

pó?:

PPG  Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Escola de Belas Artes - UFMG



8

Revista do Programa
de Pós-graduação em Artes
da Escola de Belas Artes da UFMG

©2014, Programa de Pós-graduação em Artes (EBA/UFMG)

Todos os direitos reservados, nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem os devidos créditos.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores, estando as normas técnicas de acordo com as referências de seus países.

Apesar do acordo ortográfico, os textos dos autores portugueses foram preservados em sua escrita original.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG, MG, Brasil)

Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes. – Vol. 1, n. 1 (maio 2008)- . – Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2008-
v.; il.; 25 x 21 cm.

A partir de 2011 também em meio eletrônico.

Semestral.

Inclui bibliografia.

Artigos em vários idiomas.

ISSN: 1982-9507 ; ISSN Eletrônico: 2238-2046

1. Artes – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais.
Escola de Belas Artes.

CDD : 700

CDU : 7

Redação

Programa de Pós-graduação em Artes/EBA/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha

31270-901 Belo Horizonte – MG

Tel: (31) 3409-5260

e-mail: revistapos.ppga@gmail.com

Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes – EBA/UFMG

Universidade Federal de Minas Gerais

Reitor: Jaime Arturo Ramírez

Pró-Reitor de Pós-graduação: Rodrigo Antônio de Paiva Duarte

Escola de Belas Artes

Diretora: Maria Beatriz Mendonça

Coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes: Mariana de Lima e Muniz

Editora-Chefe: Yacy-Ara Froner

Conselho Editorial

Ana Mae Tavares Barbosa – Universidade de São Paulo

Beatrice Picon-Vallin – Université Paris III – Sorbonne Nouvelle

Claus Clüver – Indiana University

Cuauhtémoc Medina – Universidad Nacional Autónoma de México

Heitor Capuzzo – Nanyang Technological University in Singapore

Leila Danziger - Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Luiz Antônio Cruz Souza – Universidade Federal de Minas Gerais

Maria Beatriz de Medeiros – Universidade de Brasília

Maria Lúcia Bastos Kern - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Narayan Khandekar – Harvard University Art Museums

Silvia Fernandes da Silva Telesi – Universidade de São Paulo

Teresa Eça – Universidade de Évora

Vibeke Sorensen – Nanyang Technological University in Singapore

Comitê Editorial

Ana Lúcia Andrade

Lucia Gouvêa Pimentel

Mariana de Lima e Muniz

Maurilio Andrade Rocha

Patricia Dias Franca-Huchet

Yacy-Ara Froner

Ficha Catalográfica: Luciana de Oliveira Matos Cunha

Revisão: Gabriela Ramos

Projeto gráfico: Núcleo de Produção em Artes Gráficas

Criação da capa: Thiago Dutra

Imagens da capa: Michele Nastasi e Patricia Dias Franca-Huchet

Diagramação: Alexis Azevedo e Thiago Dutra

Editoração eletrônica: Virgílio Vasconcelos

<http://www.eba.ufmg.br/revistapos>

revistapos.ppga@gmail.com

Apoio: FAPEMIG

Agradecemos aos autores e artistas que contribuíram para a elaboração deste número.

Editorial

Coleção: a matéria e o tempo

No século XIX, a base conceitual do colecionismo emerge a partir do crivo da extroversão: museus de história, ciência e arte balizam o território de uma visão de mundo específica. A coleção é apenas uma forma de marcar esta distinção: reconhecimento de semelhanças e dessemelhanças. O que há de comum no modelo estruturado é a narrativa de equivalências de uma determinada prática coletiva de conhecimento e cultura. Ao desligar o objeto de sua função original, se estabelece uma nova função cuja existência (do objeto e de sua alegoria) se dá por meio de sua integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim.

Se a percepção é uma função do tempo, a passagem do tempo pelo crivo civilizatório subsiste pela narrativa. Uma narrativa parcial e absoluta, déspota por excelência, padronizada gradativamente em modelos acadêmicos e museais. *Colecionar é uma forma de recordação prática, e de todas as manifestações profanas de proximidade, a mais resumida.* (BENJAMIN, 2009, p.239).

