

Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

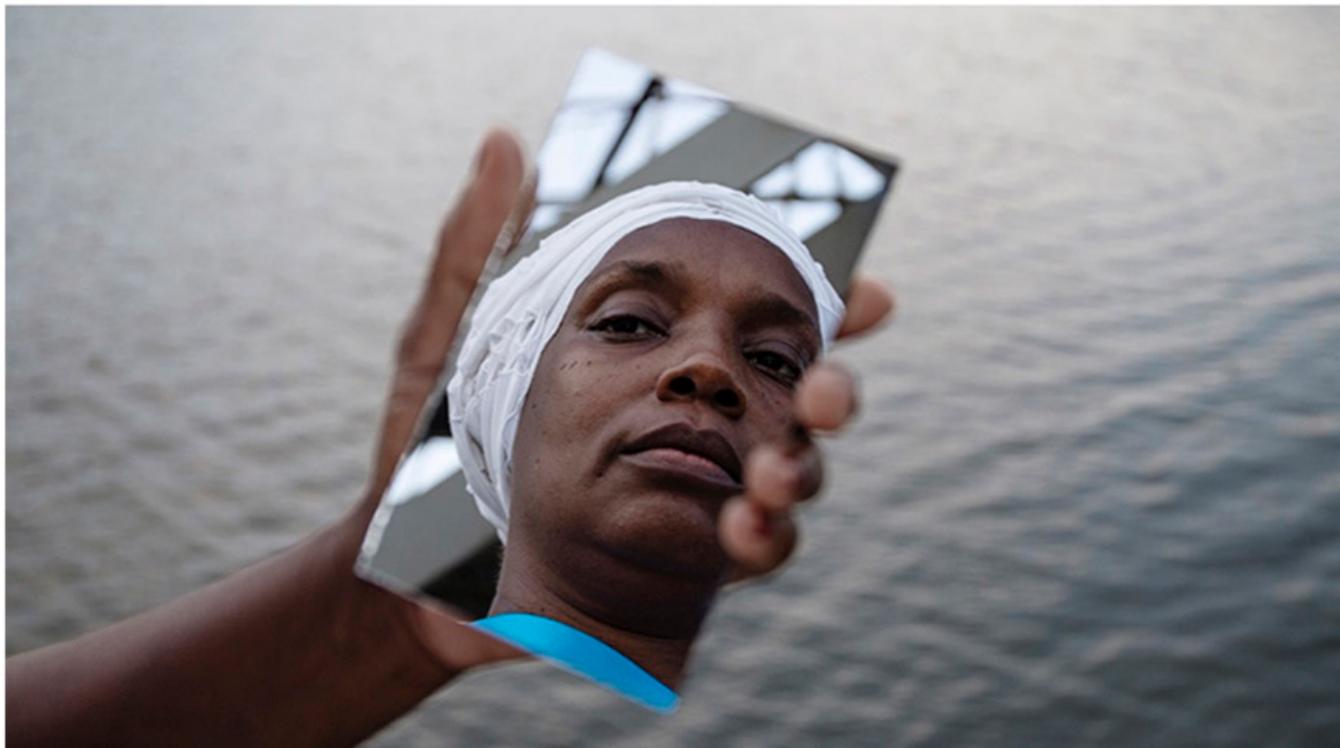


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

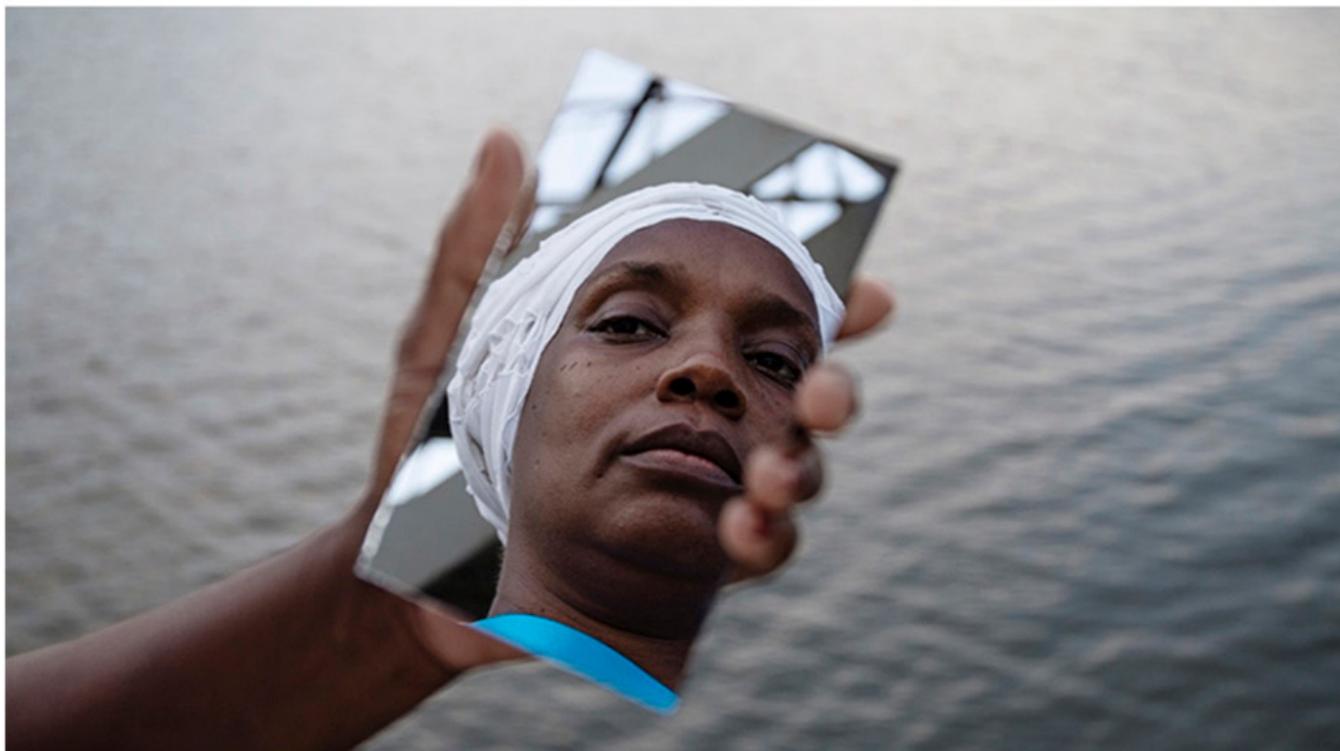


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Organização



Apoio



42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)

PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memoriam*) – Walter Zanini

DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL/CBHA)
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)
Rita Lages (UFMG/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

IMAGEM: Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

DIAGRAMAÇÃO: Thaís Franco

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores

1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>

e-mail: cbha.secretaria@gmail.com

Arquivar a arte, expor o arquivo

Vinicius Spricigo, Universidade Federal de São Paulo/
ORCID <https://orcid.org/0000-0003-3320-1805>
e-mail vinicius.spricigo@unifesp.br

Resumo

O mundo globalizado da arte foi tomado por uma verdadeira compulsão por arquivos, uma “arquivo-mania” conforme assinala Suely Rolnik. Nas últimas décadas, os arquivos passaram a exercer grande influência nas práticas artísticas e curatoriais e despertam cada vez mais a atenção de instituições detentoras ou em busca de importantes acervos documentais. Talvez um dos exemplos mais notórios seja a aquisição, em 2011, do arquivo e da biblioteca do curador suíço Harald Szeemann, pelo Getty Research Institute. Tomando como ponto de partida o emprego do termo “conceitualismo” e políticas de arquivo adotadas por instituições, curadores e museólogos, especialmente aquelas voltadas às práticas artísticas de caráter conceitual dos anos 60 e 70, o projeto de pesquisa propõe uma arqueologia da curadoria em arte contemporânea que retorna à origem do colecionismo e dos museus modernos.

Palavras-chave: Arquivos de arte contemporânea. Harald Szeemann. Conceitualismo. Curadoria. História do colecionismo.

