



# ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

## DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

**Universidade de Brasília**

**Outubro 2012**





## **Um relato de pesquisa. ARQUIVO: locus de pesquisa e/ ou instrumento de criação?**

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago<sup>1</sup>

Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes  
Visuais – IA/Unicamp

**Resumo:** O interesse pelo conceito de Arquivo que surgiu durante a 27<sup>a</sup>. edição da Bienal de São Paulo, em 2006, foi retomado na pesquisa de doutorado: As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-76. Pensar sobre o Arquivo é parte fundamental desta pesquisa. Essa reflexão transcendeu a análise do material encontrado no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo e fez-nos considerar a formação deste Arquivo, especificamente o que ele guarda (e o que não guarda) e o que ele representa para a nossa pesquisa e para a própria Fundação Bienal. Neste artigo trabalharemos a partir da ideia de reelaboração do Arquivo da Fundação Bienal, a qual dará origem a um novo Arquivo, atrelando a prática da pesquisa à produção: ora intelectual, ora artística.

**Palavras-chave:** Arquivo. Arte contemporânea. Bienal de São Paulo.

**Resumen:** El interés en el concepto de archivo que surgió durante el 27 edición de la Bienal de Sao Paulo,

---

<sup>1</sup> Instituto de Artes – IA/Unicamp, Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, bolsista Fapesp.

en 2006, se reanudó en la investigación doctoral: *As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-76*. Piense en el Archivo como una parte fundamental de la investigación. Esta reflexión ha trascendido el análisis del material encontrado en Archivo Histórico Wanda Svevo y nos hizo considerar la formación de este archivo, específicamente lo que sigue (y lo que no guarda) y lo que representa para nuestra investigación y para el Fundación Bienal. En este artículo vamos a trabajar con la idea de reelaboración del Archivo, lo que creará un nuevo archivo, a partir de la vinculación de la práctica investigadora con la producción: a veces intelectual, a veces artística.

**Palabras clave:** Archive. El arte contemporáneo. Bienal de São Paulo.

### **Breve Histórico do Arquivo Histórico Wanda Svevo (AHWS)**

Foi à época da celebração do 4<sup>o</sup>. Centenário da cidade de São Paulo, em 1954, que por iniciativa de Wanda Svevo – então secretária do presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Francisco Matarazzo Sobrinho – fundaram-se os Arquivos Históricos de Arte Contemporânea da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Nos moldes do Arquivo Histórico das Artes Contemporâneas da Bienal de Veneza, seu objetivo primeiro foi o de organizar a documentação gerada pelos eventos bienais, que incluía:

correspondência com artistas e críticos de arte, fotografias, material de pesquisa na concepção dos eventos, entre outros. Além disso, pensou-se para o Arquivo a função de se constituir num centro de documentação de referência para a pesquisa acerca da produção contemporânea.

Segundo a proposta original, redigida por Wanda Svevo:

inserem-se os Arquivos Históricos de Arte Contemporânea da Bienal de São Paulo na função de estabilizar, em uma coleta contínua de dados, todo o conhecimento vivo da atualidade artística, não só em relação a direta e imediata com a realização das Bienais, mas ainda um corolário à margem desses certames artísticos, na ordem de uma ligação com os acontecimentos paralelos, os museus, as exposições, as iniciativas que ocorreram no mundo das artes, no país e no exterior, e que possam interessar à nossa organização.<sup>2</sup>

Os Arquivos Históricos foram oficializados em 1955. No ano de 1962, quando a Bienal separou-se do MAM, os Arquivos permaneceram ligados à recém criada Fundação Bienal. E nesse mesmo ano, com a morte de sua fundadora, passaram a ser chamados de Arquivos Históricos Wanda Svevo.

Atualmente, o Arquivo Histórico Wanda Svevo (AHWS) abriga em seu acervo: cartazes, catálogos, livros, fotografias, correspondências, publicações que constituem a documentação própria da exposição (Bienal) e dos artistas participantes. Após o término de cada evento, essa documentação segue para o AHWS, tornando-se útil àqueles que dela necessitem.