Benjamin termina sua exposição de ideias no texto *O colecionador* por meio da narrativa de Proust sobre os fragmentos da memória. É desconcertante perceber a ligação afetiva contraditória que o narrador sente pelo *amateur dândi* de antiguidades e artes, Sr. Swan. O personagem é ao mesmo tempo testemunho da incoerência que o estatuto de *conosseur* estabelece nesse novo tempo, e a permanência de uma tradição que custa a romper com as bases fundamentais do colecionismo. Há uma arrogância permissiva pelo repertório intelectual que deixa transparecer a decadência, e o próprio narrador de Proust demarca essas diferenças ao compreender a volatilidade

da memória: *Todas essas lembranças reunidas umas às outras não formavam mais que uma massa, mas nem por isso eu deixava de perceber entre elas senão fissuras, verdadeiras fendas, pelo menos essas nervuras, essas misturas de cores que, em certas rochas e certos mármore revelam as diferenças de origem, de idade e de formação* (PROUST, 2002, p.156).

O *dândi* se revela pela marca da avareza das coletâneas fragmentadas, enquanto o *flâneur*, por sua vez, não aceita as esmolos do passado. *A rua conduz o flâneur em direção a um tempo que desapareceu* (BENJAMIN, 2009, p.462). A sensação é o que o move.

A grande diferença do *dândi* proustiniano para o *flâneur* de Joyce é que no primeiro a força da tradição o mantém preso a um passado de simulacros, desconstruído ao longo de seu caminho de equívocos; enquanto o segundo se liberta ao perceber o esvaecimento do tempo.

Contudo, ambos os personagens parecem atores de um filme antigo chamado modernidade! Não combinam mais com a lógica do capitalismo entre guerras.

O colecionismo como prática coletiva adquire, nesse contexto, um novo formato: o terreno que se instala não é mais o da narrativa, mas de uma retórica que se move por meio de uma reorientação do espaço/tempo. No campo da arte moderna, o discurso não é didático, voltado à rememoração do passado, mas retórico, no campo da justificativa do presente. Essa retórica seduz a audiência por meio do *logos* (razão); do *pathos* (sentimento) e do *ethos* (condicionante cultural). *Es decir, los cambios en las condiciones materiales de la vida contemporánea conducen a un cambio profundo no sólo en la percepción del espacio sino en la lógica de la representación cultural* (GUASCH, 2011, p.22).

Assim, algo escapa à percepção do colecionador nesse campo da representação cultural; há nele um capital simbólico associado ao capital financeiro que parece deslocado em um panorama anacrônico de singularidades diante da reprodutibilidade técnica. Há também uma necessidade de exclusividade e de marca de existência no mundo. Rockefeller, Peggy e Solomon Guggenheim, Jean Paul Getty, Matarazzo, Chateaubriand... com esses atores não há ingenuidade *dândi* ou *flâneur*. Subsiste uma lógica financeira depurada por trás de suas coleções.

O que as coleções refletem? Como elas se constituem? É possível ver ainda os rastros dos modelos anteriores? Existe uma linguagem estruturada que reforça a quebra do paradigma anterior na constituição desses acervos de

arte moderna? A preservação é, então, instrumentalizada pela ciência para a permanência do objeto nessas grandes fundações?

A partir da década de sessenta do séc. XX, um novo formato se apresenta. Na compreensão da contemporaneidade, há de fato uma ruptura entre o modelo da arte moderna, pertencente ao regime de consumo, e o da arte contemporânea, pertencente ao de comunicação (CAUQUELIN, 2001). Para a comunicação, o rastreamento destes signos móveis – do idioma e da arte – é a base processual. Os códigos de linguagem são mapeados a partir da ontologia e do funcionamento gerencial dos signos: o modo como os textos são constituídos e produzem sentido exigem um compartilhamento de referências que sintetiza e ordena estes sentidos. Como as coleções e o arquivo como prática artística podem ser interpretadas à luz deste método?

A arte e os artefatos se revelam por meio da organização de sentidos. Significante, significado e signo existem em correlações de camadas. A compreensão de uma coleção demanda uma interpretação gerenciada pela permuta desses termos em distintos contextos. Sem a conexão da estrutura, a interpretação pode ser equívoca, parcial ou distorcida; sem a oposição do sensível e a incorporação da mobilidade, todo sistema ficaria engessado. *Filosofar é, pacientemente, indicar transformações, reordenações de limites* (DESCAMPS, 1989, p.40).