Abstract

The globalized art world has been taken over by a true compulsion for archives, an «archive-mania» as Suely Rolnik points out. In recent decades, archives have come to exert great influence on artistic and curatorial practices and are increasingly attracting the attention of institutions holding or seeking important documentary collections. Perhaps one of the most notorious examples is the acquisition in 2011 of the archive and library of Swiss curator Harald Szeemann by the Getty Research Institute. Taking as a starting point the use of the term «conceptualism» and archival policies adopted by institutions, curators, and museologists, especially those focused on artistic practices of a conceptual nature in the 1960s and 1970s, the research project proposes an archeology of curating in contemporary art that goes back to the origins of collectionism and modern museums.

Keywords: Contemporary art archives. Harald Szeemann. Conceptualism. Curatorship. History of collecting.

“O mundo globalizado da arte foi tomado por uma verdadeira compulsão por arquivos”, conforme assinala Suely Rolnik (2011, 4) em sua colaboração para a *documenta 13*. Nas últimas décadas, os arquivos passaram a exercer grande influência nas práticas artísticas e curatoriais e despertam cada vez mais a atenção de agentes culturais, pesquisadores e instituições detentoras ou em busca de importantes acervos documentais. Segundo a curadora e psicanalista, essa “arquivo mania” tem privilegiado um grande número de práticas artísticas dos anos 1960 e 1970, reunidas na virada do século sob o rótulo de “conceitualismo”. A recente “compulsão” pelos arquivos se volta aos países do leste europeu e da América Latina que viveram as décadas de 60 e 70 sob regimes militares (ROLNIK, 2011, 5). Embora a globalização tenha contribuído para a revisão das narrativas e cânones da história da arte, esta continua sendo orientada por instituições situadas no eixo euro-americano e narrada de um ponto de vista “ocidental”. Não por acaso, a construção de uma interpretação da arte conceitual latino-americana sob o rótulo de “política” e “ideológica”, apontada por Rolnik (2011), foi estabelecida sobretudo ao redor da exposição “*Global Conceptualisms: points of origin 1950s-1980s*”, realizada no Museu do Queens, Nova York, em 1999.

A mesma exposição também é citada no artigo “Historiografia do Contemporâneo”, do historiador da arte e crítico Michael Asbury, como referência para uma discussão sobre a genealogia estabelecida pelo termo “conceitualismo”.¹ Segundo o autor:

O uso do termo conceitualismo pressupõe que os artistas latino-americanos sejam desqualificados da reflexividade de suas próprias e específicas relações genealógicas. Nessa perspectiva, não são compreendidos em sua relação direta com Duchamp, nem pela afirmação ou negação do trabalho de seus predecessores; ao contrário, são mediados (traduzidos) através da arte conceitual. Apesar da vontade de diferenciar o conceitualismo da arte conceitual, apesar do desejo de encarar o conceitualismo como uma forma de espelho, uma inversão da arte conceitual, a relação entre ambos é estabelecida através de seu próprio nome. No caso do conceitualismo, trata-se de um nome impróprio que pressupõe uma hierarquia fundamental, na qual ele ocupa uma posição subalterna (ASBURY, 2017, 94).

Ao ser aplicado retrospectivamente, segundo Asbury (2017, 93), o termo precisa ser compreendido como uma forma de tradução, tendo como referência (língua fonte) a arte conceitual euro-norte-americana. A mesma serve também à legitimação atual de práticas artísticas consideradas anteriormente como “periféricas” ao circuito hegemônico da arte, hoje reconhecidas até mesmo como precursoras de desdobramentos posteriores da arte conceitual. Tal “transposição” envolve também:

1 Outra referência importante apontada por Asbury é o texto da curadora de arte porto-riquenha Mari Carmen Ramírez “*Blueprint circuits: conceptual art and politics in Latin America*” (2021), publicado originalmente em 1993.

[...] o ato do pesquisador enquanto tradutor, que possibilita que um grupo acesse práticas artísticas até então desconhecidas através da tradução e interpretação de escritos críticos, de documentos em arquivo e de narrativas da história da arte de uma língua fonte – espanhol ou português, por exemplo – para uma outra língua destinatária - neste caso, predominantemente o inglês (ASBURY, 2017, 93).