---

<sup>2</sup> Carta-padrão redigida por Wanda Svevo em 1955, destinada a captação de informações para o Arquivo de Arte, traduzida para o inglês, o alemão, o italiano e o francês. Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

Há ainda, no Arquivo Histórico da Fundação Bienal, uma hemeroteca com recortes de jornais de todas as edições das Bienais Internacionais de São Paulo e pastas de artistas participantes dos eventos Bienais. Nestas pastas encontram-se recortes de jornais, pequenos catálogos e *folders*, fotografias e projetos de obras, fichas de inscrições e currículos desses artistas.

É relevante mencionar que no Arquivo Histórico também há uma biblioteca especialmente criada considerando-se as necessidades das mostras realizadas pela Fundação Bienal. Em seu acervo, adquirido tanto pelos organizadores do evento desde os anos 1950, quanto por meio de doações de artistas que participaram das Bienais, podemos identificar pelo menos três conjuntos importantes: as publicações da Fundação Bienal de São Paulo (catálogos de todos os eventos bienais e outras mostras organizadas pela instituição, a exemplo da representação brasileira na Bienal de Veneza, entre outros); periódicos especializados na crítica de arte e arquitetura; e livros e catálogos de referência sobre artistas e temas tratados nos eventos Bienais de São Paulo.

Além disso, há o Fundo Histórico Ciccillo Matarazzo, onde é guardada a documentação pessoal (documentos textuais e iconográficos) do fundador da instituição.

### **Notas sobre o A(a)rquivo:**

A palavra 'arquivo' remete às práticas de coleção e preservação da memória da cultura. As bibliotecas, os museus e os arquivos inventariam documentos e

artefatos que conservam a memória contida nos discursos e nos objetos sociais, científicos, políticos e artísticos das comunidades. Ainda que existente desde a Grécia antiga, o arquivo surge com suas configurações modernas após a Revolução Francesa.

A crença na inteligibilidade do arquivo foi instituída no século XVIII pelo enciclopedismo e se estendeu ao século XIX com a perspectiva historicista das ciências humanas. Já na segunda metade do século XX, Michel Foucault teoriza uma ideia distinta, ao lançar dúvidas sobre as premissas racionalistas que haviam dominado a epistemologia até então.

Um arquivo enquanto instituição foi definido por Antonia Heredia Herrera (2007) como uma unidade de gestão de um conjunto de documentos, responsável por seu armazenamento e preservação. De acordo com a autora, é inquestionável a interdependência entre arquivo e documento. Sem o segundo, o primeiro não pode ser constituído, pois, ainda que um “Archivo como institución se reconoce por su fundación/creación, por su titularidad, por su tipología, por su contenido documental, por sus instalaciones, por sus recursos, por sus servicios”<sup>3</sup>, é o conteúdo armazenado que acaba por defini-lo. A explicação acima guia muitas das visões clássicas do significado da categoria arquivo e do campo semântico que a rodeia, abreviando-a, por vezes, a uma forma vista, a uma espacialização, a metáfora ou a representação, em detrimento de uma reflexão sobre a sua estrutura.

---

<sup>3</sup> HEREDIA HERRERA, Antonia. ¿Qué es un archivo? Exposición y Conferencias Internacional de Archivos (Excol'07). Bogotá, 23 al 27 de Mayo, 2007, pp. 03.

Para refletirmos sobre essa questão, retomemos a noção de arquivo colocada por Michel Foucault em *Arqueologia do Saber* (2008), texto no qual o filósofo pauta o fundamento do arquivo para além do *status* de documento, na existência do que ele denomina de enunciado. O arquivo, em Foucault, “é o conjunto de discursos efetivamente pronunciados”<sup>4</sup>. Esses discursos, por sua vez, são formados a partir de grupos de enunciados, que não se restringem ao documento ou ao objeto, mas aparecem neles contidos. O aparecimento do enunciado ou sua permanência como elemento de um discurso (e também o próprio discurso), só é determinado pelo arquivo. A este não cabe à preservação, mas sim uma permissão a formação de existências discursivas. Trata-se do espaço (e não necessariamente físico) onde os discursos são efetivamente criados. Em outros termos, é ele que mantém as coisas ditas num campo enunciativo.

