

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
(PPGAV – UnB)

MATÉRIA E SUBJETIVIDADE:
O DEVIR NA ATIVAÇÃO DE OBRAS DE ARTE CONTEMPORÂNEA

TAIZA NAVES

Brasília
2025

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
(PPGAV – UnB)

MATÉRIA E SUBJETIVIDADE:
O DEVIR NA ATIVAÇÃO DE OBRAS DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de mestre. Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arte
Orientador: Marcelo Mari

Brasília
2025

Ficha catalográfica

Dissertação intitulada Matéria e subjetividade: o devir na ativação de obras de arte contemporânea, de autoria de Taiza Naves, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcelo Mari

Instituto de Artes da Universidade de Brasília (Orientador)

Prof. Dr. Agnaldo Farias

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e de Design da Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira

Instituto de Artes da Universidade de Brasília

Ana Lúcia de Abreu Gomes

Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília

(suplente)

Data de aprovação: Brasília, 9 de dezembro de 2025

*Então se a criança muda a função de um
verbo, ele delira.
E pois. Em poesia que é voz de poeta, que é a voz
de fazer nascimentos –
O verbo tem que pegar delírio.*

Manoel de Barros, *Uma didática da invenção*, 1994

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, ao meu orientador, Marcelo Mari, pelos um pouco mais de dois anos de trabalho, escuta e parceria intelectual. Sua orientação atenta e generosa foi fundamental para a construção e o amadurecimento desta pesquisa.

Aos membros da banca — Agnaldo Farias, Ana Abreu e Emerson Dionisio —, agradeço pela disponibilidade, pela leitura cuidadosa e pelas valiosas contribuições que ampliaram o alcance e a reflexão deste trabalho desde o momento da qualificação.

À artista Ana Maria Tavares e a toda a sua equipe, expresso meu sincero agradecimento pelo acolhimento, pela generosidade em compartilhar processos, ideias e memórias, que foram decisivos para o desenvolvimento desta dissertação.

Às instituições que me receberam e viabilizaram as etapas da pesquisa — em especial ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UnB (PPGAV), à Subsecretaria do Patrimônio Cultural (Supac) e ao Museu de Arte de Brasília (MAB) —, agradeço pelo apoio e pelas oportunidades de interlocução e aprendizado.

À minha rede de apoio, composta por família de sangue e de coração, minha gratidão profunda. Sem vocês, nada disso teria sido possível.

Por fim, aos amigos que fiz ao longo deste percurso, especialmente aos colegas de ingresso no mestrado, com quem dividi dores, alegrias e descobertas, deixo meu afeto e admiração infinitos. A presença de cada um foi essencial para que este caminho se tornasse mais leve, compartilhado e verdadeiro.

Ninguém faz nada sozinho.

RESUMO

Esta dissertação tem como tema o processo de ativação e interpretação de obras de arte contemporânea, tendo como objeto de estudo a investigação acerca da necessidade de atualizações nos instrumentos museológicos que atuam diretamente com esses procedimentos, concentrando-se em seus processos institucionais. No contexto de uma pesquisa interseccional entre história da arte e historicização de processos museológicos, abordamos a insuficiência dos métodos tradicionais de documentação museológica, ainda amplamente ligados a tradições do século passado, para abordar a complexidade e a evolução das práticas artísticas contemporâneas. Partindo da formação dos acervos públicos de arte da cidade de Brasília até a década de 1990, e da remontagem da obra *O Beijo*, de Ana Maria Tavares, durante a reabertura do Museu de Arte de Brasília (MAB) em 2021, este estudo busca desenvolver um arcabouço técnico-interpretativo para provocar os processos de documentação museológica em arte contemporânea, incentivando a atualização das operações institucionais de classificação, pesquisa, conservação, ativação e interpretação em consonância com o fazer artístico. Utilizando uma abordagem qualitativa e investigativa, esta pesquisa combina revisão bibliográfica, levantamento documental e o contato com a artista para analisar a relação entre os processos da documentação museológica e o fazer da arte contemporânea. O objetivo, portanto, é orientar processos de arquivamento e desarquivamento da obra, considerando seus aspectos técnico, estético e poético. Ao cruzar informações institucionais com as perspectivas da artista, esta pesquisa oferece uma proposta experimental para a documentação da obra como potência comunicativa dotada de criatividade, capaz de abrir campos de experimentação e pesquisa para o fazer museológico contemporâneo enquanto uma interação profícua com o fazer artístico e seus desdobramentos futuros.

Palavras-chave: arte contemporânea; história da arte em Brasília; documentação; ativação; memória.

ABSTRACT

This dissertation investigates the processes of activation and interpretation of contemporary artworks, focusing on the need to update museological instruments that operate directly within these procedures and their institutional frameworks. Situated at the intersection of art history and the historicization of museological practices, the research discusses the limitations of traditional documentation methods—still largely tied to twentieth-century conventions—in addressing the complexity and fluidity of contemporary artistic practices. Grounded in the study of Brasília’s public art collections up to the 1990s and the reinstallation of *O Beijo (The Kiss)* by Ana Maria Tavares during the reopening of the Museu de Arte de Brasília (MAB) in 2021, the work proposes a technical-interpretative framework to reexamine museological documentation processes in contemporary art. The aim is to encourage the renewal of institutional operations related to classification, research, conservation, activation, and interpretation, aligning them more closely with the dynamics of artistic creation. Through a qualitative and investigative approach that combines bibliographic review, documentary research, and direct dialogue with the artist, this study analyzes the relationship between documentation practices and the production of contemporary art. It seeks to guide processes of archiving and unarchiving artworks while considering their technical, aesthetic, and poetic dimensions. By articulating institutional and artistic perspectives, the dissertation proposes an experimental approach to documentation as a communicative and creative field, opening new possibilities for contemporary museological practice and its interaction with artistic processes.

Keywords: contemporary art; art history in Brasília; documentation; activation; memory.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – O Beijo, de Ana Maria Tavares. Fotografia de Eduardo Brandão	14
Imagem 2 – Engenharia reversa/elaboração de dossiê com a artista	15
Imagem 3 – Engenharia reversa/elaboração de dossiê com a artista	16
Imagem 4 – Wladimir Murtinho [segundo à direita] na abertura do I Salão de Artes Plásticas das Cidades Satélites, no Palácio do Buriti, dezembro de 1978	33
Imagem 5 – Cartaz II, SAPB-1987, por Célia Matsunaga	38
Imagem 6 – TREM / TRAIN, 1990. 21 unidades de alumínio fundido, dimensões variáveis	43
Imagem 7 – Hélio Oiticica e integrantes da escola de samba Estação Primeira de Mangueira com Parangolés na área externa do MAM Rio durante a abertura da exposição Opinião 65	50
Imagem 8 – O P2 Parangolé bandeira 1 (1964), no centro da foto, na abertura da exposição Opinião 65, na área externa do MAM Rio em 1965	51
Imagem 9 – Ana Maria Tavares realiza as primeiras pesquisas na fábrica para o desenvolvimento da instalação Cityscape (Parede AMT para Niemeyer), 2001	57
Imagem 10 – Cityscape (Parede AMT para Niemeyer), 2001. Bienal 50 anos, Pavilhão da Bienal	58
Imagem 11 – Detalhe da instalação Cityscape (Parede AMT para Niemeyer), 2001. Bienal 50 anos, Pavilhão da Bienal	58
Imagem 12 – Serpentinata, 1995	62
Imagem 13 – Serpentinata, 1995	63
Imagem 14 – Serpentinata, 1995	63
Imagem 15 – Exposição Rotatórias, 1996	64
Imagem 16 – Guarda corpo, 1996	65
Imagem 17 – Visita com Amigo J9 para Edmar, 1997	65
Imagem 18 – Exit, 1999	66
Imagem 19 – Gambling, 1999	68

Imagem 20 – Gambling, 1999	68
Imagem 21 – Porto Pampulha, 1997 (vista parcial)	69
Imagem 22 – Coluna com banco de elevador, 1997.....	70
Imagem 23 – Coluna com catraca, 1997	70
Imagem 24 – Relax'o'visions, 1998 (vista parcial)	71
Imagem 25 – Relax'o'visions, 1998 (vista parcial)	72
Imagem 26 – Praça Panamericana, Alto de Pinheiros, SP	72
Imagem 27 – Estação Panamericana, 1996 (maquete em madeira).....	73
Imagem 28 – Estação II, 2000 (stills).....	74
Imagem 29 – Estação II exposta no Centro Cultural Maria Antônia, São Paulo, 2000	75
Imagem 30 – Planilha de mapeamento do MAB com destaque para a obra O Beijo	80
Imagem 31 – Documentação institucional MAB, pasta da artista Ana Maria Tavares	80
Imagem 32 – Documentação institucional MAB: conteúdo 1	81
Imagem 33 – Documentação institucional MAB: conteúdo 2.....	81
Imagem 34 – Inventário provisório do acervo, preenchido em 12 de fevereiro de 1991	83
Imagem 35 – Ficha de avaliação de acervo, preenchida em 26 de março de 2001..	83
Imagem 36 – Currículo da artista	84
Imagem 37 – Revista Arte Híbrida, publicação de 1989	84
Imagem 38 – Cartão postal da XXI Bienal Internacional de São Paulo, realizada em 1991	85
Imagem 39 – Obra O Beijo desmontada em ambiente de reserva técnica no MAB, destaque para as avarias	86
Imagem 40 – Obra O Beijo desmontada em ambiente de reserva técnica no MAB, destaque para acondicionamento das hastes metálicas e avarias	86
Imagem 41 – Documentos da época da exposição Arte Híbrida, 1989 (rascunhos) ..	93

Imagem 42 – Ficha técnica da obra O Beijo, ateliê Ana Maria Tavares	94
Imagem 43 – Texto sobre a obra O Beijo	95
Imagem 44 – Decalque com medidas das hastes tubulares da obra O Beijo.....	96
Imagem 45 – Decalque com medidas das hastes tubulares da obra O Beijo.....	96
Imagem 46 – Decalque com medidas e mapa de montagem das hastes tubulares da obra O Beijo	96
Imagem 47 – Decalque com medidas e mapa de montagem das hastes tubulares da obra O Beijo	97

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 – PAISAGENS EM TRÂNSITO: A ARTE, SUAS INSTITUIÇÕES E A CIDADE	23
1.1 Instituições culturais e coleções de arte em Brasília: um panorama da formação dos acervos públicos de 1964 a 1990	23
1.2 Tendências e transformações no sistema das artes a partir da década de 1980	44
1.3 Territórios de contato: artistas em atividade e a dinâmica institucional dos museus	48
CAPÍTULO 2 – MATÉRIA E SUBJETIVIDADE EM ANA MARIA TAVARES	55
2.1 A artista: um olhar sobre a trajetória	55
2.2 Percursos e narrativas: da concepção à materialização	59
CAPÍTULO 3 – DOCUMENTAÇÃO EM EVIDÊNCIA: A OBRA O BEIJO	76
3.1 MAB e o Mapeamento Secec–Unesco	77
3.2 Prática de documentação no Atelier Ana Maria Tavares	87
3.3 Entre o arquivo institucional e o atelier: possibilidades de diálogo	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS	106
ANEXOS	111

INTRODUÇÃO

Minha aproximação com o objeto de estudo desta pesquisa, centrada na ativação de obras de arte contemporânea assimiladas por instituições museológicas, teve início com um encontro. Mas, antes de entrarmos na seara dos acontecimentos, gostaria de localizar o termo escolhido para caracterizar o fenômeno que será estudado. *Ativação* é um dos termos selecionados pela galeria Tate Modern, no Reino Unido, para compor o glossário de termos que compõem sua *Estratégia para Documentação e Conservação da Performance*. Nesse sentido, a Tate (2021) define

“Ativação” é o termo usado para descrever o processo de preparação da performance para sua exibição e apresentação de forma ativa e ao vivo. Opta-se por “ativação” em vez de qualquer palavra que utilize o prefixo “re:”, pois esse prefixo sugere a ideia de originalidade; já “ativação” está mais alinhado a uma noção de continuidade da obra de arte. Quando a obra está em seu “estado ativo”, encontra-se em processo de performance (tradução nossa).

A partir do acesso a essa definição, que traz um universo epistemológico que caracteriza o estudo e a aplicação do termo, afirmo a utilização da terminologia *ativação* na presente pesquisa, pois os fenômenos que tocam a performance, tocam também diversas outras linguagens, em especial as que flertam com a efemeridade e o acontecimento. A extroversão de trabalhos, logo, sua ativação, sejam eles de quaisquer natureza, carrega em si uma nova construção de sentidos, que atua de forma ativa e conectada à continuidade dos mesmos.