Se, por um lado, o impulso para as iniciativas voltadas aos arquivos pode ser explicada pela recente globalização da história da arte e reorganização geopolítica do circuito da arte contemporânea, por outro lado, as estratégias de tradução adotadas por pesquisadores, curadores e outros agentes culturais estão condicionadas às políticas de arquivos e particularidades dos acervos existentes. Um caso notável, foi o do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, que:

[...] funcionava de portas abertas, como um verdadeiro território livre para artistas, estudantes, professores e quem mais visitasse. [...] Nota-se que por todo o período que durou o boicote à Bienal e São Paulo [1969], até o início da década de 1980, o MAC-USP foi esse espaço de resistência e acolhimento à arte contemporânea. Talvez por serem incompreendidas, muitas das exposições que [Walter Zanini] organizou passaram incólumes pela censura naquela época [...] (FREIRE, 2013, 10-11).

Apesar da importância da documentação reunida sob a direção de Walter Zanini (1963-1978) e reorganizada pela pesquisadora e curadora Cristina Freire nos anos 1990, o MAC-USP ocuparia um lugar “marginal” no contexto internacional, conforme assinala a historiadora da arte Elena Munoz (2017, 62). Para além da situação específica da formação e organização do arquivo do MAC-USP, Munoz levanta questões sobre exposições recentes como “Por um Museu Público – Tributo a Walter Zanini” (2013) ou “Vizinhos distantes : Arte da América Latina no Acervo do MAC-USP” (2015-2018). Em primeiro lugar, muitas das práticas artísticas (re)apresentadas foram produzidas num contexto de crítica institucional ou de abertura à experimentação possibilitadas pela própria precariedade do sistema da arte no Brasil. Portanto, quando Freire (2013) aponta a “incompreensão” das práticas artísticas contemporâneas, ela revela também que aquilo que o museu apresentava naquele momento não alcançava uma dimensão pública mais ampla, apesar da liberdade para práticas experimentais no interior do museu. Além disso, a valorização recente do acervo fez com que muitos documentos originalmente acessíveis aos visitantes em exposições, como “Prospectiva 74” (1974) e “Poéticas Visuais” (1977), ou preservados até os anos 1990 no setor de documentação do museu, tenham alcançado o status de “obras de arte” e estejam agora armazenados em reservas técnicas e sendo apresentados somente em vitrines sob condições rígidas de preservação (MUNOZ, 2017, 68).

A partir das considerações dos autores acima citados, podemos nos perguntar: Como as relações entre estética e política foram articuladas nas práticas artísticas dos anos 1960 e 1970? Seriam elas exclusivas dos contextos “periféricos” que viveram sob

regimes ditatoriais? Poderíamos identificar ideologias e engajamento também na arte conceitual euro-norte-americana? De que modo seria possível articular o uso do termo conceitualismo para além tradução da arte conceitual? Quais são as instituições e agentes que estão envolvidos na historicização da arte contemporânea e no estabelecimento de hierarquias entre o eixo euro-americano e as suas “margens”? Quais políticas de arquivo podem ir além da exibição dos acervos preservados e do intuito de historicizar/traduzir tais práticas artísticas, reativando no contexto atual seus aspectos mais radicais e experimentais?

Abordagem arqueológica

Desde 2015, desenvolvo o projeto “Arqueologia das Exposições” no âmbito do Programa de Pós-graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). A ideia de uma arqueologia foi uma forma crítica de interpretar a formação de um novo campo da história da arte dedicado às exposições, enfatizando as questões geopolíticas envolvidas na redefinição dos cânones herdados pela disciplina, bem como na construção de novos objetos e na disseminação desses estudos. Uma abordagem arqueológica se coloca também como uma forma de contestar as narrativas globalizantes sobre as exposições de arte contemporânea que obscurecem as suas origens, ou no sentido dado por Agamben, como uma forma de voltar o nosso olhar para a escuridão do seu tempo, para as sombras que o presente projeta sobre o passado (SPRICIGO, 2016).