Nas palavras de Foucault,

*O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas; ele é o que faz com que não recuem no mesmo ritmo que o tempo, mas que as que brilham muito forte como estrelas próximas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas (FOUCAULT, 2008: 147).*

---

<sup>4</sup> CHAGAS, Pedro Dolabela; PEREIRA, Ingrid M. L. Arquivo e Memória: uma análise dos conceitos de arquivo segundo Michel Foucault e Roberto Gonzalez Echevarría. Vitória da Conquista: Fólio – Revista de Letras, v. 3, n. 2, jan./jun. 2011, pp. 323.

Assim, no pensamento de Foucault, o arquivo mantém sua íntima relação com o passado, mas não se limita ao lugar reservado à guarda dos documentos pertencentes à memória coletiva. O arquivo, nesta perspectiva, é antes um espaço de conhecimento, de visibilidade de um determinado saber junto ao qual são desenvolvidos discursos, práticas e mecanismos de organização, de disposição e de autorização desse mesmo saber.<sup>5</sup>

Em *A arqueologia do saber*, Foucault disserta sobre princípios que solidificam a prática arqueológica e, por meio de suas premissas, permite entendermos que o saber também é um espaço político, pois oferece os elementos do discurso que formam uma questão política. Desse modo, só podemos apreender essa condição se nos situarmos numa posição interna à teoria do discurso e aos problemas que ela causou.

Foucault assume que “a arqueologia não está à procura das invenções e permanece insensível ao momento em que, pela primeira vez, alguém esteve certo de uma verdade”. E esta, continua o autor, “não tenta restituir a luz dessas manhãs festivas, o que não quer dizer que se dirija aos fenômenos médios da opinião pública e à palidez do que todo mundo, em certa época, podia repetir”. Pode-se dizer que, abdicando do antigo mal do predecessor, “dos santos fundadores”, na expressão do filósofo, a singularidade de uma prática discursiva abre-se como o seu próprio exercício, ou seja, como “prática que dá conta, na própria obra, não apenas das afirmações mais originais (e

---

<sup>5</sup> FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

com as quais ninguém sonhara antes deles), mas das que eles retomaram, até recopiaram, de seus predecessores”<sup>6</sup>.

Pesquisar arquivos é ao mesmo tempo uma tarefa árdua e apaixonante. Semelhante ao trabalho de um arqueólogo, as informações são escavadas como peças pertencentes a uma cultura “de outro tempo”. Depois de encontradas, tanto as informações quanto as peças, precisam ser “higienizadas” e analisadas para que possam servir de paradigmas para a história escrita no nosso tempo.

Para a nossa tese é importante refletir sobre as premissas apresentadas por Foucault a respeito da inteligibilidade do conceito de arquivo ou ainda sobre o preceito da desconstrução do conceito de arquivo, abordado por Derrida. Estes discursos aliados à figura do arquivista como arqueólogo, nos permitem comparar a tarefa do arqueólogo com a do pesquisador ou historiador.

A meu ver, a afirmação de Derrida em seu livro *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana* (2001), parece complementar o pensamento anteriormente abordado de Foucault:

*Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade; não há arquivo sem exterior (...) também não há arquivo sem suporte, sem interpretação, sem decodificação do que nele está contido. A pesquisa do arquivo não é uma pesquisa de origem, uma mera escavação, é um trabalho de diálogo entre os indícios. Os arquivistas não são garimpeiros, são arqueólogos.*<sup>7</sup>

Um arquivo pressupõe a existência de inscrições e impressões sobre diversos suportes, bem como seu

---

<sup>6</sup> Idem, p. 163.

<sup>7</sup> DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo. Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 22.

armazenamento, sua organização e sua preservação, para que seja consultado posteriormente. Além disso, o ato de seleção deste material também faz parte dessa maneira de arquivar. Em *Mal de Arquivo*, Derrida procura distinguir o arquivo daquilo a que ele foi reduzido: “a experiência da memória e o retorno à origem, o arcaico e o arqueológico, a lembrança ou a escavação, resumindo: a busca do tempo perdido”.<sup>8</sup> Esclarece que o trabalho em arquivo não se limita a isso. Entretanto, sofremos de um mal que parece nos atrapalhar no trabalho de interpretação das fontes: a necessidade de registrar tudo, memorizar, monumentalizar e tratar o arquivo como um *locus* sagrado. Segundo Arlette Farge:

Nasce assim o sentimento ingênuo, porém profundo, de romper o véu, de atravessar a opacidade do saber e de chegar, como depois de uma longa viagem incerta, ao essencial dos seres e das coisas. O arquivo age como um desnudamento (...) fragmentos de verdade até então retidos saltam à vista: ofuscantes de nitidez e de credibilidade.<sup>9</sup>

Farge, em seu livro *O Sabor do Arquivo*, descreve o momento em que o pesquisador é tomado pela sensação de crer que a “essência” da informação, ou o fato “verdadeiro” foram encontrados no arquivo:

Aquele que o lê, que o toca ou que o descobre é sempre despertado primeiramente por um efeito de certeza. (...) Como se a prova do que foi o passado estivesse ali, enfim, definitiva e próxima. Como se, ao folhear o arquivo, se tivesse conquistado o privilégio de ‘tocar o real’. Então, por que discursar, fornecer novas palavras para explicar aquilo que simplesmente já repousa sobre as folhas, ou entre elas?<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Idem *ibidem*.

<sup>9</sup> FARGE, Arlette. *O Sabor do Arquivo*. São Paulo: Edusp, 2009, p.15.

<sup>10</sup> idem, p. 18.

Porém, depois do prazer da descoberta do vestígio, ou do indício, vem a dúvida mesclada à impotência de não saber o que fazer dele. Sabemos que nada seria mais ingênuo do que acreditar que o arquivo seria constituído por uma massa documental fixa e congelada, tendo no registro do passado a sua única referência temporal, ou seja, acreditar que o arquivo seria constituído por documentos patentes, isto é, tudo aquilo que de fato ocorreu de importante no passado estaria arquivado sem “rasuras” e sem “lacunas”, ou seja, sem que estivesse em pauta qualquer “esquecimento”<sup>11</sup>.

Em nossa pesquisa, as lacunas e as rasuras são tão importantes quanto os documentos que se encontram arquivados. Nesse momento seria pertinente mencionar que estamos lidando com um Arquivo que foi guardado para contar a história (ou histórias) das Bienais de São Paulo.

No documento que prevê a criação do AHWS, destaca-se também a sua função de “local de pesquisa da arte contemporânea”. É aprazível aos olhos da Fundação Bienal tornar o AHWS acessível ao público, ou pelo menos ao pesquisador especializado ou interessado em arte, já que dessa maneira é possível difundir a história não apenas das artes visuais, mas da própria instituição desde 1951. Acrescentamos ainda que, na maioria dos casos, o documento impresso é um texto dirigido intencionalmente a alguém. É organizado para ser lido e compreendido por um grande número de pessoas. Como destaca a

---

<sup>11</sup> DERRIDA, Jacques. Op. Cit., pp. 24-26 e pp. 49-54.

historiadora Arlette Farge, [o documento] “busca criar e divulgar um pensamento, modificar um estado de coisas a partir de uma história ou de uma reflexão”.<sup>12</sup>

O Arquivo da Bienal foi coordenado por pessoas com maneiras diversas de pensar a função de um arquivo, e mais especificamente desse Arquivo. Ora o AHWS aparecia como importante local para a pesquisa, ora parecia completamente esquecido. Isso nos faz pensar que tanto a política de guarda e preservação, quanto a política de divulgação dependem dos agentes envolvidos em determinados contextos da história da instituição. E essa história também deve ser pensada interna e externamente a Fundação Bienal. Portanto, há dois “mundos” que serão levados em conta ao escrevermos essa história.