Retomando a ideia do encontro, foi um momento fortuito, porém capaz de incitar uma inspiração duradoura. De acordo com o filósofo Paul Ricoeur, conceitos como interpelação, reconhecimento e alteridade, são fundamentais para refletirmos sobre o encontro entre seres humanos. Nesse sentido, nossa identidade se forma em constante diálogo com os outros, no qual diálogo e reconhecimento mútuos contribuem para a construção de relações. Cada encontro desafia os sujeitos a interpretar suas próprias histórias e as histórias dos outros. Assim sendo, reflito sobre como as pequenas coisas, como os encontros, possuem um potencial transformador de magnitude e impacto diversos, os quais nunca deveriam ser subestimados.

Em 2021, fui convidada pela museóloga e colega Nathalia Reys para contribuir com a elaboração do laudo técnico de estado de conservação para uma das obras exibidas na reabertura do Museu de Arte de Brasília (MAB). Na época, Reys era voluntária no museu, e a exposição em cartaz comemorava a reinauguração da instituição após 14 anos de portas fechadas. Essa celebração abrangia o calendário das festividades do aniversário de Brasília, visto que o evento teve início no mês de abril. A

obra em questão era *O Beijo*, da artista Ana Maria Tavares, assimilada à coleção do museu em 1990 por meio da primeira edição do Prêmio Brasília de Artes Plásticas. Para realização desse laudo, contamos também com a participação da artista, que, na ocasião, veio a Brasília para contribuir com o processo, uma vez que a instituição não possuía – e ainda não possui –, documentação substancial sobre a obra.

Em nosso primeiro encontro, ocorreu também o primeiro choque de realidade, que, em um futuro não tão distante, marcaria o momento decisivo que dá origem à presente pesquisa. A obra havia sido montada errada. *O Beijo*, produzido em 1989, é uma escultura em aço carbono, rodízios e alumínio anodizado, de edição única e com dimensões gerais de 120 x 200 x 60 cm¹.

Imagem 1 – *O Beijo*, de Ana Maria Tavares. Fotografia de Eduardo Brandão



Fonte: Fotografia extraída do site da artista, disponível em:
<<https://anamariatavares.com.br/front/obras/detail/31>>

¹ Altura x largura x profundidade.

Iniciamos, então, as três, um procedimento que, em tom de brincadeira, foi chamado de *engenharia reversa* da obra. Equipadas com paquímetro, trena, folhas de papel vegetal tamanho A3, um caderno, lápis e borracha, demos início ao processo. Começamos por uma descrição do estado de conservação da escultura, em que foi detalhada sua estrutura, componente por componente, cor por cor e abrasão por abrasão. Dando conta também de suas lacunas, partes dissociadas. Em seguida, foram aferidas as medidas de cada uma dessas partes junto com sua respectiva descrição, e, por fim, foram feitos os decalques das hastes tubulares, criando mapas.

Imagem 2 – Engenharia reversa/elaboração de dossiê com a artista



Fonte: Fotografia nossa em 29 de outubro de 2021

A cada movimento, íamos, com muita paciência, reencontrando o lugar de cada uma das hastes e, assim, construindo uma cartografia da obra. Ao final, foi entregue à artista o laudo técnico produzido em formato museológico e, à instituição, Tavares enviou de imediato uma cópia do *folder* do evento que marca a aquisição do trabalho². Além disso, foram realizadas fotografias de todo o processo, a fim de compor o corpo

² Em visita recente à instituição, constatou-se que o material não havia sido incorporado à documentação da obra, possivelmente em razão de seu *e-mail* ter se perdido na caixa de mensagens ou de o material ter sido arquivado em outro espaço, o que caracterizaria um dano por dissociação de informação.

documental em desenvolvimento colaborativo para que todos os produtos desse encontro viessem a corroborar sua documentação institucional e de atelier, evitando futuros novos erros em momentos de sua ativação e contribuindo para a restauração da obra.

Em reportagem concedida à Assessoria de Comunicação da Secretaria de Cultura e Economia Criativa (Ascom/Secec), publicada em 5 de novembro de 2021 no site da Secec, Tavares discorre sobre a obra e comenta: “É um beijo anódino, pois as hastes que representam o movimento dos corpos não se tocam”³, pontua também sobre o fato de suas rodinhas lhe conferirem “autonomia e mobilidade”, duas qualidades que, por si sós, em uma escultura, vão de encontro com o que tradicionalmente esperamos da linguagem – estaticidade.

Imagem 3 – Engenharia reversa/elaboração de dossiê com a artista



Fonte: Fotografia nossa em 1º de novembro de 2021

³ Disponível em: <<https://www.cultura.df.gov.br/w/mab-restaura-a-esculturaao-beijo>>. Acesso em 3 nov. 2025.

No final de 2022, reconheci o valor dessa experiência e decidi traduzi-la em pesquisa científica. O que direcionou essa investigação foi a vontade de expandir processos e de reafirmar as contribuições simultâneas entre arte e museologia enquanto relação histórica a ser narrada e difundida, mas, principalmente, delinear o compromisso contemporâneo com a fluidez e a impermanência, mesmo em práticas formais como a da documentação. Entendo aqui a forma como uma fronteira a ser transposta com todo o cuidado para não incorrer em descaracterizações anacrônicas, e, nesse sentido, acredito que processos estáticos não contribuem com as atuais necessidades das obras em seu processo de assimilação e futuras ativações.

Como trabalhar com o tempo sem estar no tempo? Estatizar uma obra é também declarar sua morte. Quantas obras hoje ocupam salas de reserva técnica perfeitamente climatizadas, garantindo uma longevidade centenária, mas sem a possibilidade de vislumbrar compor um projeto expositivo? Ou contribuir para as mais diversas pesquisas, desde teórico-acadêmicas à curatoriais-executivas? Acho curioso pensar a possibilidade de propor uma revisão dos papéis canonicamente difundidos pela história da arte e pelas teorias museológicas acerca da cadeia de processos que engloba ideia, concepção, poética, intenção, produção, aquisição, documentação, acondicionamento, guarda, manutenção e exposição. Essa revisão propõe um processamento mais orgânico e relacional que compreenda cada trabalho, assim como cada instituição, enquanto um ecossistema em constante movimento, e que, portanto, necessita de atenção e esforços continuados para seguir escrevendo sua história ao longo do tempo através dos mais diversos contextos.

Destaco, então, como a documentação museológica, debatida por nós à luz do fazer contemporâneo, vem ocupando um espaço de investigação que busca compreender aspectos inerentes a sua processualidade frente aos novos e constantes desafios que se apresentam. Seus métodos e processos, há muito definidos, seguem intimamente ligados à tradição sistêmica da coleta de dados catalográficos, fato que revela limitações no tratamento da arte contemporânea. Nesse sentido, o diálogo que se faz possível acontece, quase que exclusivamente, com aspectos técnicos do campo museal, como título, dimensões, ano de produção e formato de aquisição; informações que não deixam de ser importantes para o processamento de acervos, mas que, por si só, não dão conta da totalidade da obra em seu potencial latente de construção de conexões, de devir.

Nos deparamos em ritmo cada vez mais acelerado com novas linguagens artísticas e processos de reinterpretação⁴ dos formatos e suportes de registro, que tensionam a atuação profissional a buscar atualizações. Se antes a documentação museológica tinha a tarefa de dar conta de uma série de aspectos histórico-estruturais, hoje é importante também termos em mente a necessidade da consideração e interpretação das subjetividades de cada trabalho.

Dessa maneira, a presente pesquisa pretende contribuir para o estudo e a análise da atualização do processo de documentação museológica, fundamentada em uma digressão histórica acerca do sistema da arte em Brasília, utilizando a experiência de remontagem da obra *O Beijo*, de Ana Maria Tavares, para fomentar o debate acerca de abordagens mais amplas e interconectadas de investigação e comunicação de acervos que, alicerçadas pela documentação, traduzem-se no fenômeno da ativação de obras em instituições.

Considerando as diferentes trajetórias delineadas pela história da arte, se torna evidente que as linguagens, conceitos e intenções artísticas passam por mudanças radicais ao longo do tempo. Ao nos dedicarmos à análise da arte contemporânea, esses processos não apenas se aceleram, mas também se multiplicam, movendo-se em múltiplas direções. Estamos testemunhando o afastamento de um paradigma estritamente linear, no qual a arte contemporânea se distingue em uma profusão de abordagens e estilos. Paralelamente, a incursão nas práticas museológicas institucionais de documentação de acervos de arte contemporânea evidencia um descompasso.

Investigando o panorama contemporâneo da arte, é de suma importância termos em mente, como adverte Groys (2015, p. 11), que

A primeira coisa que se aprende ao se ler a maioria dos textos sobre a arte moderna e a arte contemporânea é isto: ambas, tanto a moderna quanto a contemporânea – mesmo em sentido amplo são radicalmente pluralistas.

Emerge aqui um claro contraste com a abordagem da documentação, que se mantém fortemente ligada às práticas catalográficas tradicionais, replicando padrões de séculos passados. Essa persistência histórica coloca desafios consideráveis ao adaptar tais métodos para atender às diversas e fluidas demandas da arte contemporânea. Trabalho que exige dos profissionais não apenas habilidades técnicas, mas também um entendimento profundo da evolução histórica das práticas documentais, incorporando

⁴ A reinterpretação é um trabalho contínuo para as práticas museológicas em vários aspectos, os quais extravasam questões da preservação, abraçando também aspectos comunicacionais – estes sempre alinhados à intenção e poética dos trabalhos.

uma perspectiva intencional para acompanhar o constante estado de transformação (devir) da arte e facilitando conexões significativas entre obras, contextos e ideias.

Em 2021, como anteriormente comentado, testemunhamos a reabertura do Museu de Arte de Brasília (MAB), um marco significativo por devolver à cidade seu primeiro museu dedicado à arte moderna e contemporânea. Paralelamente, em 2022, a Secretaria de Cultura e Economia Criativa (Secec), em colaboração com a Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), empreendeu esforços para realizar o mapeamento dos acervos públicos do Distrito Federal. Essas iniciativas evidenciam a grande importância desses acervos não apenas em âmbito local, mas também no contexto nacional e internacional.

A reforma do MAB se estendeu por aproximadamente 5 anos e demandou um investimento de cerca de 9 milhões de reais, resultou na entrega de um projeto abrangente que incorpora aspectos histórico-patrimoniais do edifício, atendendo a algumas das exigências técnico-administrativas da instituição.

Na ocasião de sua reabertura em abril de 2021, uma exposição do acervo foi realizada para celebrar esse momento marcante, destacando a história do museu, seu edifício, sua coleção e também o aniversário da cidade. Nesse contexto, uma das obras escolhidas para integrar o projeto foi *O Beijo*, de Ana Maria Tavares, adquirida mediante participação e premiação no Prêmio Brasília de Artes Plásticas em 1990. Apesar de possuir danos, a obra apresentava bom estado físico-mecânico para ser apreciada pelo público. No mesmo ano, como mencionado anteriormente, mas apenas em setembro – 5 meses após a inauguração da exposição – a artista veio a Brasília para participar ativamente da execução do laudo da obra, realizando medições precisas para o desenvolvimento de um gabarito que será fundamental para sua futura restauração. Esse gabarito servirá como ponto de partida para a elaboração de dossiê para montagem e desmontagem, que se tornará uma ferramenta essencial para os processos de ativação da obra (devir) dentro da instituição e em situações de itinerância, contribuindo para sua documentação museológica e estimulando a atualização desse processo no seio da instituição.

O mapeamento, finalizado em 2023, resultou em um conjunto de informações metodologicamente organizadas que pretendem atender de forma contínua os acervos, uma vez que os processos de musealização e documentação desses devem ser entendidos e trabalhados de forma intermitente. A parceria entre Secec e Unesco resultou na entrega de três produtos: catalogação de todas as obras, avaliação de seu

estado de conservação e elaboração de um documento que estabelece diretrizes futuras para os acervos, incluindo a disponibilização *on-line* das coleções por meio de um banco de dados. Atualmente, uma das demandas da secretaria é a alimentação desses bancos de dados. Os resultados parciais relativos ao acervo do Museu Nacional (MuN) já estão disponíveis por meio da plataforma, *software* de código aberto, Tainacan⁵. O acesso aos resultados dos demais acervos, como o do MAB, é possível mediante agendamento junto à Subsecretaria do Patrimônio Cultural (Supac).

Por meio desse mapeamento, e de visita técnica realizada ao museu, tivemos a oportunidade de acessar a documentação da obra em questão, *O Beijo*, identificando o que está presente e ausente em seus registros. Esse processo viabilizou a integração entre informações institucionais e *insights* fornecidos pela artista, proporcionando a concepção de uma proposta experimental e expandida para a documentação de obras de arte contemporânea⁶. Tanto como uma possibilidade de expressão artística quanto como um novo percurso no fazer documental, no que tange a coleta e processamento de dados em formatos e conteúdos distintos, elevando a obra e a produção da artista ao destaque e reconhecimento que merecem e que transbordam a autopromoção, uma vez que, assim, promovem também a própria instituição.