Partindo desse pressuposto, gostaria de sugerir que nas traduções, obsessões e exibicionismos atuais há ressonâncias da antigüidade. Segundo Tristan Weddigen (2012, 167), estudos recentes têm abordado criticamente a história moderna do colecionismo europeu, ao questionar a visão de que os museus têm sua origem após a revolução francesa, ou seja, situando o Louvre como o ápice de uma narrativa histórica linear. No entanto, no Brasil encontramos poucas referências bibliográficas ou autores que abordam em estudos aprofundados os gabinetes de curiosidade como um paradigma para o colecionismo e as práticas curatoriais contemporâneas. Aliás, a obra seminal de Julius von Schlosser (1908) permanece inédita em língua portuguesa, tendo sido traduzida recentemente para o inglês. Isso significa não somente a dificuldade do acesso ao texto em si, mas aponta para carências de leituras e recepções dessa obra no contexto lusófono. Como assinala Jens Baumgarten (2020, 281), no Brasil a Escola Vienense de História da Arte teve uma recepção tardia através da leitura em francês de Heinrich Wölfflin, permanecendo a obra de Schlosser, bem como de outros de seus representantes, pouco conhecida até hoje por aqui. Isso tem ressonâncias no contexto transdisciplinar de estudos das exposições, incluindo a curadoria e a historiografia e

teoria da arte, no qual seria possível pensar os arquivos de arte contemporânea em relação aos acervos e seu enquadramento museográfico. Tal abordagem, permitiria, a meu ver, colocar em exame crítico a genealogia da arte contemporânea discutida anteriormente.

Ademais, embora o meu ponto de vista esteja situado na latitude específica do Trópico de Capricórnio, o objetivo desta abordagem seria tentar inverter a hierarquia estabelecida pela tradução do “conceitualismo” a partir da arte conceitual (língua fonte). Trata-se de uma tentativa de, embora encarando a arte conceitual como um espelho como coloca Asbury (2017), propor uma tradução reversa, tendo como língua destinatária o português. Outro intuito seria superar a dicotomia entre história da arte e estudo das exposições, pesquisando um arquivo que constituísse um objeto de estudo ao mesmo tempo historiográfico e curatorial. No contexto internacional, talvez um dos exemplos mais pertinentes para tal empreendimento acadêmico seja o arquivo do curador suíço Harald Szeemann, considerado pioneiro da curadoria em arte contemporânea, adquirido pelo *Getty Research Institute*, em 2011.

Museu de obsessões

De acordo com Phillips (2013, 539), o acervo é constituído por aproximadamente 1,000 metros lineares de documentos, 28,000 livros e 42,000 fotografias. Abrigado anteriormente numa antiga fábrica em Maggia, próximo à Locarno, a mudança de local do arquivo para os Estados Unidos significou a reorganização completa de um arquivo intrinsecamente ligado à prática curatorial de Szeemann. Ambos, metodologia de trabalho e arquivamento, foram descritos pelo próprio como tendo por objetivo a criação de um “Museu de Obsessões”. Ainda em 2014, enquanto o arquivo estava em processo de catalogação pelo instituto norte-americano, a Fundação Prada em Veneza apresentou ao público uma reencenação da exposição *Live In Your Head: When Attitudes Become Form - Works-Concepts-Processes-Situations-Information* (1969). Apresentada originalmente na *Kunsthalle* de Berna, o evento foi seminal tanto para a trajetória curatorial de Szeemann - convidado em seguida para ser curador da quinta edição da *documenta* de Kassel (1972) -, quanto para o desenvolvimento do método de arquivamento criado pelo curador. Szeemann iniciou a documentação das exposições que realizou entre 1961 e 1969 na *Kunsthalle*, levando consigo grande parte do material reunido quando deixou a instituição (AUBART; WOODS, 2007, 39). A exposição de 1969 também é considerada um paradigma para a curadoria em arte contemporânea, sendo um dos marcos iniciais de uma série de publicações sobre as “Histórias das Exposições” (RATTEMEYER, 2010). Tais narrativas históricas e institucionais adotam um discurso no qual não somente o curador assume posição de destaque no sistema da

arte, mas sobretudo, colocam a socialização, através da exposição pública, e o seu registro, como fundamentais para a compreensão das práticas artísticas.