### **Revisitando o A(a)rquivo: proposta transversal**

A vivência da pesquisadora no local é anterior ao início da pesquisa de doutorado, fato que provavelmente influenciou a percepção em relação ao objeto de estudo e a própria função do (A)arquivo. Para nós, esse Arquivo não é apenas um local de pesquisa e guarda de documentos, mas também um lugar que desperta curiosidade e encantamento e inspiração de trabalhos artísticos. O Arquivo funciona como refúgio para o pensamento, representa um local em que podemos trabalhar entre o “verdadeiro” e o “falso” e desvendar novos discursos diariamente. Não se trata de observar o Arquivo apenas

---

<sup>12</sup> FARGE, Arlette. Op. Cit. P. 13.

como fonte de informação para construção da história, nem de se voltar ao significado de sua origem grega – *arkheion* (ter cuidado, dispor do antigo guardando-o para o futuro), mas sim de percebê-lo com o olhar foucaultiano, “de lei do que pode ser dito; o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares.”<sup>13</sup> Além disso, trabalhar (n)o Arquivo trouxe-nos a percepção de que a cada momento, no presente estabelecido, aquilo que julgamos saber acerca do que somos se interpenetra com aquilo que nos tornamos.

Entretanto, é desafiadora a tarefa de escrevermos um discurso baseado em outros tantos discursos de outrora e, ainda, nos posicionarmos em nosso tempo. Nas palavras de Foucault:

[...] é como se a partir desses conceitos de limiares, mutações, sistemas independentes, séries limitadas - tais como são utilizados de fato pelos historiadores - tivéssemos dificuldade em fazer a teoria, em deduzir as conseqüências gerais e mesmo em derivar todas as implicações possíveis. É como se tivéssemos medo de pensar o outro no tempo de nosso próprio pensamento.<sup>14</sup>

Pensar o AHWS e sua documentação no presente traz-nos à tona histórias vivenciadas ligadas ao nosso trabalho de pesquisadora na Fundação Bienal e a nossa formação de artista visual. Observar e usufruir de nosso ponto de vista e nossa posição no tempo abre-nos um leque de possibilidades. Em *Arquivos da arte moderna*<sup>15</sup> Hal Foster adota o conceito de arquivo de Foucault, em que arquivo é

---

<sup>13</sup> Idem, p. 147.

<sup>14</sup> Idem, p.14

<sup>15</sup> FOSTER, Hal. *Arquivos de Arte moderna*. In: Foster, Hal. **Design and crime**. London: Versos, 2002, p. 65-82.

o “sistema que rege o aparecimento dos enunciados”<sup>16</sup>. No entanto, de acordo com a artista e historiadora da arte Maria Angélica Melendi, Foster, à diferença de Foucault, “põe os arquivos em relação dialética. Sua intenção é esboçar as mudanças significativas, acontecidas na primeira metade do século XX, nas relações arquivísticas dominantes entre a prática da arte e a história da arte no ocidente”.<sup>17</sup>

Hal Foster buscou compreender o arquivo da arte na formação do discurso moderno, que, segundo ele, apresenta três relações arquivais distintas em três momentos históricos diferentes: a primeira no interior da prática artística, a segunda no museu de arte e a terceira na história da arte. A partir de duplas de autores e/ou artistas e/ou historiadores, Foster discorre sobre o que denomina de “dialética do ver” e pretende colocar esses arquivos em perspectiva histórica, dando ênfase às mudanças verificadas de um para o outro. O autor aplica sua ideia em três momentos distintos da história: durante a metade do século XIX, com Baudelaire e Manet; na virada do século XX, com Proust e Valéry; e no período que antecede a Segunda Guerra Mundial, com Panofsky e Benjamin. Foster argumenta que o arquivo moderno defendeu o museu do caos da fragmentação. Segundo ele, esta defesa manteve-se sempre a serviço de uma unidade formal e de uma continuidade histórica ameaçada, mas nunca perdida.

---

<sup>16</sup> FOUCAULT, op. Cit., p. 147.

<sup>17</sup> MELENDI, Maria Angélica. *A sordidez do Arquivo: Entre pedras soterradas e fotografias esquecidas*. In: Flores, Maria Bernardete Ramos e VILELA, Ana Lucia (org.). **Encantos da Imagem: estâncias para a prática historiográfica entre história e arte**. Letras Contemporâneas, 2010, p. 98.

A questão chave abordada por Foster, para nós, é que o arquivo supriria os termos do discurso, o que não é algo pequeno, levando-se em consideração que ao estruturar os termos do discurso, o autor também limita o que pode ou não ser pronunciado em determinada época ou lugar. Assim, articular o passado historicamente não significa reconhecê-lo como ele foi de fato.