Por meio de uma empreitada teórico-investigativa, com o objetivo analisar o processo e a configuração da documentação museológica aplicada a obras de arte contemporânea, o foco principal se localiza na elaboração de uma reflexão historiográfica, além de um arcabouço técnico, interpretativo e metodológico, com o intuito de provocar a discussão sobre a necessidade de atualizações nas práticas museológicas contemporâneas por meio da promoção das inter-relações entre artistas e instituição.

Para tanto, os capítulos foram organizados para apresentar a historiografia inerente à discussão. O primeiro capítulo aborda a relação dinâmica entre a arte, suas instituições e a cidade de Brasília, com foco no período compreendido entre 1964 e 1990. Inicialmente, apresenta um panorama sobre a formação dos acervos públicos,

⁵ Conforme divulgado na reportagem intitulada *Secec conclui mapeamento de acervos de seus museus*, com texto de Alexandre Freire e edição de Lúcio Flávio para o site da Secretaria. Disponível em: <<https://www.cultura.df.gov.br/secec-conclui-mapeamento-de-acervos-de-seus-museus/>>. Acesso em 3 nov. 2025.

⁶ Iniciativa que não acontece de forma isolada, uma vez que vemos diversos pesquisadores ao redor do mundo refletindo acerca dessa temática de atualização. Inclusive, em janeiro de 2024, o Grupo de Pesquisa Musealização da Arte lançou seu primeiro livro, a coletânea de artigos *Musealização da Arte*, pela editora Appris, com 308 páginas. O livro discorre sobre a ampliação do entendimento sobre a guarda e a preservação de obras artísticas.

destacando os processos institucionais, políticas culturais e estratégias de constituição de coleções que moldaram a cena artística local. Em seguida, analisa as tendências e transformações no sistema das artes a partir da década de 1980, considerando mudanças estéticas, sociais e tecnológicas, bem como os impactos de contextos políticos e econômicos na produção e circulação da arte. Por fim, discute os “territórios de contato” entre artistas em atividade e a dinâmica institucional dos museus, enfatizando os modos de interação, negociação e reinterpretação que caracterizam a relação entre criação artística e práticas museológicas. O capítulo, assim, evidencia os deslocamentos e intersecções que estruturam a paisagem cultural da cidade, articulando crítica institucional, processos de circulação artística e experiências urbanas.

O segundo capítulo examina a obra e a trajetória da artista Ana Maria Tavares, articulando suas escolhas materiais e processos criativos à construção de subjetividades artísticas. Inicialmente, oferece um panorama da trajetória da artista, destacando experiências formativas, influências e momentos-chave que moldaram sua prática. Em seguida, analisa percursos e narrativas que atravessam a concepção e a materialização de suas obras, evidenciando como decisões técnicas, estéticas e conceituais se entrelaçam na produção artística. O capítulo enfatiza, assim, a relação intrínseca entre matéria e expressão, revelando como a prática de Ana Maria Tavares articula dimensões pessoais, culturais e institucionais na construção de sentidos em arte contemporânea por meio de um fazer laboral que acaba por localizar Tavares como uma artista operária⁷.

Por fim, o terceiro capítulo discute a documentação da obra *O Beijo*, articulando práticas institucionais e procedimentos desenvolvidos no atelier da artista Ana Maria Tavares. Inicialmente, apresenta iniciativas de registro e mapeamento promovidas pelo MAB em parceria com o projeto Secec-Unesco, destacando protocolos e estratégias de preservação e catalogação. Em seguida, examina as práticas de documentação no atelier, evidenciando métodos, escolhas materiais e narrativas que orientam a conservação e transmissão de informações sobre a obra. Propõe também cruzamentos

⁷ A identificação de Ana Maria Tavares como artista operária refere-se à centralidade da experiência fabril e do domínio técnico-industrial em sua prática artística, e não à sua inserção em uma condição social de proletariado. Desde os anos iniciais de sua trajetória, a artista atuou diretamente em fábricas nos estados de Minas Gerais e de São Paulo, onde ensinou técnicas de solda mista em regime de troca por patrocínio e acesso a infraestrutura produtiva, estabelecendo uma relação direta entre criação artística e ambiente industrial. Soma-se a isso, o desenvolvimento de tecnologias específicas de pigmentação do aço inox, realizado em parceria com uma fábrica especializada, evidenciando um engajamento contínuo com processos produtivos, materiais e saberes próprios do universo fabril. Nesse contexto, o termo operária é mobilizado em sentido ampliado, como categoria analítica que enfatiza o fazer técnico, a dimensão material do trabalho e a incorporação crítica dos modos de produção industrial à linguagem artística, dissociando-se de uma definição estritamente vinculada à condição de classe.

entre a documentação institucional e a desenvolvida pelo atelier, refletindo sobre possibilidades de integração, complementaridade e lacunas na gestão e preservação de acervos de arte contemporânea. Dessa forma, o capítulo evidencia a relevância da documentação como instrumento crítico de conservação, mediação e interpretação de obras artísticas.

Este estudo se baseia em uma pesquisa de natureza qualitativa e investigativa, desenvolvida por meio de revisão bibliográfica, análise de documentos institucionais, consulta a fontes primárias e diálogo direto com a artista. O objetivo é compreender historicamente os processos operacionais relacionados à formação dos acervos de arte em Brasília, à sua documentação e à intersecção com a arte contemporânea, com vistas à viabilização da ativação das obras. O processo foi então examinado a partir da experiência de remontagem da obra *O Beijo*, de Ana Maria Tavares, realizada durante a reabertura do MAB em 2021, e contextualizado a partir das perspectivas de diversos autores sobre o tratamento direcionado a arte contemporânea.

É consenso no campo museológico e historiográfico que a documentação de arte contemporânea vai além dos registros catalográficos, abrangendo dimensões essenciais à conservação, na medida em que seu processo de registro constitui instrumento de promoção da longevidade do acontecimento artístico. Nesse sentido, há um esforço contínuo no campo científico para discutir as possibilidades de uso e interpretação dos documentos, considerando as distintas linguagens artísticas. Esta pesquisa propõe investigar a documentação enquanto fundamento para diversas atividades, estabelecendo um diálogo entre obra e instituição e promovendo o desenvolvimento de novos campos dentro do documento que representem as necessidades específicas da obra. Dessa forma, busca possibilitar o desdobramento de narrativas diferenciadas entre artista e instituição, em consonância com distintas propostas de pesquisa e projetos expositivos.

CAPÍTULO 1 – PAISAGENS EM TRÂNSITO: A ARTE, SUAS INSTITUIÇÕES E A CIDADE

A relação entre arte, cidade e instituições é marcada por fluxos, disputas e alianças que, ao longo do tempo, reconfiguram tanto os modos de produção quanto as formas de circulação e preservação das obras. Em Brasília, cidade imaginada como símbolo de modernidade e projetada como sede do poder político-administrativo do país, essa relação adquire contornos singulares. A paisagem cultural do Distrito Federal foi sendo composta por instituições que, ao longo das décadas, constituíram acervos públicos de arte, cada qual refletindo projetos culturais, intenções políticas e articulações com agentes diversos.

Este capítulo busca cartografar essas paisagens em trânsito, investigando os modos como a arte se inscreve nas instituições culturais da cidade e como essas instituições, por sua vez, foram moldadas por diferentes contextos históricos e pelas transformações do sistema das artes. Na primeira seção, é traçado um panorama da formação dos principais acervos públicos de arte em Brasília entre os anos de 1964 e 1990, destacando os percursos que conformaram coleções e museus em meio a projetos de afirmação simbólica do Estado e iniciativas de agentes culturais locais. A segunda seção aborda as mudanças que marcaram o campo da arte a partir da década de 1980, com ênfase nas transformações das dinâmicas de legitimação, das redes de circulação e das práticas curatoriais e artísticas em expansão. Por fim, a terceira seção lança um olhar para os espaços de contato entre artistas em atividade e instituições museológicas, entendendo esses encontros como territórios em disputa, negociação e colaboração, nos quais se forjam sentidos para o papel do museu e da arte na contemporaneidade.

Ao percorrer essas camadas, o capítulo propõe uma reflexão sobre os vínculos entre práticas artísticas, políticas de acervo e a própria tessitura urbana de Brasília, revelando os trânsitos – simbólicos, institucionais e subjetivos – que atravessam a constituição de uma memória cultural em constante elaboração.

1.1 Instituições culturais e coleções de arte em Brasília: um panorama da formação dos acervos públicos de 1964 a 1990

Desde sua fundação, Brasília busca se estabelecer e projetar enquanto um centro de convergência para diversas expressões culturais, e a história de suas instituições e coleções de arte refletem essa experiência. O investimento em arte assume um papel de extrema relevância no desenvolvimento simbólico, político, econômico e estético de uma

cidade, particularmente quando esta está em processo de construção para se tornar a nova capital do país, buscando projetar uma imagem de progresso através de uma autopromoção enquanto metrópole urbana e manifestação industrial. Essa estratégia multifacetada e alinhada aos valores da modernidade traz consigo uma série de benefícios tanto tangíveis quanto intangíveis para a mesma.

Ao investir em arte, a capital em formação demonstra um compromisso com o enriquecimento cultural e a promoção da criatividade, afirmando também símbolos de poder. Esses investimentos se manifestam de várias formas, desde a incorporação de obras de arte em espaços públicos, como praças e edifícios governamentais, até a criação de espaços dedicados à arte, como museus e galerias. A instalação de esculturas monumentais, murais artísticos e o próprio projeto urbanístico e paisagístico criam em Brasília pontos de referência distintivos que ajudaram a desenvolver e a fortalecer a identidade da cidade. E, como bem sabemos, Brasília foi pensada desde sua gênese como uma cidade monumento, com quatro escalas de tombamento, sendo elas: monumental⁸, gregária⁹, residencial¹⁰ e bucólica¹¹.

A arte, nesse contexto, torna-se uma poderosa ferramenta de expressão e comunicação capaz de transmitir valores culturais, estéticos e econômicos. Um dos marcos iniciais na conformação de Brasília foi a realização de diversas exposições, atividade e produto reconhecido por seu potencial de comunicação e extroversão, que viriam a atender o projeto e todo seu processo de idealização em níveis nacional e internacional. Essas exposições foram responsáveis pela transmissão da ideia da cidade em si e tudo que dela derivaria, como afirma a pesquisadora Carolina Barbosa de Melo.

As exposições foram um formato comunicacional amplamente utilizado nesta estratégia de difusão e persuasão social, não como dispositivo de apresentação de obras de arte, mas como recurso pedagógico eficaz para apresentação de assuntos, ideias e projetos (Melo, 2022).

Entre 1956 e 1960, ocorreram aproximadamente cinco exposições dedicadas a facilitar a comunicação sobre o projeto de Brasília e a fornecer atualizações claras sobre

⁸ Escala monumental: contribui para a formação do sentido de capital, onde a monumentalidade confere aos edifícios seu valor simbólico. Constituída pelo Eixo Monumental, desde a Praça dos Três Poderes até a Praça do Buriti, incluindo as principais edificações que estão nesse trajeto.

⁹ Escala gregária: aquela para onde convergem os fluxos no encontro dos eixos Rodoviário e Monumental.

¹⁰ Escala residencial: aquela que define a relação entre os edifícios residências, onde se encontra uma proposta inovadora de Lucio Costa – as superquadras.

¹¹ Escala bucólica: constitui-se dos gramados, passeios, bosques e jardins da cidade que permeiam e envolvem as superquadras, as entrequadras e os diversos setores – conjuntos de casa e comércios locais –, imprimindo à Brasília a qualidade de cidade-parque que ela é. Está por todo lugar, protegendo as áreas construídas umas das outras.

o avanço de sua construção. Essas exposições incluíram a apresentação dos projetos urbanísticos submetidos ao concurso Plano Piloto para Brasília, realizado no Ministério de Educação e Cultura no Rio de Janeiro (RJ) em 1956; uma exposição similar realizada na Escola de Belas-Artes da Universidade de Recife (PE) durante o XV Congresso Brasileiro de Arquitetos em 1957; a exposição do projeto de Lucio Costa na IV Bienal de São Paulo, em 1957; uma mostra de móveis modernistas especialmente concebidos para residências em Brasília, no Ministério de Educação e Cultura no Rio de Janeiro (RJ) em 1959; e uma exposição sobre Brasília em Porto Alegre, em 1960 (Melo, 2022). Essas exposições foram um importante suporte utilizado por Juscelino Kubitschek ao longo do período que se estendeu do final da década de 1950 até a década de 1960 para apresentar à sociedade as realizações de seu governo.

De acordo com Melo (2022), de janeiro de 1960 a junho de 1964, foram identificadas 131 exposições realizadas em Brasília. A autora destaca o recorte entre a Exposição de Arte Infantil, em 1960, até o I Salão de Arte Moderna de Brasília (SAMB), em 1964, para refletir acerca dos estágios iniciais de desenvolvimento e formação de uma vida cultural metropolitana. Em meio a esse contexto, surgem os primeiros eventos, que, quase como entidades, ou propriamente instituições, iriam favorecer a formação dos acervos públicos de arte da cidade, efetivando sua alteridade enquanto capital.