Ademais, como assinalam Charles Green e Antony Gardner (2016, 28), na *documenta 5*, como o tema *Questioning Reality, Pictorial Worlds Today* mostrou, a arte estava inscrita no contexto de uma cultura visual contemporânea. A “nova arte” apresentada por Szeemann serviu também aos questionamentos sobre os espaços institucionalizados da arte e o modo de exposição definido como “cubo branco” (O’DOHERTY, 2002). Não por acaso, nessa mesma época começam a ser revistos preceitos de uma história da arte estilística, abrindo espaço para o posterior surgimento de programas acadêmicos voltados ao estudo visuais e curatoriais. Igualmente não seria coincidência o fato do curador retornar às “câmaras de arte”. O mesmo ambiente de imagens criado em suas exposições em Berna e Kassel foi transferido ao seu arquivo, cujo sistema de organização, segundo o próprio Szeemann, se assemelhava ao Teatro da Memória do filósofo veneziano Giulio Camillo. Mesmo com as idiosincrasias do autor, assim como os gabinetes renascentistas, o arquivo tinha uma função pública de preservação, apesar de ter sido “concebido essencialmente em benefício do seu proprietário, que era colocado no seu centro [...]” (AUBART; WOODS, 2007, 41).

Ambos os catálogos de *When Attitudes Become Form* e *documenta 5* receberam o acabamento de uma pasta fichário, indicando, por um lado, a necessidade de novos formatos para a documentação (cartas, propostas, documentos institucionais, planificações, mapas expositivos, etc.) das práticas artísticas, e, por outro lado, de uma prática curatorial que começava a ganhar “independência” para ser deslocada para diferentes lugares. Após a *documenta*, a atuação de Szeemann se articulou ao redor da sua «Agência para o Trabalho Intelectual Convidado»² e projetos com recorte temporais mais amplos que expandiram sua coleção e geraram novas formas de organização do arquivo (PHILLIPS, 2013, 541). Ao ser instalado na “Fábrica rosa”, em meados dos anos 1980, o arquivo ganhou uma importante dimensão espacial, transformando-se também no local de trabalho do curador.

[...] Como um trabalhador intelectual, ele manteve trabalhos teóricos, mas também a documentação administrativa necessária para ancorar sua prática numa determinada fábrica econômica e organizacional. Essa heterogeneidade originária reflete a especificidade de sua atividade e tornou o seu arquivo um lugar adequado para a concepção e produção de exposições. A mesma abordagem sistemática foi adotada com documentos de trabalho, já no início da sua carreira. O fato de Szeemann ter levado consigo documentos que deveriam ter ficado em Berna quando ele deixou a *Kunsthalle*, pode ser visto como uma tentativa de afundar o navio que o tinha expulso.

2 *Agentur für Geistige Gastarbeit* é um título de difícil tradução, uma vez que o termo “trabalho convidado” se refere em língua alemã ao trabalho dos imigrantes que aderiram a um programa governamental para trabalhar sem residência permanente na Alemanha Ocidental no Pós-guerra.

Acima de tudo, no entanto, isso reflete a necessidade de Szeemann reproduzir a organização que ele inventou na esfera pública numa escala privada, em sua nova, emergente função. Isso começou, logicamente, com o arquivo. (AUBART; WOODS, 2007, 40).

Em sua configuração final, segundo descrição feita por François Aubart e Sadie Woods (2007, 47), o arquivo ocupava oito salas na “fábrica” onde estava instalado, um escritório, uma sala de trabalho, outras três com monografias sobre artistas, catálogos, documentação e revistas, e finalmente, ainda no térreo, uma sexta sala com trabalhos teóricos, arquivos fotográficos e documentação sobre Joseph Beuys e Marcel Duchamp. No piso superior, uma biblioteca literária e uma sala de “fax” com documentos sobre os projetos curatoriais.