A memória exposta pela prática coletiva do Arquivo e da Coleção mantém a lógica da narrativa (do discurso e da retórica). Porém, paulatinamente, o congelamento do tempo, a cronologia, o conhecimento didático das coisas e sua interpretação científica, museológica ou artística começam a ser colocados em dúvida. A semiologia será capaz de compreender as coleções atualizadas por meio da estrutura semântica e sintática das práticas artísticas contemporâneas: o discurso da imagem e a imagem retórica dos acervos constituídos são reconduzidos, dialeticamente, ao universo cultural seguinte.

A percepção da opacidade e das transparências dessas camadas de sentido abre um universo promissor de pesquisas. Se o princípio formador de uma coleção - como prática artística, curadoria ou instituição - demanda inúmeras sobreposições dispostas pela afetividade do tempo, do espaço e das ideias, o modelo de análise apropriado de Didi-Huberman (2013) – os paradigmas do semiótico (o sentido-*sema*), do estético (sentido-*aesthesis*) e do patético (sentido-*phatos*) – é adensado pela inclusão dos paradigmas do *logos* (razão) e do *ethos* (condicionante cultural) a partir do campo social; e da *physis* (materialidade) a partir da História da Arte Técnica. A Ciência da

Conservação surge, não apenas para a preservação da materialidade dos objetos, mas para sua compreensão, introduzindo, dessa forma, novas questões ao sistema dos objetos, como o trânsito de matéria-prima; a interação dos materiais e o meio; as marcas de ferramenta; as digitais do produtor, o uso de novas tecnologias.

Como estas questões podem ser revistas para uma teoria contemporânea das coleções e do colecionismo?

A proposta da oitava edição da revista *PÓS*: converge para um debate atualizado em torno destas inquietações. O interstício da curadoria, da teoria-crítica e da preservação é aqui observado por meio de uma percepção ampliada.

Assim, o projeto editorial se divide em quatro partes: na primeira seção, os artigos de Jacques Leenhardt, Maria Amelia Bulhões, Joaquín Barriendos, Arethusa Almeida de Paula e Didonet Thomaz, cingem o conceito por meio das relações das instituições e dos acervos de artistas, bem como do arquivo e da coleção como processos artísticos. Nesse conjunto, o relato de Marize Malta e Maria João Neto do encontro “Coleções de arte além mar”, ocorrido em Lisboa em junho de 2014 na Fundação Calouste Gulbenkian, atesta a atualidade do debate em torno do tema. A segunda seção, composta pelos artigos de João Manuel Mimoso, Thais A. Bastos Caminha Sanjad (*et alii*), Márcia Almada, Alessandra Rosado e Antonio Sgamellotti (*et alii*) demarcam a compreensão da coleção e do objeto pelo crivo de uma nova forma de pesquisa: sua materialidade e tecnologia de construção. A História da Arte Técnica implica em uma nova camada de sentido que permite compreender o conceito de Poulot (2011) acerca da *inteligência material do passado*.

A terceira seção apresenta os textos de Fernando Pina, João Freitas Coroado e Carolina Barata acerca das instituições portuguesas de formação nos níveis de graduação e pós-graduação na área de Conservação e Restauro. Estes textos demarcam a área de conhecimento voltada à preservação de acervos e vincula-se ao escopo desta publicação a partir da projeção de seu lugar, as linhas de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes voltadas às artes visuais e à preservação.

A última seção traz ao público a tradução do texto *A checklist for museum collections policy*, e encerra a edição reforçando a ideia da preservação como um espaço coletivo de discussões, que subsiste apenas por meio da colaboração, da cooperação e da interseção das distintas áreas que atuam no campo da arte e da cultura material.

Yacy-Ara Froner -Editora

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O Colecionador. In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p.237-247.

CAUQUELIN, Anne. *A arte contemporânea*. Porto: RÉ-S-Editora, 2001.

DESCAMPS, C. *Ideias filosóficas contemporâneas na França*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

DIDI-HUBERMAN. *A Pintura encarnada*. Rio de Janeiro: Escuta, 2013.

GUASCH, Anna Maria. *Arte y Archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.

POULOT, Dominique. Le temps des musées et le temps du patrimoine. In: *Hérmès: Les musées au prisme de la communication*, v.61. Paris: CNRS, 2011, p. 23-30.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.