A efervescência cultural que marcou o período de 1964 a 1990, trouxe destaque a Brasília enquanto um potencial polo artístico no panorama brasileiro. Nesse intervalo de tempo, marcado por transformações políticas, sociais e culturais, eventos como os salões e prêmios de arte, e, conseqüentemente, a formação de acervos públicos, desempenharam um papel fundamental na difícil tarefa de promoção e consolidação da identidade cultural da nova capital.

O golpe militar de 1964 marca um período autoritário em que sérias e profundas mudanças nas esferas política e social no Brasil ocorreram, e o campo da cultura não esteve alheio a essas intervenções. Brasília, inaugurada em abril de 1960, teve suas práticas artísticas e de gestão cultural amplamente influenciadas pelo contexto político. Mesmo os salões de arte, cruciais para disseminação e legitimação das produções artísticas e conformação de uma identidade cultural, sofreram um hiato de cerca de 10 anos, não sendo realizados de 1968 a 1977, período no qual observamos também o recrudescimento do regime em termos de violência e censura por meio do Ato Institucional nº 5 (AI 5). Ainda que a contragosto dos militares, a história da cidade é marcada por eventos que atuaram como plataformas para artistas locais e de outros

estados apresentarem seus trabalhos ao público e à crítica especializada. Incentivando a produção artística local e promovendo, em algum nível, o intercâmbio cultural entre diferentes regiões do país¹². Em meio a essas circunstâncias, é crucial lembrar que esse cenário foi permeado por uma série de disputas e uma complexidade relacional ímpar, como destacado por Oliveira:

Estamos na seara entre o ambiente local e os valores exógenos, com uma mudança crucial: Brasília era uma criação, cuja identidade movia-se entre uma multiplicidade de “híbridos” reunidos e que formavam um amálgama difícil de mensurar a partir de fenômenos culturais isolados, numa “sobrecarga de identidades”. Tal especificidade cultural, inédita na história brasileira, trouxe para as discussões “temporalidades” artísticas diferentes, provenientes de todo o país, algo que explica, em parte, a dificuldade da própria escolha de um projeto museal de arte para a capital (Oliveira, 2009).

Um caso emblemático para refletirmos acerca do processo de formação dos acervos públicos da cidade, especialmente considerando o escopo desta pesquisa, é a história da coleção do Museu de Arte de Brasília (MAB), instituição que examinaremos detalhadamente adiante. A diversidade de propósitos e direções que compõem a coleção do MAB exige uma abordagem delicada e cuidadosa. O museu, que desde sua criação, em 1985, optou por não delinear uma política de aquisição e descarte, teve a constituição do seu acervo diretamente alinhada a diversas iniciativas promovidas pelo Estado, o que acabou resultando em uma coleção desorganizada. Esse processo se manteve durante as quase três décadas que antecederam a fundação do museu, e várias instituições, como a Fundação Cultural do Distrito Federal (FCDF), os ministérios das Relações Exteriores, da Educação e da Cultura, a Fundação Bienal de São Paulo, além de várias embaixadas, estiveram envolvidas.

Quais foram então os eventos que, junto às instituições mencionadas, mobilizaram a formação desses acervos, fomentando também sua identidade cultural? Partindo do recorte de temporalidade de 1964 a 1990, falaremos sobre o Salão de Arte Moderna de Brasília (SAMB), o Salão de Artes Plásticas das Cidades Satélites (SAPCS), o Salão de Artes Plásticas de Brasília (SAPB) e, por fim, sobre a primeira edição do Prêmio Brasília de Artes Plásticas (PBAP).

O Salão de Arte Moderna de Brasília (SAMB) contou com quatro edições entre 1964 e 1967. Sobre estas quatro edições, o pesquisador Marco Antonio Pasqualini de Andrade comenta:

Em uma cidade ainda incipiente de tradição cultural, na qual os eventos artísticos

¹² A partir do levantamento realizado, é nítido o peso da participação, e recorrente premiação, de artistas do eixo Rio-São Paulo nesses eventos, tendo uma participação incipiente de artistas de outras regiões.

aconteciam esporadicamente, mesmo com o grande peso dos arquitetos que a conceberam, o Salão teve um papel fundamental, por criar, pelo menos nos anos em que aconteceu, uma expectativa de formação de um circuito de arte, no qual artistas, críticos e público teriam um ponto de apoio, incentivo e discussão sobre a trajetória e transformações das artes plásticas (Andrade, 2024).

É interessante também destacar trecho da publicação preliminar dos resultados do doutorado da arquiteta e pesquisadora Maíra Oliveira Guimarães, que destacou:

Com os eventos, a Fundação [FCDF] selou a participação de Brasília no circuito nacional de artistas emergentes na década de 1960, premiando esculturas de Maurício Salgueiro [95] (I SAMB), Cildo Meireles (II SAMB) e Caciporé Torres (II SAMB), pinturas de Frank Schaeffer (I SAMB) e Tomie Ohtake (II SAMB) e também gravuras de Marcelo Grassmann (I SAMB), Maria Bonomi (III SAMB) e Anna Bella Geiger (IV SAMB) (MELO, 2020; LIMA, 1964). (Guimarães, 2022)

A primeira edição do Salão de Arte Moderna de Brasília teve sua inauguração prevista para o dia 21 de abril de 1964, data da comemoração do aniversário da cidade, mas devido ao golpe militar, instaurado no mês de março, foi adiado para 4 de junho. O evento aconteceu no saguão do edifício Vale do Rio Doce, localizado no Setor Bancário Norte, e foi inaugurado pelo prefeito Plínio Cantanhede. O júri foi composto por três autoridades locais: o vice-presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), Quirino Campofiorito; o crítico de arte do Jornal do Brasil, Harry Laus; e o artista, arquiteto e urbanista, enquanto representante da Prefeitura do Distrito Federal, Wilson Reis Neto. Apesar de o salão laurear quatro categorias, respectivamente pintura, escultura, desenho e gravura, houveram participantes em uma seção de bordados e uma de pintura sobre tecido. Nele foram estabelecidas três grandes premiações, as quais contemplavam individualmente as categorias de pintura e escultura, em contraponto às categorias de desenho e gravura, que competiram conjuntamente. Os artistas premiados nessa edição vieram majoritariamente da região Sudeste, reafirmando simbolicamente a força de difícil transposição do eixo Rio-São Paulo ou, ao menos, a intensidade das tendências hegemônicas e de seu padrão de repetição. Foram eles, Frank Schaeffer (pintura), artista mineiro radicado no Rio de Janeiro (RJ); Maurício Salgueiro (escultura), artista capixaba radicado no Rio de Janeiro (RJ); e o terceiro grande prêmio foi dividido entre Dora Basílio (gravura), Rio de Janeiro (RJ), e Marcelo Grassmann (desenho), São Paulo (SP). Por fim, foram concedidos dois outros prêmios para artistas residentes em Brasília, nos quais foram contemplados Paulo Iolovitch (pintura), artista paulista residente em Brasília desde 1962, e Yracema Joffily (gravura), artista capixaba, carioca de formação e residente em Brasília desde a inauguração da cidade em 1960. Os prêmios foram entregues no Hotel Nacional e o evento contou com apoio e promoção da

Fundação Cultural do Distrito Federal, contando inclusive com a figura de seu superintendente, Almeida Fischer, além de diversos outros funcionários da fundação.

O salão teve a duração de aproximadamente um mês, com o fim da exposição dos cerca de 200 trabalhos selecionados no dia 30 de junho. Sobre essa primeira edição, Andrade (2024), em análise dos periódicos da época, em especial a matéria *Arte Moderna na Cidade Moderna*, publicada pelo *Correio Braziliense* em junho de 1964, enfatiza “[a] predominância da abstração de viés informal” (Andrade, 2024), além de “outras matérias extra-artísticas”¹³. Cenário em que podemos observar uma abertura diminuta para revisão e, inclusive, experimentação nas técnicas e abordagens estigmatizadas pela crítica acerca das linguagens tradicionais.

O II SAMB foi realizado em 1965, quando a FCDF instituiu que o evento deveria acontecer anualmente, sempre no mês de setembro, com prazo para inscrições até o dia 15 de agosto de cada ano¹⁴. Sua segunda edição aconteceu de 1º a 30 de setembro de 1965 no *foyer* do Teatro Nacional e contou com cerca de 300 trabalhos de artistas de todo o país, conforme matéria do *Correio Braziliense*. Foram membros do seu júri o escritor, jornalista e crítico de arte Geraldo Ferraz; o escritor e crítico de arte Harry Laus; o historiador, crítico de arte e curador Walter Zanini; o artista, crítico de arte e professor Quirino Campofiorito; e, por fim, o artista, arquiteto, pesquisador e conservador Alcides Rocha Miranda. Entretanto, o jurado Geraldo Ferraz não participou do julgamento por conta de uma polêmica referente à categoria de pintura, situação que Andrade relata com base em uma matéria do jornal *Correio Braziliense* em 2 de setembro de 1965.

O jornalista do *Correio Braziliense* destaca a participação de Wega Nery que, segundo o jornal, comparece com “uma pintura brasileira de integração, conjugando 2000 anos, sendo considerada a melhor pintura, apesar da premiação ‘injusta’ da abstracionista Tomie Ohtake”. Ou seja, mais uma vez a abstração de caráter lírico e informal predomina. Porém, já se notam outras tendências figurativas, mas o comentário informa que “as mostras de Pop art, inclusive as de Luiz Canabrava decepcionaram o público presente” (CASTELO, 1965). (Andrade, 2024)

Na categoria de pintura, foi premiada a artista japonesa, naturalizada brasileira e ratificada em São Paulo, Tomie Ohtake, a carioca Edith Behring recebeu o prêmio da categoria de gravura e o paulistano Caciporé Torres, o de escultura. Alguns dos grandes nomes presentes nessa edição foram Cildo Meirelles, Athos Bulcão, Marília Rodrigues, Gilvan Samico, Soravia Bettiol, Vera Chaves Barcellos e Miriam Chiaverini (Andrade,

¹³ Terminologia adotada pelo *Correio Braziliense* para falar sobre materiais, na época, não convencionais.

¹⁴ CORREIO BRAZILIENSE. Fundação institui prêmios. Brasília, 18 de junho de 1965, p. 3.

2024). Esse evento foi marcado por um momento de transição. Se o primeiro salão foi o pontapé inicial para inscrever a nova capital no circuito das artes, e promover, por meio deste, sua posição enquanto novo polo artístico em potencial, no II SAMB houve traços que representam mudanças sensíveis na produção artística, os quais viriam a ser melhor observados nos eventos subsequentes.

A terceira edição do Salão de Arte Moderna de Brasília trouxe consigo algumas mudanças na sua própria gestão e organização enquanto evento. Nesta, não foi possível o cumprimento do período de realização proposto na edição anterior com caráter de regra. As inscrições para participação aconteceram no final do mês de setembro e o evento, que teve sua inauguração prevista para o dia 28 de outubro, abriu as portas do *foyer* do Teatro Nacional apenas em 4 de novembro de 1966. A solenidade foi conduzida pelo prefeito Plínio Cantanhede e pelo secretário de educação e presidente da FCDF, Colombo Machado de Salles. Nessa edição, em contraste às edições anteriores, foram estabelecidos quatro grandes prêmios que deveriam contemplar individualmente as categorias de pintura, escultura, desenho e gravura. Além disso, o III Salão contou com um júri de seleção e premiação composto por oito pessoas, cinco membros oficiais e três suplentes. Acerca destas mudanças, Yvonne Jean, no jornal *Correio Braziliense*, afirma:

Chamamos atenção sobre o aumento de 3 para 8 membros do júri, o que nos parece um fato positivo, por permitir maiores discussões e comparações de pontos de vista antes de qualquer decisão final; o introsamento [sic] com maior número de organismos oficiais e particulares em maior número de Estados; prêmios de igual valor para os 4 ramos da arte escolhidos, e que, não faz mais discriminação entre pintura e escultura de um lado e gravura e desenho do outro. Acrescentamos, por nossa conta própria, que, segundo nos parece, a experiência dos 2 salões anteriores e uma melhor organização prévia permitem manifestar aos concorrentes a esperança e até a quase certeza que, desta vez, os trabalhos premiados não serão todos devolvidos rapidamente, após o encerramento do Salão e tranquilizar, pelo menos parcialmente, todos aqueles que receiam participar do Salão de Brasília devido às dificuldades de recuperação de suas obras há dois anos atrás (Jean, 1966).

Percebemos aqui como determinados incômodos vindos das edições anteriores atuaram como força motriz para promoção de mudanças estruturais no salão. O desejo de se fazer referência e o potencial latente de um evento dessa dimensão sediado na nova capital se expressa através do próprio aspecto plástico da cidade.

Enfim, manifestamos nosso sincero desejo que este Salão se torne, mesmo, um panorama da atual arte plástica brasileira, com trabalhos representativos tanto dos artistas já de renome como dos jovens, tanto dos artistas do Rio, São Paulo e Brasília como dos outros Estados, tornando realmente a capital do País um centro de integração artística (Jean, 1966).