Em contraste com a forma idiossincrática de organização adotada por Szeemann, o processo de catalogação adotado pelo Getty envolveu a colaboração de arquivistas, acadêmicos, historiadores da arte e curadores, entre outros profissionais (CLIFFORD, 2017). Dentre as iniciativas tomadas pela instituição, não estavam somente estratégias de triagem, catalogação e preservação dos documentos, mas também a curadoria de uma exposição apresentada nas galerias do instituto, em 2018, intitulada “*Harald Szeemann: Museum of Obsessions*”. No entanto, em contraste com o caso citado acima do MAC-USP, no qual o tensionamento se deu na caracterização de documentos como obras do museu, a exibição do arquivo de Szeemann escrutinou a trajetória do próprio curador, reconstruindo outra de suas exposições, “*Grandfather: A Pioneer Like Us*”, de 1974.

Colecionismo vs exibicionismo

Se hoje a atuação de Szeemann, assim como aquela Zanini, serve como paradigma ao entendimento da curadoria em arte contemporânea, bem como os arquivos constituídos pelos curadores à arte conceitual, este seria um local privilegiado não somente para uma discussão sobre a história da arte contemporânea, mas também sobre a origem dos museus e do colecionismo. Por outro lado, as políticas adotadas pela instituições detentoras dos acervos enfatizam muito mais a exibição dos arquivos e a consagração de seus curadores e suas exposições, ao invés de uma abordagem crítica da forma como as coleções foram formadas e os aspectos da institucionalização e historicização das práticas artísticas dos anos 1960 e 1970.³ No caso brasileiro, soma-se a

3 É importante ressaltar também as “Bienais do Zanini”. Nome atualmente considerado como pioneiro na curadoria em arte contemporânea no Brasil, Zanini foi a escolha da diretoria da Fundação Bienal de São Paulo para assumir pela primeira vez cargo de curador geral, em 1980, graças aos seus antecedentes junto ao MAC-USP, sobretudo na abertura do museu para as práticas artísticas contemporâneas. No entanto, nota-se a ausência do arquivo Wanda Svevo nas discussões sobre o “conceitualismo”, talvez pelo fato das obras de arte postal da XVI Bienal de São Paulo terem sido enviadas para o Centro Cultural São Paulo (CCSP), um equipamento da Secretaria Municipal de Cultura (SMC), inaugurado em 1982. Entre 2002 e 2015, a coleção de arte postal passou por diferentes

isso a questão da tradução do conceitualismo do hemisfério sul tendo como referência a historiografia da arte conceitual norte-americana, conforme apontado por Asbury (2017). Ademais, a forma como a história das exposições tem abordado e construído seu objeto de estudo a partir de casos singulares e paradigmáticos, situa as exposições de arte contemporânea como a etapa mais atual de uma evolução histórica entendida teleologicamente a partir da passagem do museu moderno ao sistema expositivo contemporâneo. Para concluir, seguindo o raciocínio de Didi-Huberman (2014, 13) sobre o nascimento da história da arte,⁴ podemos perguntar-nos sobre o surgimento da chamada história das exposições. Segundo o filósofo francês, o discurso histórico “não ‘nasce’ nunca, a história da arte ‘recomeça vez após outra’” [...] “Toda vez, ao que parece, que seu próprio objeto é vivenciado como morto... e como renascendo” (HUBERMAN, 2014, p.13). Vale lembrar que no momento da publicação do livro “As Câmaras de Arte e Curiosidades do Renascimento tardio (Uma Contribuição para a História do Coleccionismo)”, em 1908, Hugo von Tschudi apresentava no segundo piso da *Nationalgalerie* em Berlim as aquisições de obras dos impressionistas franceses. Talvez não seja coincidência o fato de que no exato momento em que a arte moderna é exibida no museu, o colecionismo se torna objeto de estudo da história da arte.