Obviamente encontramos-nos em outro tempo, não dialogamos apenas com mecanismos modernos de apresentação da arte, mas as relações arquivais acima mencionadas muitas vezes permanecem. Nossa pesquisa é sobre um conjunto específico de exposições, as Bienais Nacionais, que ocorreram na década de 1970 promovidas pela Fundação Bial. Esta instituição permaneceu por muito tempo ligada a parâmetros tradicionalmente modernos de exposições de arte. Porém, ao nos posicionando no tempo presente para refletir sobre a dinâmica destas mostras realizadas há cerca de quatro décadas, não poderíamos deixar de citar experiências vivenciadas há pouco tempo na Fundação Bial, em especial no AHWS.

Por isso, ao avaliarmos o papel desse Arquivo em nossa pesquisa, aventuramo-nos a propor, em diálogo com Foster, uma relação dialética entre um trabalho de pesquisa em história da arte e um trabalho artístico. Ao usufruir de nossa posição no tempo presente, já que acompanhamos a realização do projeto que a artista Mabe Bethônico propôs para a 27ª Bienal de São Paulo, podemos pensar o AHWS como fonte de pesquisa para esta tese de doutorado, bem como tratá-lo como instrumento e *locus* de criação. Mabe

Bethônico concebeu sua obra, ligada ao *Museumuseu*<sup>18</sup>, a partir da relação da Fundação Bienal com seu entorno, com sua história e com seu tempo. Elegeu o Arquivo Histórico Wanda Svevo como peça fundamental de sua ação artística, já que percebeu o desejo da própria instituição em torná-lo visível.

A artista trabalha suscitando a memória como material da própria obra, traz o AHWS para o público, desenterra o esquecido e lhe dá novos significados. É claro que estamos falando de uma criação fictícia. Mabe cria um Arquivo fictício construído pela relação entre a história e o presente.

Da mesma maneira, provavelmente, a história que pretendemos escrever traz a tona edições de exposições esquecidas ou renegadas, não através da arte, mas através dos enunciados comumente empregados nos discursos de então. Da mesma forma com que Mabe sinalizou a problemática institucional no contexto da arte contemporânea, pretendemos discuti-la no contexto histórico dos anos 1970. No entanto, estamos lidando com um local que perpassou pela censura militar de nosso país. Ao resgatar as informações, devemos trabalhar com a possibilidade de uma seleção prévia da documentação para ser conservada, o que pode ter destruído o Arquivo antes mesmo de tê-lo produzido.

Entender como a Fundação Bienal se posicionou em meio ao poder político ditatorial da década de 1970, nos fará compreender as escolhas dos júris das Bienais pela

---

<sup>18</sup> <http://www.museumuseu.art.br/>. O *museumuseu* é um projeto maior da artista. O lançamento do jornal número 1 do *museumuseu* integra a obra da Bienal a outros trabalhos que integram a estrutura do *Museu*.

diretoria da Fundação, bem como a seleção dos artistas e das obras expostas nas Bienais Nacionais por estes jurados. O contato com os escritos de Foucault nos auxiliou a perceber que seria plausível também buscar relações de poder na pesquisa histórica e na própria constituição do AHWS.

Portanto, construir uma história é apenas uma possibilidade. O nosso discurso na tese em elaboração é baseado na documentação oficial contida no Arquivo Histórico da Fundação Bienal. O arqueólogo não pretende projetar-se para fora das regras que ele mesmo descreve, para tentar uma posição neutra. Ele não confere valor explicativo para “as regularidades que descrevem o corpo do discurso sério”<sup>19</sup>. Temos consciência de que o AHWS é formado por uma fontes históricas que, especialmente porque são oficiais, podem ter sido previamente selecionadas para serem guardadas.