Integraram o júri dessa edição o médico, historiador e crítico de arte Clarival do Prado Valladares; o escritor e tradutor José Geraldo Vieira; o curador e crítico de arte

Olívio Tavares de Araújo; o crítico de arte Jayme Maurício; e, por fim, o advogado e crítico de arte Paulo Mendes de Almeida. O prêmio da categoria de pintura foi entregue a artista Vilma Pasqualini, o de gravura a Maria Bonomi, o de desenho a Farnese de Andrade e o de escultura a Gastão Manuel Henrique. Outro aspecto dessa edição digno de destaque diz respeito às vertentes artísticas nela presentes e seu impacto sobre público e mídia. Foi nítido o repúdio às transformações estéticas da arte e a resistência ao que era visto como uma importação inconsequente de uma moda norte-americana (Andrade, 2024). De modo que tendências como a *Pop Art* foram recebidas de forma mais polêmica do que obras de vertentes informalistas¹⁵ (Andrade, 2024).

O IV SAMB foi o mais polêmico e marcante de todas as edições, ficando conhecido de forma controversa por conta do aceite, por parte do júri, da obra *Matéria e Forma*¹⁶ de Nelson Leirner e seu embate público com o júri, discutindo os critérios avaliativos, situação que acabou ficando conhecida como *happening da crítica*.

Todos os salões estudados mostraram-se convulsionados desde o fim do modelo das Belas Artes. O IV SAMB, em 1967, não foi diferente de tantos outros casos, mas marcou a história graças a um porco empalhado, enviado ao júri pelo então jovem artista Nelson Leirner. A inscrição de *O porco empalhado*, como explica o artista, tinha uma finalidade provocativa e visava, de modo confesso, ser recusado pelo júri. Contudo, o corpo jurado, chefiado por ninguém menos que Mário Pedrosa, aceitou-o, o que levou o artista a questionar, em artigo publicado pelo *Jornal da Tarde* de São Paulo, os critérios adotados pelos jurados para incluí-lo (Oliveira, 2009).

O salão aconteceu de 14 de dezembro de 1967 a 14 de janeiro de 1968, também no *foyer* do Teatro Nacional. A coordenação do evento foi assinada pelo jornalista, crítico, historiador e curador, Frederico Moraes, que também compunha o júri junto ao jornalista e crítico de arte Mário Pedrosa; o curador e crítico de arte Jayme Maurício; o historiador, crítico de arte e curador Walter Zanini; e, por fim, o médico, professor e escritor Clarival do Prado Valladares. Foram mais de quatrocentos artistas inscritos, dos quais 98 foram selecionados. Além das categorias já contempladas pelas edições anteriores – pintura, escultura, desenho e gravura, esta edição trouxe destaque a uma nova categoria, a de *objeto*.

Com artistas selecionados de diferentes regiões do país – Distrito Federal, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Pernambuco, Espírito Santo, Paraíba e Ceará, esse

¹⁵ O Informalismo faz referência a uma tendência artística no pós-Segunda Guerra Mundial (1939-1945), na Europa, Estados Unidos e Japão. O termo foi cunhado pelo crítico Michel Tapié e se refere a um movimento pictórico tendências abstratas e gestuais, desenvolvidas em paralelo com o expressionismo abstrato norte-americano.

¹⁶ "Dois objetos [...] um dos quais tratando-se de um porco empalhado dentro de um engradado de madeira com um presunto amarrado a seu pescoço" (Andrade, 2024).

salão estabeleceu uma relação vibrante entre as vertentes artísticas formalmente reconhecidas e a vanguarda brasileira, que vinha estabelecendo sua marca e firmando território desde o final de 1966. Esses aspectos mostraram os diversos pontos de vista envolvidos na discussão sobre arte moderna e contemporânea brasileira (Andrade, 2024). Houveram, nessa edição, três tipos de premiação: o Grande Prêmio, o Prêmio Nacional de Brasília e os Prêmios Aquisição, que contemplaram as cinco categorias artísticas definidas pelo júri. O artista pernambucano João Câmara foi laureado com o Grande Prêmio e o artista, também pernambucano, Anchises Azevedo, com o Prêmio Nacional de Brasília. Os Prêmios Aquisição foram então concedidos a Hisao Sakakibara na categoria de pintura, Anna Bella Geiger e Miriam Chiaverini em gravura, José Ronaldo Lima em desenho, Gastão Manoel Henrique e Nicolas Vlavianos em escultura e a Marcello Nitsche e José Resende na categoria de objeto. Além dos prêmios em questão, da incorporação de uma nova categoria a ser premiada que contemplava as vanguardas insurgentes, das polêmicas e de toda a função de comunicação e integração simbólica que o evento estava imbuído, derivou dessa edição um produto que, em específico, vale a pena destacar: o documento que lança a ideia de *Perspectiva de Brasília*, assinado pelos membros do júri (Pedrosa, 1967). Nele, este corpo de autoridades afirma e estabelece uma condição-síntese de estado da arte que mudaria sua perspectiva no país, trazendo a possibilidade infinita e livre de sua construção (Andrade, 2024) como alicerce dela mesma. A realidade de Brasília traz consigo a noção de potência e de transformação para outras esferas da vida,

O planalto central foi o primeiro mito telúrico a configurar o Brasil. [...] Ali foi colocada Brasília, desde antes de ser construída. Antes mesmo de se saber o que era a região – pântano, vulcão, abismo. Por isso mesmo, ao tornar-se fato, Brasília criou para o país todo algo que não existia, uma perspectiva que física e espiritualmente pela primeira vez o abarca – a perspectiva de Brasília (PEDROSA, 1973: 57). (Andrade, 2024).

O caráter plástico da cidade, em sua realização estética, mas, principalmente, em sua ideação e realização em si, representa uma latência para cultura que naquele momento foi perspicazmente notada pelos integrantes do júri.

Importava ao IV Salão do Distrito Federal alcançar, com sua realização, não a medíocre exposição didática dos vários ismos de nossa arte moderna, mas aquilo que é o fundamento e a razão própria da cidade, a visão global e cultural de uma Nação, na qual vários tempos e perspectivas se cruzam. Nação que se descobre a cada instante, assustada com sua própria realidade, ainda por definir, por concretar. Este IV Salão assume, irremediavelmente, o compromisso para o qual foi construída Brasília (MORAIS, 1968). (Andrade, 2024).

Em suma, ao longo de suas quatro edições, o Salão de Arte Moderna de Brasília desempenhou um papel fundamental para a cena cultural da cidade, tendo grande importância para o fomento de um debate mais amplo acerca da arte brasileira. Do local ao nacional, trouxe a atenção para diferentes desdobramentos como parte de um fazer artístico legítimo e inovador, que levantou consigo questões que atravessaram desde a materialidade até posicionamentos sociais e políticos, dentro e fora do sistema das artes. Todas as obras laureadas com o prêmio de aquisição ao longo dessas quatro edições do SAMB foram assimiladas à coleção da FCDF.

O ano de 1968, em pleno regime militar, foi marcado por prisões, demissões e a desestruturação de instituições públicas, o que trouxe como consequência a interrupção de iniciativas estatais voltadas para a cultura e o ensino de artes em Brasília, interrompendo, na prática, o projeto cultural idealizado pelos fundadores da cidade. O hiato se estendeu por quase 10 anos, dada a instauração do Ato Institucional nº 5 (AI-5), amplamente conhecido por seu caráter de recrudescimento da violência e da censura durante o regime.

Se essa utopia construtiva foi capaz, em tempos de democracia, de reunir artistas, intelectuais, políticos e técnicos, com o advento do regime militar e próximo à promulgação do Ato Institucional nº 5, a cidade passou a ser caracterizada como cidade-quartel, o que traz consequências diretas sobre a organização do campo das artes. Os artistas radicalizaram e politizaram fortemente suas propostas e tentaram manter-se “fora do sistema”, conforme jargão da época, propondo, em muitos sentidos, uma arte marginal, como foi denominada pela crítica, toda a arte considerada relevante dos anos 1970 (Madeira, 2002).

A cena cultural de Brasília nos anos 1970, delineada por um contexto de perseguição e repressão política, bem como pela desorganização institucional, apresenta então uma certa apatia. No entanto, é também nesse período que há maior abertura para exploração, que buscava tensionar os cânones da época em termos de técnica, material, expressão e conteúdo. É também ao final dessa década que o governo local retoma o investimento de forma sistemática em eventos do campo¹⁷ das artes, sendo o Salão de Artes Plásticas das Cidades Satélites (SAPCS) o de maior destaque. Foram realizadas sete edições entre 1978 e 1984, em que observamos um novo modelo de salão.

¹⁷ "Conjunto de posições que os diferentes atores ocupam no interior de um mesmo espaço, em sua dinâmica de luta por prestígio e poder (cf. Bourdieu, 1974)" (Madeira, 2002).

Imagem 4 – Wladimir Murtinho [segundo à direita] na abertura do I Salão de Artes Plásticas das Cidades Satélites, no Palácio do Buriti, dezembro de 1978



Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal, SCS-IF-11-2-B-1 (24034), fotografia de Luiz Lemos.

O SAPCS trouxe uma série de “inovações” ao modelo do evento, entre elas o acolhimento exclusivo de obras de artistas locais não residentes no Plano Piloto e as *menções públicas*, uma proposta de voto popular, que evidenciam a ânsia por um evento de caráter estritamente popular, destacando um novo posicionamento dos organizadores com relação aos eventos da década anterior, ao cenário nacional e também ao modo de ver, compreender, consumir e apreciar trabalhos de artistas provenientes das margens da capital – sumariamente identificados como *primitivos*, *populares* ou *naifs*¹⁸. Sua primeira edição aconteceu de 6 a 17 de dezembro de 1978 no Palácio dos Buritis, na época sede da Administração Executiva Distrital. Contou com um vasto material e estratégia de divulgação, que fez uso desde cartazes até chamadas radiofônicas. Nessa primeira edição, o autor Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (2009) aponta que participaram artistas das regiões administrativas de Sobradinho, Taguatinga, Núcleo Bandeirante, Ceilândia, Cruzeiro, Planaltina, Guará e Brazlândia, das quais doze trabalhos foram laureados com prêmios de caráter aquisitivo, sendo incorporados à

¹⁸ "O problema é que a arte dita 'primitiva', soberana nos SAPCSs, será um 'ismo' dissimulado que manteve, em toda trajetória da arte no século XX, uma tensão com os meios eruditos que a erigiram à categoria de arte aceitável, desde que restrita ao jogo e ao ambiente indicado" (Oliveira, 2009).

coleção da FCDF. Os prêmios contemplavam as categorias de pintura, gravura, desenho e escultura, recorte que poderíamos avaliar como um retrocesso, ou ao menos um aspecto conservador-tradicionista, se comparado às categorias do IV SAMB, que adicionava *objeto* às demais.

O júri das sete edições do SAPCS foi formado por gestores públicos interessados em arte ou artistas que também trabalhavam na administração, como afirma Oliveira.

Não raro encontraremos, dentro do júri, os professores de artes dos artistas premiados, como José Augusto Xavier e Grace Maria Freitas, jurados no V SAPCS, em 1982, justamente o primeiro que concedeu bolsas de estudo a quatro artistas (Oliveira, 2009).

As bolsas, que foram distribuídas a partir do V SAPCS, eram premiações de caráter facultativo e davam direito à matrícula em cursos ministrados no Centro de Criatividade da própria fundação, dado que aparece em registro dos regulamentos da V, VI e VII edições do evento (Oliveira, 2009). Com relação às premiações, temos a frequente recorrência de nomes sendo contemplados, situação que culminou em uma nova regra a partir da VI edição do salão, em 1983, a qual determinava que

[...] um artista já havia recebido premiações “duas vezes na mesma categoria, em Salão de Artes Plásticas das Cidades Satélites anteriores”, só poderia inscrever-se em outra modalidade no ano seguinte. Uma medida extrema, visto que não se encontraram editais de salões oficiais “sugerindo” que pintores transformem-se em escultores apenas porque haviam vencido em demasia (Oliveira, 2009).

As edições subseqüentes à primeira passaram por alterações pontuais, de modo que os moldes permaneceram os mesmos. Além das bolsas de estudo que começam a ser, facultativamente, distribuídas a partir do V SAPCS, outra alteração diz respeito ao local de extroversão dos trabalhos selecionados e premiados. A primeira edição do salão, em 1978, foi sediada no Palácio do Buriti, ao passo que todas as edições posteriores, de 1979 a 1984, foram acolhidas pelas galerias do Centro de Criatividade da 508 Sul, que segue até os dias atuais recebendo exposições, feiras, além de diversas atividades e cursos na área de cultura, e que hoje conhecemos como Espaço Cultural Renato Russo. Esse evento, mais que os salões da década de 1960, tinha a finalidade de promover o cadastramento dos artistas locais, desenvolvendo um mapeamento de suas produções por região, fomentando uma rede de reconhecimento¹⁹ e garantindo espaço nos circuitos oficiais do campo contemporâneo.