Referências

- ASBURY, Michael. “Historiografias do contemporâneo”. *MODOS*, v. 1, n.2, p.88-97, mai. 2017. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/760> DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v1i2.760>. Acesso em 26 de julho de 2022.
- AUBART, François; WOODS, Sadie. In Florence Derieux (ed.). *Harald Szeemann: Individual Methodologies*. Zurique; Grenoble: JRP|Ringier, 2007.
- BAUMGARTEN, Jens. Wölfflin in Brazil: Between Translation and Comparison. In: Evonne Levy; Tristan Weddigen eds. *The global reception of Heinrich Wölfflin's Principles of art history*. Washington: National Gallery of Art, 2020, p.281-288.

etapas de um processo de musealização. A arte postal foi uma tendência incentivada na cidade de São Paulo pelo artista Julio Plaza, convidado por Zanini para ser o curador do Núcleo I de Arte Postal da XVI BSP, que contou com 8.000 obras. Após Isis Baldini assumir, em 2007, a Divisão de Acervo, Documentação e Conservação do CCSF, a coleção (formada por 4.000 itens localizados após o desaparecimento de aproximadamente metade das obras anunciado em 1994) foi catalogada, restaurada e apresentada, em 2011, em exposição curada pela pesquisadora. No entanto, este trabalho de recuperação da coleção de arte postal da XVI Bienal não teve a mesma extroversão da coleção de arte conceitual do MAC-USP feito por Cristina Freire (SPRICIGO; MATIAS, 2021).

4 Os apontamentos sobre a historiografia da arte feita pelo filósofo francês Georges Didi-Huberman aponta para as possíveis origens da disciplina: na antiguidade com a História Natural de Plínio, o velho; na Florença do século XVI e as “Vidas” de Vasari; ou com A história da arte entre os antigos publicada por Winckelmann na “época de Goethe”.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

CLIFFORD, Marissa. *Archive Adventures*, 2017. Disponível em: <http://blogs.getty.edu/iris/archive-adventures>. Acesso em 10 de janeiro de 2023.

FREIRE, Cristina (org.). *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume; MAC USP, 2013.

GREEN, Charles; GARDNER, Antony. *Biennials, Triennials, and documenta: the exhibitions that created contemporary art*. Hoboken: Wiley, 2016.

MUNOZ, Elena. Les archives du MAC-USP: entre exposition et activation, *Marges*, n.25, p.61-75, 2017. Disponível em: URL : <http://journals.openedition.org/marges/1319>; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.1319>. Acesso em 26 de julho de 2022.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do Cubo Branco: A ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes 2002.

PHILLIPS, Glenn. When "Attitudes" Became History: The Harald Szeemann Archive. In Germano Celant (ed.). *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*. Milan: Projeto Prada Arte, 2013, p.239-245.

RAMIREZ, Mari Carmen. Circuito das heliografias: arte conceitual e política na América Latina. *Revista Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ, no 8, 2001, p. 155- 163.

RATTEMEYER, Christian; et al. *Exhibiting the New Art: 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*. London: After All books, 2010.

ROLNIK, Suely. *Archive Mania, 100 Notes – 100 Thoughts*, n.022. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011.

SCHLOSSER, Julius von. *Die Kunst-und Wunderkammerns der Spätrenaissance*. Leipzig: Verlag von Klinkhardt & Biermann, 1908.

SPRICIGO, Vinicius. Rumo a uma arqueologia das exposições. In: Fábio Cypriano, Mirtes Marins (eds.). *Histórias das exposições: casos exemplares*. São Paulo: Educ, 2016, p. 53-68.

SPRICIGO, Vinicius, Matias, Thiago. DO CORREIO AO ACERVO: A Institucionalização da Arte Postal em São Paulo. In Anais do 30º Encontro Nacional da ANPAP (RE) EXISTÊNCIAS. João Pessoa: ANPAP, 2012.

WEDDIGEN, Tristan. The picture galleries of Dresden, Düsseldorf, and Kassel: princely collections in eighteenth-century Germany. In: Paul, Carol. *The first modern museums of art. The birth of an institution in 18th- and early-19th-century Europe*. Los Angeles: Getty Publications, 2012, p.145-165.

Como citar:

SPRICIGO, Vinicius. Arquivar a arte, expor o arquivo. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 478-487, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.038>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>