A relação entre arte e política é sempre um jogo que requer atenção especial. A trama das ações só é percebida pela análise de um conjunto de documentos formado por declarações oficiais, correspondência institucional e privada, fotografias, artigos publicados na imprensa e estudo das obras. Nesse caso, os documentos guardados no AHWS possibilitam diversos discursos que podem fabricar diferentes histórias. De acordo com Dalton Sala, historiador e antigo coordenador do Arquivo, o conteúdo do arquivo:

---

<sup>19</sup> DREYFUS, H. L.; RABINOW, P. *Michel Foucault: Uma trajetória filosófica – para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 102-103.

permite traçar a história da instituição, e, constantemente, esclarecer o desenvolvimento da arte do século XX, inclusive porque a Fundação Bienal de São Paulo, nascida de um ímpeto pessoal de Cicillo Matarazzo que era também plena expressão das necessidades ideológicas de seu tempo, é uma das mais importantes instituições internacionais no terreno das artes plásticas.<sup>20</sup>

Por outro lado, ao situarmos sociologicamente a história da instituição, somos levados a refletir as escolhas dessa Fundação que desde a sua criação participou da disputa entre as formas totalitárias e democráticas da cultura, e não apenas no campo da cultura, mas também na política.

## **O Arquivo como instrumento e locus de criação**

Atualmente, muitos artistas trabalham com o conceito de arquivo para desenvolver seus trabalhos. Outra tendência é desconstruir a memória, no sentido da anulação daquilo que é arquivado, da edificação do esquecimento, da amnésia coletiva.

Mabe Bethônico toma o Arquivo como *locus* que se fecha sobre o esquecido. Com seu trabalho realizado para a 27ª Bienal de São Paulo busca revelar o local, que é seu próprio objeto, revertendo, pela arte, a sua condição de esquecimento. Ao visitar o AHWS, Mabe fez uma série de ações antes de realizar sua obra. Permaneceu conosco no AHWS durante algumas semanas para entender o seu funcionamento<sup>21</sup> e decidiu então realizar uma campanha

<sup>20</sup> SALA, Dalton. **Revista USP**, São Paulo, n.52, dez/fev, 2001-2002, p. 132.

<sup>21</sup> Já que no período a autora exercia a função de pesquisadora do Arquivo da Bienal, acompanhou a artista durante toda a produção de seu trabalho, auxiliando-a na busca de informações, apresentando o espaço físico do local, entre outras ações, como anotar as

para o AHWS. Ao entender seu funcionamento, fotografou o local e fez cartazes em prol da visualização do Arquivo perante a instituição (Fundação Bienal) e o público composto por visitantes da 27ª Bienal de São Paulo. Segundo a artista, o maior desafio para esse caso foi transpor essas idéias para o espaço físico.<sup>22</sup>

Mabe resolveu a situação criando um espaço retangular formado por cinco paredes brancas onde se podia ver em duas delas as frases “plotadas” das FAQs (*Frequently Asked Questions*) provenientes tanto do AHWS como da própria Fundação Bienal como um todo – recolhidas por alguns dos funcionários da FB durante o mês que antecedeu a montagem de sua obra –, em outra um retângulo de acrílico transparente onde se encontrava desenhada a planta baixa do AHWS por Dalton Maziero<sup>23</sup> e em uma terceira parede estavam os catálogos das Bienais de São Paulo e das Bienais de Veneza em uma grande prateleira branca.

A artista catalogou os arquivos históricos internos da Bienal segundo seus próprios critérios, em um caso apresentando os catálogos das exposições da Bienal de Veneza cronologicamente, encapados de laranja, lado a lado com os da Bienal de São Paulo, encapados de azul escuro (descobre-se que as mudanças sucessivas

---

perguntas mais frequentes de pesquisadores que procuravam o AHWS.

<sup>22</sup> Afirmação da artista durante a constituição do projeto para a Bienal, em conversa informal com a autora, set. 2006.

<sup>23</sup> Na realidade essa planta baixa é desenho de um antigo coordenador do AHWS, deixado para a pesquisadora ao deixar a Fundação Bienal, enumerando e indicando os locais onde se localizavam os diferentes fundos históricos. Quando Maziero saiu da coordenação do AHWS, éramos apenas três funcionários que deveríamos dar conta de inúmeras funções. O objetivo desse “mapa” era auxiliar na busca de documentos.

de tamanho, espessura e formato dos primeiros foram ecoados por ajustes correspondentes nos segundos, num jogo transparente de pega-pega intuitivo comparativo – o conjunto assemelhava-se a um gráfico).