¹⁹ Chamo de rede de reconhecimento não apenas os profissionais da área das artes, mas também um público especializado, habituado a acompanhar as mudanças e os humores do mercado e das instituições (Oliveira, 2009).

Ao longo prazo, o que se pretende é estabelecer e ampliar o mercado desses artistas formando um público pagante, que lhes permita, entre outras coisas, trabalhar no local onde residem, para a comunidade da qual fazem parte, respeitando e valorizando seus gostos e preferências, sem excluir suas chances de apresentação no Plano Piloto e em todo o Distrito Federal. (Boletim Informativo da FCDF, s.d., documento presente no Acervo da FCDF – Arquivo Público do Distrito Federal) (Oliveira, 2009).

No mesmo ano da última edição do SAPCS, 1984, José Ornelas, na época governador, encarrega Lêda Watson de reunir e documentar as obras de arte pertencentes ao Governo do Distrito Federal (GDF) para criação do MAB (Guimarães, 2022). O acervo acumulado pelo GDF desde a década de 1960 foi adquirido por meio, principalmente, dos prêmios aquisição dos salões – SAMB e SAPCS. Em diálogo com os pesquisadores Oliveira (2009) e Pitanga (2021) acerca de eventos como os salões e sobre a formação dos acervos públicos da capital – estes representados pela figura de Hugo Auler e sua influência direta na formação de coleções como a do Tribunal de Justiça do Distrito Federal (TJDF), assim como por sua participação ativa como jornalista e crítico de arte em jornais como o *Correio Braziliense* –, percebemos um contexto de cisão sobre os diferentes tipos de arte produzidas e seus respectivos formatos de consumo, em nível intelectual e financeiro. As sete edições do SAPCS foram marcadas por uma divisão clara de “gostos”, amplamente definidos pela mídia da época, enquanto “erudito” e “primitivo”, arte, artistas e público estão segmentados, ao menos nas políticas de registro sobre o salão (Oliveira, 2009). Nesse mesmo sentido, os textos de Auler, sejam críticos ou ensaios, revelam a preocupação com os ideais vigentes no processo de formação da cidade “síntese das artes”²⁰ (Pitanga, 2021). O uso dessas classificações reflete o estabelecimento de uma dinâmica de hierarquia entre os bens artísticos que compõem a coleção do GDF em constante processo de formação, até o ano de 1984, sob gerência da fundação.

A Fundação Cultural do Distrito Federal (FCDF) doou seu acervo ao MAB em 1985, ano em que o museu foi inaugurado. Nesse mesmo ano, os SAPCS foram encerrados e, apenas no ano seguinte, em 1986, um evento de formato semelhante voltaria a acontecer. No entanto, dessa vez, o objetivo não era mais focar exclusivamente na produção artística das margens da capital. O novo propósito era projetar uma produção artística de circulação nacional, o qual se faria possível por meio do Salão de

²⁰ O termo ‘Brasília, síntese das artes’ foi inicialmente empregado como nome do Congresso Internacional de Críticos de Arte, ocorrido em 1959. O título do encontro foi sugerido por Mário Pedrosa, por considerar que a arquitetura moderna utilizada na cidade seria “a verdadeira ‘síntese das artes’”. No congresso foram discutidos temas relativos ao projeto da nova capital então em construção. ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Mário Pedrosa: itinerário crítico. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 109. (Pitanga, 2021).

Artes Plásticas de Brasília (SAPB). Essa nova abordagem atendia também a questões suscitadas pelo caráter exclusivista de participação do SAPCS, que permitia a participação apenas de artistas residentes nas cidades satélites. Fato que gerou certa comoção por parte dos artistas do Plano Piloto, que chegavam, inclusive, a falsificar comprovantes de residência a fim de participar do salão. Ambas as situações, perspectiva de projeção e interpretação “discriminativa”, reafirmam por si só a segmentação da produção “erudita” e “primitiva” inerente à mentalidade da época.

O ano de 1985 é também marcado pela redemocratização do país. Nesse período, o Brasil passava por mudanças profundas após mais de duas décadas de regime militar. O movimento pela redemocratização ganhou força no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, culminando em eventos-chave, como a Campanha das Diretas Já (1983-1984), que demandava eleições diretas para a presidência. No cenário das artes, esse período é marcado por transformações profundas em seu sistema, possivelmente o termo “sistema” começa a ser melhor empregado na seara artística a partir da década de 1980, quando observamos novas tendências na lida com a produção, projeção, representação, mas, principalmente, formação artística – aspectos que iremos analisar mais detalhadamente adiante.

As duas edições do SAPB aconteceram em 1986 e 1987. Estas, assim como os eventos que o antecederam, foram anunciadas e comentadas por meio de manchetes de jornal, em que o *Correio Braziliense* se destaca como grande interlocutor das divulgações. O I SAPB aconteceu de 4 a 30 de julho de 1986 e, como dito anteriormente, o evento acolheu trabalhos de artista de todas as regiões administrativas do Distrito Federal e dispôs de um “forte apelo populista” (Oliveira, 2009). Foram inscritas e expostas 1.140 obras²¹ entre 20 de maio e 10 de junho do mesmo ano.

O propósito do Salão é, inicialmente, realizar um levantamento da produção contemporânea da Arte do Distrito Federal, através de uma Exposição de caráter amplo, sem nenhuma seleção prévia. A mostra viria a preencher a lacuna da falta do Salão do Plano Piloto, já que o das cidades-satélites voltava-se inteiramente para os artistas residentes naqueles locais (Costandrade, 1986).

A exposição dos trabalhos submetidos, que não passaram por qualquer seleção prévia²², foi organizada pela FCDF a partir de um sistema de distribuição que envolveu as três galerias da fundação, respectivamente as galerias da W3 Sul e do Teatro Nacional, e, em evento posterior, no MAB. Sendo este último o de maior destaque, uma

²¹ Joséllia Costandrade para o jornal *Correio Braziliense*, 10 de julho de 1986.

²² Joselia Costandrade para o jornal *Correio Braziliense*, 30 de maio de 1986.

vez que no museu foram expostos apenas as obras premiadas, evento que ocorreu em Brasília de 20 de agosto a 30 de setembro do mesmo ano²³ e do qual derivou a mostra internacional itinerante *Brasília*. No salão, foram contempladas seis categorias, das quais três representaram uma novidade no sistema dos salões. Foram elas: desenho, pintura e escultura (amplamente reconhecidas); e, enquanto inovação, tapeçaria, cerâmica e objeto. Já havíamos testemunhado a incorporação da categoria *objeto* no IV SAMB, porém só voltamos a testemunhá-la neste I SAPB. Acerca da imagem do MAB, interpretado enquanto espaço de destaque e símbolo de desigualdade no evento, a jornalista Joselia Costandrade relata em matéria para o *Correio Braziliense* em julho de 1986 que

A segunda etapa do Salão liga-se à seleção das obras inscritas e que serão expostas no Museu de Arte de Brasília e, posteriormente, em mostra itinerante em Lisboa, Paris, Madri e Roma.

O evento itinerante em questão, mostra “Brasília”, foi viabilizado pelo Ministério das Relações Exteriores. As obras que participaram desse evento, derivado do salão, ao retornarem para o Brasil, foram incorporadas pelo museu e, de acordo com o pesquisador Oliveira, em tese de doutorado defendida em 2009, Paris, apesar de constar na divulgação do trajeto da itinerância, não aparece em citações posteriores que comprovem que a mostra tenha de fato passado pela cidade. É interessante ressaltar que, entre as obras dos 25 artistas selecionados para expor no MAB e compor a exposição internacional, não foram contempladas as categorias de cerâmica e objeto²⁴. Além disso, Costandrade reflete sobre a composição dos júris e seus veredictos em salões anteriores²⁵. Ela questiona o distanciamento desse corpo de autoridades em relação aos processos artísticos, observando que, em diversas situações, essas pessoas ocuparam posições na comissão avaliadora por representarem determinada posição pública no momento de sua composição, o que incorreu na reprodução de gostos pessoais em seus julgamentos.

A finalidade do julgamento estético não é de preencher os anseios de cada julgador, mas a de situar a criação em sua fisionomia mais ampla, como um resultado universal e individual, coletivo e particular (Costandrade, 1986).

A segunda edição do SAPB, em 1987, trouxe algumas novidades com relação ao formato anterior. Prevista para acontecer no período de 8 a 30 de julho, também

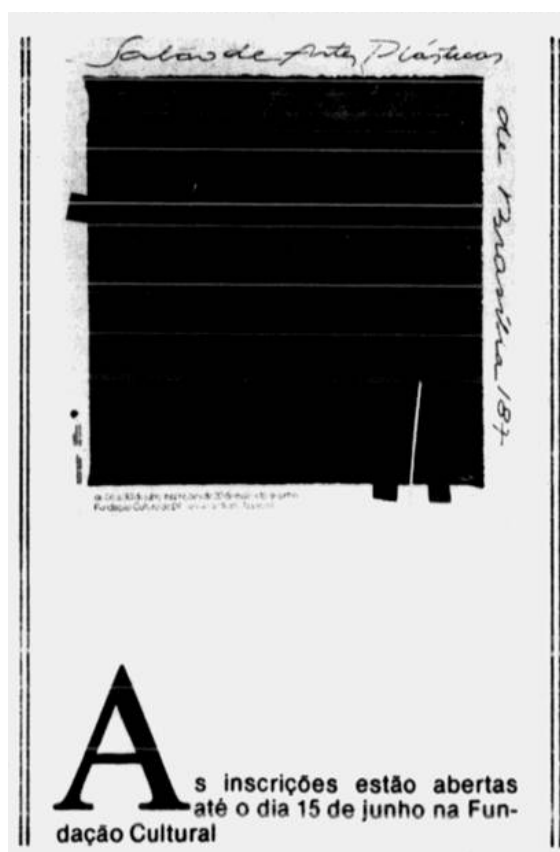
²³ *Correio Braziliense*, 15 de julho de 1986.

²⁴ *Correio Braziliense*, 15 de julho de 1986.

²⁵ SAMB (I, II, III, IV), SAPCS (I, II, III, IV, V, VI, VII).

ocupando todas as galerias da FCDF, contou com um concurso de cartazes realizado no mês de abril por meio do qual foi selecionado o material que viria a ser utilizado como divulgação oficial do evento²⁶. A vencedora do concurso foi a artista plástica Célia Matsunaga Higawa²⁷. Outro aspecto diz respeito às categorias de participação, constituídas novamente de pintura, desenho, escultura e tapeçaria, mas que trazia no lugar das categorias de cerâmica e objeto, gravura e *mídia contemporânea*²⁸. Por *mídia contemporânea* entendiam: objeto, holografia, instalação, performance, filmes 16 mm ou super 8²⁹.

Imagem 5 – Cartaz II, SAPB-1987, por Célia Matsunaga



Fonte: Reprodução extraída de matéria do jornal Correio Braziliense, 02 de junho de 1987. Hemeroteca Digital Brasileira.

Nessa segunda edição do salão, a fundação optou por um novo formato de composição do júri, no qual a participação popular se fez presente por meio do voto dos

²⁶ Correio Braziliense, 10 de abril de 1987.

²⁷ Correio Braziliense, 24 de abril de 1987.

²⁸ Correio Braziliense, 10 de abril de 1987.

²⁹ Correio Braziliense, 24 de abril de 1987.

artistas no momento de sua inscrição no evento. Os prêmios oferecidos nesta edição não tiveram caráter aquisitivo³⁰.

No ato da inscrição, cada artista votou em dois nomes para figurar na comissão julgadora. Mais dois outros nomes foram indicados pela Associação de Artistas Plásticos e o quinto nome será indicado pela Fundação Cultural. [...] E, além disso, haverá um debate público do júri sobre os critérios de seleção dos trabalhos: "Nós queremos que este seja um dos pontos fortes do Salão, – explica Nanci Ferreira, da Assessoria de Artes Plásticas da Fundação. Nossa proposta é fazer um júri o mais aberto possível. Não é apenas um júri selecionador. O júri escreverá um documento sobre os critérios da seleção. Os artistas poderão questionar e argumentar com o júri (Correio Braziliense, 2 de junho de 1987).

O ano de 1987 foi um marco significativo para Brasília no campo das artes. O período foi caracterizado por discussões acaloradas sobre os rumos dos eventos artísticos, os formatos adotados, os modelos de premiação e a sempre presente e complexa questão do "gosto" – uma das mais intrigantes e desafiadoras no universo artístico. As questões em torno da valoração de trabalhos artísticos, que vão desde julgamentos de qualidade até a monetização das obras, ganharam nova dimensão na década de 1980. Esse período viu emergir novas tendências de mercado que levantaram questionamentos sobre gostos pessoais e a eterna questão filosófica: "O que é arte?".

