinares*. FREITAS, Artur; KAMINSKI, Roseane (org.). Editora intermeios, São Paulo, 2013, p.113.

<sup>7</sup> POULOT, Dominique. “Museu, nação, acervo”. In: BITTENCOURT, José Neves et. al. *História representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003, p.36.

Outras instituições, ao contrário, independente de sua nomenclatura, empenham-se em assimilar um panorama de “toda” a produção em artes visuais de uma dada comunidade<sup>8</sup>. Essas últimas instituições não se embaraçam com frequência diante de acervos heterogêneos onde os limites classificatórios são muitas vezes ignorados. Nesse sentido, a heterogeneidade é um parâmetro de coerência, independentemente do exercício museológico e historiográfico de que a instituição lance mão, a pluralidade cultural é um valor mais extensivo que o enquadramento numa ordem tipológica qualquer. Geralmente são instituições que precisam ocupar-se, quase exclusivamente, da memória da produção visual de uma dada comunidade. Suas coleções permanentes estarão dedicadas tanto a obras que se acomodam às narrativas canônicas da história da arte, preenchendo silenciosamente os nichos a elas dedicados (arte moderna, arte contemporânea, arte colonial, arte acadêmica etc.), quanto àquelas obras que, mal acomodadas no sistema classificatório convencional, resistem nas reservas técnicas (toda a fatura de obras tipificadas no quadrante de “arte popular”, por exemplo).

Essa análise que contrapõe as diferentes nomenclaturas das instituições e as predileções históricas sobre os acervos tem apenas um valor operatório e, por vezes, genérico. Contudo, a aproximação de um único valor que possa tipificar um acervo depõe sobre o quanto as políticas aquisitivas, de visibilidade e preservação precisam ser acompanhadas de uma visão histórica crítica. O caso do MARCO exemplifica a questão. No momento de sua criação, enquanto detentor de obras de diferentes registros estéticos, o museu orientou-se por assimilações valoradas pelas perceptivas patrimoniais locais. A partir da retomada do salão de arte no último decênio sua posição muda. A assimilação de obras orientadas para a estética da arte contemporânea tornou-se prioridade. Talvez, no futuro venhamos a nomeá-las como “contemporâneo tardio”. Mas hoje o que temos como orientador é que parte das obras legadas à instituição ou assimiladas nos anos de 1990 vive o início de um longo ostracismo. Certamente há outras razões do que aquelas apresentadas até aqui.

Muitas obras, ainda, são esquecidas por terem sido agredidas pelas ações incipientes e procedimentos amadores de conservação. Por não representar e apresentar carreiras prestigiadas e, mesmo, reconhecíveis a despeito de seu valor artístico. Ou, por não serem reconhecidas em sua totalidade poética, graças a fragmentação dos processos e o colecionamento partido. Trata-se, neste caso, de obras assimiladas pela metade, em partes,

---

<sup>8</sup> OLIVEIRA, E.D.. *Museus de Fora: a visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

cujos fragmentos não garantem qualquer reconstituição da intenção poética de seus criadores. Há, também, obras que são esquecidas por expressar processos de assimilação não reconhecidos, por vezes, não éticos, cuja procedência torna-se um obstáculo para sua exposição. São obras raramente vistas, mesmo que indiciadas, classificadas e tombadas pela documentação museológica. E aqui a questão das doações torna-se um problema.

De todas as formas de assimilação dessas obras, a doação é sem dúvida o modelo aquisitivo mais conhecido e difundido no Brasil. A doação é um dispositivo<sup>9</sup> que abarca uma série de procedimentos que transformam permanentemente as políticas de visibilidade das coleções públicas de arte no Brasil, em especial, aquelas distantes dos grandes centros culturais. Outro ponto crucial é que a vulgarização da doação transformou muitas coleções, tanto no passado como na atualidade, em assimiladoras acrílicas de obras que, em muitos aspectos, não foram desejadas, nem planejadas. Nesse tocante, a doação enquanto ação afirmativa para a constituição de um patrimônio transforma-se em ônus para os gestores, uma vez que a responsabilidade de salvaguarda das obras exige investimentos em pesquisa, conservação e divulgação contínuos.<sup>10</sup>

A assimilação direta aparece nos livros de tombamento e nas atas de cessão como a modalidade mais frequente na constituição das coleções dos museus de arte brasileiros. Salvo algumas exceções, que decerto deve existir, a maioria dos museus brasileiros foi fundada graças a doações realizadas diretamente aos mantenedores e gestores das instituições. Alguns poucos colecionadores privados notabilizaram-se por doações que geraram diferentes dimensões de acervo. O ato de colecionar obras de arte constitui em boa medida uma prática de legitimação do gosto de quem possui as obras. Colecionar está diretamente ligado aos processos de distinção social e cultural, como bem nos lembra Pomian<sup>11</sup>. Distinção que agrega tanto valores como habilidade e curiosidade intelectual quanto o reconhecimento do poder e do prestígio econômico dos colecionadores.

Sendo assim, nenhuma doação é neutra ou inconsequente, diante das múltiplas camadas de mediações internas e externas que a envolvem. Em nosso caso, ocorre a

---

<sup>9</sup> Utilizo o termo na acepção dada por Agamben: “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”. AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009, p.40.

<sup>10</sup> AMARAL, A. “500 anos de Carência” In: \_\_\_\_\_. *Textos do Trópico de Capricórnio*. Volume 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 325.