Ambiente expositivo montado na 27ª Bienal. Fonte: [www.museumuseu.art.br](http://www.museumuseu.art.br)

E enquanto a exposição estivesse instalada, o público poderia, com a ajuda dos funcionários do Arquivo, visitar rapidamente seu acervo, guiado desde o ambiente montado no segundo andar do pavilhão da Bienal até a saída de emergência do AHWS. Comumente fechada, naquele momento a porta era aberta a cada visita, possibilitando a passagem do público em meio às prateleiras onde está armazenada a documentação histórica proveniente dos eventos realizados na Bienal desde 1951.

A artista declara em entrevista realizada para a 28ª Bienal de São Paulo:

Interesso-me pelo potencial ficcional dos documentos, que desloca sua importância e os recontextualiza. Os projetos são narrativas construídas por meio de imagens e textos criados ou apropriados. Interesso-me pela busca das lacunas, das omissões, às vezes por meio do que está escondido, esquecido, focalizando comentários sobre a instituição, sua relação com o público, por exemplo, como foi o caso da 27ª Bienal de São Paulo.<sup>24</sup>

A artista inclui esse trabalho em um projeto maior: o *Museumuseu*, um projeto de museu fictício, lançado durante a 27ª Bienal que trabalha em vários âmbitos, tais como a crítica institucional, urbanismo e política. “É um espaço conceito e não tem a pretensão de ter acervo, de ser um espaço físico, ele explora conceitos de museu, usando de uma estrutura museológica para ser um *não-lugar*, para ser um *não-museu*”<sup>25</sup>, conta a artista.

A obra de Mabe Bethônico pertencia a um conjunto de obras eleito pelo co-curador da 27ª Bienal de São Paulo, Jochen Volz, como “Vida e ficção, realidade e arte”. Volz trabalha a curadoria com base na obra de Marcel Broodthaers, mais especificamente o seu projeto sobre uma instituição de arte conceitual: o *Musée d’Art Moderne, département des aigles*. O trabalho que levou quatro anos para ser desenvolvido, ficou conhecido graças a uma série de manifestações e exposições entre 1968 e 1972. Não tinha acervo permanente e nem localização física, aparecia em etapas no apartamento do artista, em uma instituição clássica, em um estande de feira ou até numa exposição patrocinada por algum importante grupo internacional. Broodthaers assumiu o papel de diretor do museu e instituiu

<sup>24</sup> <http://www.28bienalsaopaulo.org.br/participante/mabe-bethonico>

<sup>25</sup> <http://www.eba.ufmg.br/acontece/2006/20060602-mabe.html>

a águia como símbolo nobre de uma idéia: a Idéia como Arte, e a águia, portanto, de uma forma um tanto quanto irônica, representa o triunfo da arte conceitual como sendo a mais pura forma de arte.<sup>26</sup>

Juntamente com outros artistas, Broodthaers foi convidado para apresentar a sua *Section des figures* do *Musée d'Art Moderne, département des aigles* na Documenta 5, em 1970. O artista recusou, mas nessa edição da Documenta de Kassel, iniciou-se uma discussão sobre os museus de artistas sob a abordagem da crítica institucional. No final dos anos 1960 e início dos 1970 a ideia de instituições de arte como modelo falido é abordado por diversos artistas, entre eles Robert Smithson, Ben Vautier, Claes Oldenburg, entre outros, e Harald Szeemann foi o primeiro curador a focar este tema específico em uma exposição: a Documenta 5.

O fato de um artista se apropriar das estruturas de um museu justifica a suposição de que o objeto do seu trabalho é uma autorreflexão crítica sobre museus? Ou, pelo contrário, será que a obra de um artista, que está trabalhando com o tema da coleção, não está falando sobre sistemas de compreensão ao invés de técnicas de colecionamento?

Tanto a obra de Marcel Broodthaers quanto a de Mabe Bethônico podem ter surgido não como conceito, mas sim por causa de uma circunstância da época. Para eles a sua ficção seria sobretudo, como vimos, não apenas um instrumento para entender a realidade, mas também aquilo que ela esconde.

---

<sup>26</sup> KRAUSS, Rosalind. *A Voyage on the North Sea / Art in the age of post-medium condition*. London: Thames & Hudson, 2000, p.12.