Nos anos 1980, essa discussão se intensificou, com teóricos e críticos explorando não apenas o que constitui arte, mas também como apreciá-la e consumi-la. Immanuel Kant, na *Crítica da Faculdade do Juízo*, introduziu a ideia do juízo estético desinteressado, no qual a apreciação da arte deve ser feita sem interesses práticos, focando no puro prazer estético.

Arthur Danto, em sua obra *A Transfiguração do Lugar Comum*, propõe, a partir da discussão acerca da Filosofia da Arte, que qualquer objeto pode ser arte, dependendo do contexto e da interpretação do mundo da arte (Danto, 2005, p. 99). Esse debate reflete a complexidade e a subjetividade intrínseca ao tema, destacando a importância do contexto cultural e histórico na formação do gosto e na valoração das obras. Nesse contexto, a década de 1980 em Brasília foi um período de intensa reflexão e reavaliação dos parâmetros estéticos, desafiando tanto artistas quanto críticos a reconsiderarem suas concepções sobre arte, apreciação e consumo.

O ano de 1988 se destacou como palco de um turbilhão cultural que o *Correio Braziliense* chamou na época de "choque heterodoxo cultural"³¹. Esse choque foi marcado pelo início de uma mudança significativa na administração cultural de Brasília,

³⁰ Correio Braziliense, 02 de junho de 1987.

³¹ Severino Francisco para o jornal Correio Braziliense, 14 de janeiro de 1988.

simbolizada pela proposta de extinção da FCDF e sua subsequente diluição em outros espaços do setor público. Proposta que só viria a ser concretizada em 1999, quando ela é fundida com a Secretaria de Cultura³².

O levantamento realizado na Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional revelou a ausência de registros de novas edições do Salão de Artes Plásticas de Brasília após a edição de 1987, apresentando um panorama de intensas disputas políticas em torno da administração pública e da gestão cultural, tanto em relação aos eventos quanto aos órgãos reguladores. Nesse sentido, Bourdieu (1993) nos fala sobre como a cultura é um campo de disputas simbólicas, onde diferentes agentes rivalizam pelo poder de definir e legitimar as práticas culturais. O processo de extinção da FCDF, desde sua proposição, exemplifica essa disputa pelo poder simbólico e administrativo, refletindo a tensão entre os diversos interesses em jogo. Além disso, o desaparecimento do Salão de Artes Plásticas é parte de um processo mais amplo de reestruturação das políticas culturais, em que a gestão dos bens culturais e a promoção de eventos artísticos passam por reavaliações e mudanças. Mudanças políticas e econômicas impactam diretamente na forma como a cultura é administrada e promovida.

Dito isso, a década de 1990 começa em Brasília com o surgimento de um novo evento no campo das artes, que, desde seu nome, delineava o novo circuito que deveria ser percorrido e promovido, almejando a projeção da cidade enquanto polo cultural em nível nacional.

O Prêmio Brasília de Artes Plásticas (PBAP), realizado em duas edições, respectivamente em 1990 e 1991, foi instituído com o objetivo de fomentar a produção artística local e nacional, permitindo novamente que artistas de todo o país se inscrevessem. A ideia era proporcionar reconhecimento e visibilidade para os participantes, mas, principalmente, para a capital, marcada por uma história recente de instabilidades. Na presente pesquisa, focamos na primeira edição do Prêmio Brasília de Artes Plásticas, realizada em 1990, que simboliza o ressurgimento de um evento cultural ambicioso, destinado a promover a nova capital do Brasil e seu primeiro museu de arte em um período de recente democratização. Esse evento, que refletiu o desejo de estabelecer Brasília como um centro cultural de destaque no cenário nacional, retomou a modalidade aquisitiva de premiação, por meio da qual foram assimiladas cinquenta novas obras à coleção do MAB. Segundo Oliveira (2009),

³² Esse processo de extinção se deu de forma ambígua, pois em vários momentos se tenta extinguir a Fundação e ela acaba por mudar de nome, tendo seu verdadeiro fim apenas em 1999.

Foi o mais agressivo instrumento aquisitivo que o museu operou até hoje. Tratou-se de um “salão” com outro nome. [...] No final, o MAB adquiriu 50 obras, um montante sem muitos precedentes na história recente das instituições-evento brasileiras.

O evento contou com duas comissões julgadoras, o júri de seleção e o júri de premiação. Ambos compostos por figuras renomadas do cenário artístico brasileiro, entretanto, o quadro apresenta uma participação incipiente de especialistas locais nos processos de seleção e premiação. Fato que, mais uma vez, expressa o poderio simbólico, político e estético do Sudeste e a difícil tarefa de projeção do Centro-Oeste no cenário cultural do país. Fizeram parte do júri de seleção Aracy Amaral, ex-diretora do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo; Sheila Leirner, curadora da Bienal de São Paulo; Marcos Lontra, diretor do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Márcio Doctors, professor da PUC do Rio de Janeiro; e Evelyn Berg, ex-diretora do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. E do júri de premiação Agnaldo Farias³³, que na época estava iniciando sua carreira como crítico de arte, e, na ocasião, foi convidado pela então diretora do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-USP), Ana Mae Barbosa, para ser Diretor de Exposições Temporárias do MAC³⁴; Ana Mae Barbosa, diretora do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo; Frederico Moraes, curador e crítico de arte; Grace Maria Machado de Freitas, crítica de arte, curadora e professora da UnB; e, por fim, Lélia Coelho Frota, crítica de arte, curadora e historiadora antropóloga.

O *folder* do evento traz uma definição explícita, logo após enumerar os critérios para seleção dos artistas convidados, de como atendia à função objetiva de assimilar obras ao acervo do MAB e estabelecer as bases para uma adequação das funções museológicas da instituição.

O júri congratulou-se com o Governo do Distrito Federal que, através da Secretaria de Cultura e Esporte e da Fundação Cultural, instituiu o Prêmio Brasília de Artes Plásticas – 1990, após um hiato de 22 anos, possibilitando desta forma uma política qualificada de aquisição de obras de arte. A Comissão faz votos, igualmente, de que o MAB dentro em breve possa equipar-se adequadamente para cumprir suas funções museológicas, de acordo com o nível de sua coleção, que passará a ser acrescida de 50 obras significativas, o que constitui um privilégio e ao mesmo tempo uma responsabilidade. (Folder do evento, 1990)

³³ No folder do evento seu nome aparece com a grafia “Aguinaldo Farias”. Ver anexo 1, p. 67.

³⁴ Relato fornecido pelo próprio Agnaldo Farias durante a banca de qualificação do presente trabalho.

Foram 756 artistas inscritos na etapa de seleção³⁵, dos quais trinta foram escolhidos³⁶ para compor o prêmio junto aos vinte artistas convidados³⁷. No *folder* do evento, junto à listagem dos nomes, constam seus estados de origem e categoria de participação. Somadas as categorias tradicionais – pintura, desenho e escultura – o PBAP apresentou também trabalhos inscritos nas categorias de cerâmica, gravura, objeto, relevo, instalação, técnica mista e meios contemporâneos. Apresentando linguagens incipientes ou inexistentes em eventos do mesmo gênero realizados anteriormente.

A presença modesta de residentes de Brasília não se limitou à composição dos júris. Entre os cinquenta artistas participantes do prêmio, apenas quatro dos trinta selecionados representavam o Distrito Federal, e dos vinte artistas convidados apenas um. A região Sudeste, e o famigerado eixo Rio-São Paulo, representaram no PBAP maioria esmagadora dezesseis dos vinte artistas convidados e vinte dos trinta selecionados. O pesquisador Paulo Eduardo Lannes Souza (2018) afirma que esse teria sido o evento de maior importância para os artistas brasileiros da época, em representatividade e em proveitos econômicos, mas não sem certa polêmica.

A premiação partia de um edital polêmico: dentre os artistas inscritos, 30 seriam selecionados para receber um prêmio de 220 mil cruzeiros (o equivalente a R\$ 9 mil nos dias de hoje); o mesmo valor seria entregue a 20 outros artistas convidados (desses, 16 vinham do Rio de Janeiro e de São Paulo), que não passariam por nenhuma seleção; ao final, um único artista ganharia 1 milhão de cruzeiros (R\$ 45 mil); todas as 50 obras participantes seriam adquiridas pelo MAB (Souza, 2018).

Ao final, o maior prêmio foi concedido à obra *Trem*, da artista Carmela Gross. O evento de 1991, II PBAP, foi realizado em parceria com o XII Salão Nacional de Artes Plásticas por conta da falta de recursos financeiros deste segundo. A premiação ocorreu

³⁵ Folder do evento, 1990.

³⁶ Ana Maria Tavares - SP, escultura; Ana Miguel - DF, gravura; Avatar de Moraes - DF, escultura; Barrão - RJ, objeto; Beatriz Milhães - RJ, pintura; Berredo - RJ, pintura; Chico Cunha - RJ, pintura; Emmanuel Nassar - PA, pintura; Ernesto Neto - RJ, instalação; Evandro Salles - DF, pintura; Fernando Lopes - RJ, pintura; Jadir Freire - RJ, pintura; João Modé - RJ, objeto; Leda Catunda - SP, pintura; Leonilson - SP, pintura; Luiz Mauro - GO, pintura; Maravalhas - DF, pintura; Marco Giannotti - SP, pintura; Maria Tomaselli - RS, instalação; Marques de Sá - DF, pintura; Monica Nador - SP, pintura; Monica Sartori - MG, desenho; Nuno Ramos - SP, técnica mista; Osmar Dalio - SP, escultura; Paulo Monteiro - SP, desenho; Paulo Pasta - SP, pintura; Ricardo Basbaum - RJ, meios contemporâneos; Rodrigo Andrade - SP, pintura; Ruth Schneider - RS, pintura; Sérgio S. T. Romagnolo - SP, pintura. (Folder do evento, 1990).

³⁷ Abrahan Palatnik - RJ, pintura; Amílcar de Castro - MG, escultura; Anna Bella Geiger - RJ, pintura; Antonio Dias - RJ, pintura; Antonio Henrique Amaral - SP, pintura; Antonio Poteiro - GO, cerâmica; Artur Luiz Pisa - SP, relevo; Carmela Gross - SP, objeto; Hércules Barsotti - SP, pintura; Hermelino Fiaminghi - SP, pintura; Ivens Machado - RJ, escultura; José Antonio da Silva - SP, pintura; José Roberto Aguilar - SP, pintura; Katie Van Scherpenberg - RJ, pintura; Lygia Pape - RJ, objeto; Maciej Babinski - DF, pintura; Nelson Leirner - SP, desenho; Regina Silveira - RS, objeto; Tunga - RJ, escultura; Waltércio Caldas - RJ, objeto. (Folder do evento, 1990).

em Brasília e, diferente do I PBAP, em 1990, neste evento não foi feita diferenciação entre artistas convidados e selecionados, e trouxe uma participação ainda maior de artistas do eixo Rio-São Paulo.

Imagem 6 – TREM / TRAIN, 1990. 21 unidades de alumínio fundido, dimensões variáveis



Fonte: Fotografia e legenda extraídas do site da artista³⁸

Com o panorama do sistema da arte em Brasília delineado, e os eventos que marcam os primeiros capítulos de sua história apresentados – com destaque para o Prêmio Brasília de Artes Plásticas (1990) –, torna-se possível compreender com maior clareza a relevância desses acontecimentos e os desdobramentos que promoveram ao longo do tempo.

Nesse contexto, o formato aquisitivo no I PBAP revela-se especialmente significativo, posicionando a obra *O Beijo*, de Ana Maria Tavares, como eixo central das reflexões que propomos desenvolver. A partir dela, buscamos tensionar os atributos e funções da documentação de obras de arte, entendendo-a como suporte técnico das práticas museológicas e instrumento interpretativo capaz de lançar luz sobre histórias da

³⁸ Disponível *on-line* em: <<https://carmelagross.com/portfolio/trem-1990/>>. Acesso em 3 nov. 2025.

arte situadas em contextos específicos. Essa perspectiva nos conduz ao próximo subcapítulo, no qual discorreremos sobre as transformações do sistema das artes a partir da década de 1980, com especial atenção ao processo de profissionalização, às novas formas de atuação dos agentes culturais e ao surgimento do primeiro museu direcionado à arte na nova capital.

1.2 Tendências e transformações no sistema das artes a partir da década de 1980

Desde a década de 1960, eventos promovidos em Brasília no campo das artes buscam desenvolver e promover o cenário artístico local em âmbito nacional, projetando uma imagem metropolitana da cidade através de diversos símbolos de poder. Nesse contexto, aspectos e debates posicionam a década de 1980 como um ponto de inflexão significativo, marcado por uma série de transformações no fazer artístico e no próprio sistema das artes. A década de 1980 marcou um período de profundas transformações nesse sistema, tanto em termos estéticos quanto sociais. Influenciada pelo fim da ditadura militar, o fim da Guerra Fria, a ascensão do neoliberalismo e o avanço das tecnologias digitais, esse contexto estimulou o surgimento de novas tendências e a retomada de linguagens que haviam sido deixadas de lado (Alambert; Canhête, 2004). Nela, Brasília presenciou uma reconfiguração na administração cultural e também ressaltou as complexidades e os desafios inerentes à gestão pública da cultura, destacando a necessidade de um equilíbrio delicado entre a preservação das tradições culturais e a adaptação às novas realidades políticas e sociais.