<sup>11</sup> POMIAN, Kristof. Coleção. In: *Enciclopédia Einaudi*. Vol 1. Porto: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.



transferência de bens que representam o olhar específico daquele que coleciona, ou melhor, uma visão particular, proprietária, de certas escolhas para instituições dedicadas à preservação e memória coletiva. Para Meneses, as obras doadas são suporte da “auto-imagem dos doadores”<sup>12</sup>.

As doações sejam de colecionadores, criadores, instituições são negativas quando não alinhadas com a percepção que o museu tem sua presença e finalidade em determinada comunidade artística. Museus são assediados a aceitar doações, que em muitos casos objetivam a legitimidade simbólica conferida pela coleção pública. As motivações políticas que orientam museus públicos a assimilar obras que não interessam a seus acervos são raramente confessadas. Muitas peças adentraram nas coleções públicas à revelia da decisão de seus gestores diretos. Na última década, muitos museus, entre eles os menores, têm optado pela adoção de conselhos consultivos responsáveis pelas políticas aquisitivas das instituições. Conselhos que deliberam sobre aceitar ou não uma determinada doação. Evitam, dessa forma, assimilações conduzidas exclusivamente por fatores políticos que ignoram pareceres técnicos.

Outro museu evidenciou todo o problema das doações exógenas, das peças “esquecidas”, da arte incomoda. Em 2012, sob a curadoria de José Francisco Alves, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul desafiou-se a expor obras “aliens” da reserva técnica com seguinte argumento:

*Imagens que o mundo esqueceu:* Este segmento da exposição é composto por obras que nunca foram trazidas adequadamente à visibilidade pública. Através delas, vemos que a dimensão artística e estética pode ser ampliada em diversas direções, principalmente quando abandonamos a extensa lista de convenções que norteiam a constituição de objetos artísticos e suas posteriores escolhas. Encontram-se neste segmento obras que não ainda tenham despertado significativa importância de uma perspectiva artística ou acadêmica, mas que se constituem como objetos criativos e singulares no território da arte.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> MENESES, Ulpiano T. B.de. “A exposição museológica e o conhecimento histórico”. In: FIGUEIREDO, B.G. & VIDAL, D.G. (orgs.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argumentum, 2005, p.29.

<sup>13</sup> Texto de divulgação do MARGS, disponível no site oficial do museu: [http://www.margs.rs.gov.br/acontece\\_expo\\_aberta.php?par\\_id=226](http://www.margs.rs.gov.br/acontece_expo_aberta.php?par_id=226); acesso em 25 de outubro de 2014.

A exposição *Alien* (fig.2) apresentava um conjunto de obras descoladas no interior do acervo do museu. Obras, que pelos motivos indicados acima, estavam afastadas dos olhos do público. Peças que reunidas numa única exposição lembravam o compromisso do museu com a manutenção do patrimônio artístico.



Fig. 2. ALIEN: Manifestações do Disforme, 2012, MARGS (folder, divulgação)

O que *Alien* questionava é o quanto os museus de arte são também responsáveis por um patrimônio artístico indesejável. Pois os museus não podem ser enquadrados apenas como locais de celebração e preservação de uma dada cultura, algo entre um santuário e um cemitério, ou somente um armazém de bens de valor econômico e cultural pouco tangíveis. Museus são responsáveis por tal patrimônio, que podem nos oferecer outras histórias da arte: a história da mudança dos gostos, dos valores, dos padrões estéticos definidores do lugar de cada obra e sua relação com os conjuntos artísticos. Nossa tentativa de explicação não tem nada de original ou de muito rigoroso, apenas alerta museólogos, gestores, historiadores e outros pesquisadores da necessidade de compreender que uma parcela considerável do nosso patrimônio artístico permanece ignorada, mesmo diante das novas possibilidades curatoriais e narrativas históricas.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AMARAL, A. “500 anos de Carência” In: \_\_\_\_\_. *Textos do Trópico de Capricórnio*. Volume 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- CATROGA, Fernando. *Memória, História e Historiografia*. Coimbra, Portugal: Quarteto Editora, 2002.
- CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade: Ed. UNESP, 2001.
- FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA. *Com Cultura: Tradição, Multiculturalidade e Inovação. Os Caminhos do Artesanato*. Revista do Conselho Municipal de Cultura de Campo Grande. Ano I, n.º 1, 2005.
- MALTA, Marize: Picasso na parede: por uma historia da experiência visual conforme lugares. In. *História e Arte encontros disciplinares*. FREITAS, Artur; KAMINSKI, Roseane (org.). Editora intermeios, São Paulo, 2013, p.113.
- MENESES, Ulpiano T. B.de. “A exposição museológica e o conhecimento histórico”. In: FIGUEIREDO, B.G. & VIDAL, D.G. (orgs.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argumentum, 2005.
- POMIAN, Kristof. Coleção. In: *Enciclopédia Einaudi*. Vol 1. Porto: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.
- POULOT, Dominique. “Museu, nação, acervo”. In: BITTENCOURT, José Neves et. al. *História representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003.
- OLIVEIRA, E.D.. *Museus de Fora: a visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2010.
- OLIVEIRA, E.. “Algo familiar: considerações sobre as doações em museus de arte brasileiros” *MUSAS*. Revista Brasileira de Museus e Museologia, n.6, 2014, p.76-90.