A globalização, o mercado de arte, as novas tecnologias e as políticas identitárias foram alguns dos fatores que moldaram a paisagem artística desse período. Em contraposição ao minimalismo e à arte conceitual que dominaram a cena nas décadas anteriores, observamos o retorno à pintura, a profissionalização do campo das artes e o surgimento de um mercado de arte globalizado.

[...] os anos 1980, no ângulo estrito da história da arte brasileira, são sempre lembrados como o período do “retorno à pintura”. [...] Recentemente, em 2003, uma exposição coletiva denominada *2080* homenageou a Geração 80. Segundo o Crítico dessa exposição, Felipe Chaimovich, “desde os anos 60, a pintura vinha sendo sistematicamente questionada e, nos 70, já estava excluída, pejorativamente associada aos que a praticavam”. Para o crítico e curador, defendendo aqui a idéia de identidade daquela “geração”, deve-se levar em conta o fato de a década de 1980 ter formado a maioria dos educadores que hoje atuam na formação de novas gerações de artistas contemporâneos brasileiros: “bastaria isso para formar o sentido mais profundo de uma escola” (Alambert; Canhête, 2004).

Os campos marcantes do período são o pós-modernismo e a arte contemporânea, que abraçaram a fragmentação, a ironia e a hibridização de estilos; o neoexpressionismo, que trouxe uma retomada da expressividade emocional e do gesto pictórico; a arte urbana, dando destaque ao grafite e ao muralismo; as instalações e performances, que, por meio da exploração da interação com o público, do acontecimento e da provocação da ruptura com limites tradicionais da arte, construíram experiências imersivas e catárticas. Esses campos e suas diferentes formas de desenvolver um estado relacional com o mundo ao redor, social, político e estético, trouxeram, cada uma a sua maneira, transformações sensíveis para o *modus operandi*, estabelecendo novos delineamentos.

Uma mudança de paradigma de grande importância para pensarmos as transformações desse período, à luz das transformações observadas nas bienais, diz respeito a mudança de uma *era do museu* para uma *era dos curadores*.

Independentemente de a tal Geração 80 definir ou não uma “escola” ou geração orgânica e programática, é interessante notar que nos anos 1980 não era incomum que os próprios artistas organizassem suas exposições ou apresentassem projetos de mostras diretamente à direção dos museus, sem a intermediação de um curador. [...] Apesar dessa tendência de autogestão, a década de 1980 é lembrada pela ascensão da figura do curador – que nos anos 1990 iria consolidar seus superpoderes, de par com o aumento do número de “exposições assinadas”, no Brasil e no mundo (Alambert; Canhête, 2004).

Esse é um aspecto discutido e analisado por Francisco Alambert e Polyana Canhête (2004), que destacam a ascensão da curadoria enquanto campo de conhecimento e prática, explicitando um fragmento do processo de profissionalização e a ampliação das práticas de atuação na cena artística e cultural.

Segundo Sheila Leirner, *Tradição e Ruptura*³⁹ teria sido até aquele momento “a maior e mais expressiva mostra de arte da história brasileira”. Para essa crítica, a mostra “ficará talvez como a primeira grande experiência nacional na qual se começa a reconhecer a importância das exposições críticas com caráter definido, intenções e convicções explícitas, no lugar de amostragens aleatórias, neutras e descaracterizadas”. Sem muita sutileza, ela descartava boa parte da história da Bienal, e fazia a apologia da lógica curatorial que seria marcante daí por diante (Alambert; Canhête, 2004).

Nessa contemporaneidade, em que comunicação de massa e indústria têm relação direta com as transformações em todos os setores da sociedade, a indústria cultural se firma no país, remodelando o cenário artístico e social. As classes dominantes

³⁹ *Tradição e Ruptura: Síntese de Arte e Cultura Brasileiras* foi uma grande exposição organizada pela Fundação Bienal de São Paulo, com curadoria geral de João Marino durante a gestão de Roberto Muylaert, que propôs mapear e articular diferentes manifestações da produção artística e cultural brasileira, reunindo seções e salas especiais (entre elas fotografia, arquitetura e desenho industrial) e um catálogo crítico da mostra. Ocorreu entre 19 de novembro de 1984 e 31 de janeiro de 1985 no Pavilhão Engenheiro Armando Arruda Pereira (atual Pavilhão das Culturas Brasileiras), no Parque Ibirapuera, em São Paulo.

ampliam sua influência, e um número crescente de pessoas passa a ter acesso a bens simbólicos, agora mais diversos e amplamente ofertados. A arte é progressivamente assimilada a outras esferas, como a educação e o campo psicoterapêutico, refletindo a ampliação de seu escopo diante da sociedade. A alta burguesia, antes principal importadora e difusora de cultura, perde centralidade, ao passo que artistas se profissionalizam e novas dinâmicas emergem na produção, circulação e comercialização das artes visuais e da arquitetura.

É nesse cenário de reconfiguração, marcado pela diversificação de públicos, pela profissionalização crescente dos agentes culturais e pela ampliação das funções sociais atribuídas à arte, que se intensificam os esforços de institucionalização e legitimação da produção cultural em diversas regiões do país. Em Brasília, cidade ainda jovem e em processo de afirmação de uma identidade cultural própria, essas transformações adquirem contornos específicos. As tensões entre tradição e modernidade, local e nacional, impulsionam iniciativas voltadas à consolidação de espaços que pudessem abrigar e difundir a produção artística local e brasileira, assim como fomentar a formação de público e a preservação de acervos. A criação de instituições museológicas voltadas à arte contemporânea se revela, portanto, um passo fundamental no processo de fortalecimento simbólico e cultural da capital.

Observamos então a fundação do Museu de Arte de Brasília (MAB) em 1985, uma iniciativa da Secretaria de Educação e Cultura do Distrito Federal (SEC/DF), que representaria um dos principais espaços culturais da cidade. Sua criação ocorreu no contexto do crescimento e desenvolvimento cultural da capital, que buscava se consolidar como centro político-administrativo e também como um proeminente polo cultural (Andrade, 2024).

O MAB está localizado às margens do lago Paranoá, no Setor de Hotéis e Turismo Norte, sua inauguração foi marcada por um esforço coletivo de artistas, intelectuais e autoridades que reconheceram a importância de um espaço dedicado à arte na capital. Guimarães (2022) comenta o cenário que contextualiza sua fundação e afirma que

Em 1984, a Fundação Cultural do Distrito Federal passava por um momento de transição para a atual Secretaria de Cultura, assumindo como um dos seus últimos objetivos de gestão fundar o Museu de Arte de Brasília. Em vista da disponibilização do edifício do Anexo à Fundação, a primeira demanda foi a de se organizar e selecionar as obras de arte que comporiam o acervo do Museu.

Essa missão ficou a cargo da artista Leda Watson. Em depoimento à Guimarães, Watson relatou esse processo e como, no contexto de execução do projeto em apenas seis meses, este resultou em *burnout*. As atividades compreendiam o levantamento e a

higienização do acervo de arte do GDF, que, naquele momento, estava espalhado em diferentes espaços, entre eles órgãos públicos, gabinetes, corredores e depósitos (Guimarães, 2022).

Desde sua fundação, o MAB tem desempenhado um papel crucial na promoção das artes visuais, abrigando um acervo diversificado que inclui obras de importantes artistas brasileiros. O museu também se destaca por sua programação de exposições temporárias, que buscam apresentar ao público diferentes vertentes da produção artística contemporânea.

Além de exposições, o MAB realiza diversas atividades educativas e culturais, como oficinas, palestras e visitas guiadas, visando aproximar a comunidade. O museu é um ponto de referência para artistas, pesquisadores e amantes da arte, tendo se consolidado como um espaço vital para a difusão e valorização da cultura no Distrito Federal. No entanto, mesmo representando simbolicamente todos esses aspectos, o museu enfrentou uma série sucessiva de problemas estruturais que culminaram em períodos de fechamento, tendo sido o episódio de 2007 o de maior duração. Essa decisão foi tomada pelo Ministério Público do Distrito Federal (MPDF), devido a graves problemas estruturais em suas instalações. O museu ficou catorze anos fechado, reabrindo suas portas em 2021. Curioso notar que, assim como na sua fundação, a participação de artistas, intelectuais e autoridades foi essencial para discussão e conformação do projeto de restauração que viabilizou sua reabertura.

João Evangelista Andrade Filho, que na época lecionava no Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília (ICA-UnB), foi o primeiro curador do museu, atuando museologicamente na instituição. Andrade Filho assina o catálogo inaugural do MAB e afirma em texto da publicação que “Os prêmios de aquisição dos diversos Salões de Arte Moderna de Brasília contribuíram para a formação do acervo” (Fundação Cultural do Distrito Federal, 1985, p. 10; Souza, 2018). Sendo o de maior expressividade o Prêmio Brasília de Artes Plásticas 1990, por meio do qual cinquenta novas obras foram assimiladas à coleção.

A primeira exposição do MAB aconteceu durante as celebrações dos 25 anos de Brasília, em março de 1985. A ligação com esse aniversário representou mais do que apenas uma comemoração, estabelecendo uma conexão simbólica entre o novo museu e a cidade modernista, destacando qualidades que Oliveira (2009) aponta como modernidade, ousadia, civilidade, poder, organização e planejamento. Mais uma vez, é curioso notar a repetição de determinados processos no decorrer da história dessa

instituição. Além da participação de diferentes atores do campo artístico-cultural e político em seu planejamento e definição de projetos, suas datas mais emblemáticas são vinculadas de forma recorrente ao aniversário da cidade. Sua reabertura em 2021 ocorreu no mês de abril, concomitantemente à celebração dos 61 anos de aniversário de Brasília, integrando o circuito oficial dos eventos programados.

Esses marcos temporais e simbólicos não apenas configuram a trajetória institucional do MAB, como também espelham uma lógica mais ampla de construção da memória cultural na capital. Ao reforçar a associação entre o museu e as datas comemorativas da cidade, fica em evidência uma operação discursiva que busca legitimar a presença da arte no espaço público e inserir o museu no imaginário coletivo como símbolo de modernidade e pertencimento. Essa relação entre temporalidade, projeto cultural e identidade urbana se revela especialmente proveitosa para pensarmos as camadas que constituem o sistema da arte em Brasília e os modos como ele se estrutura em diálogo com a institucionalização da arte, a valorização simbólica de seus espaços e a articulação entre agentes, práticas e políticas. É nesse entrecruzamento de forças que se inscrevem as diretrizes desta pesquisa.

Para tanto, além da apresentação do panorama sobre o sistema da arte em Brasília e suas transformações – como a incorporação de novas linguagens, o processo de profissionalização do campo e o surgimento do primeiro Museu de Arte da cidade –, esta pesquisa se ancora em eixos que consideramos fundamentais para a estruturação das reflexões propostas. A compreensão do contexto, em constante movimento, é essencial para situar a discussão sobre a documentação de obras de arte e seus desdobramentos na contemporaneidade. Aqui, a documentação será analisada tanto como meio quanto como fonte, extrapolando seu caráter estritamente catalográfico para assumir dimensões historiográficas e cartográficas, atuando como agente ativo da memória e como base para processos interpretativos. Com essa perspectiva, avançamos para o exame das fases de interlocução que as instituições museológicas estabelecem com artistas em plena atividade, apontando para as potências e os desafios dessa relação.

1.3 Territórios de contato: artistas em atividade e a dinâmica institucional dos museus

Após delinear o panorama do sistema da arte, com foco em Brasília, no primeiro subcapítulo, faz-se oportuno lançar um olhar às complexas relações de aproximação e

afastamento entre a classe artística e os espaços institucionais. Essa tensão se manifesta no processo de reconhecimento do espaço institucional – não apenas enquanto território físico, mas como campo de práticas e significações – que simultaneamente atrai e distancia seus agentes. Assim, é fundamental interrogarmos de que modo tais instituições exercem influência sobre a produção artística em distintos períodos históricos e como a escrita da história da arte circunscreve esses processos, demarcando as características singulares de cada contexto. Esse entrelaçamento entre prática artística e instituição é o eixo crucial para compreendermos as dinâmicas culturais que fundamentam e desafiam a própria constituição do campo artístico.

Aproximar-se é um gesto que pressupõe criação de vínculos, redução de distâncias e reconhecimento de afinidades. Por outro lado, o estranhamento desloca o olhar, desestabiliza certezas e desarma percepções naturalizadas, abrindo espaço para a crítica e para o novo. No campo da arte, da museologia e também nas relações sociais, esses dois movimentos – aproximação e distanciamento – não são excludentes, mas coexistem em tensão produtiva. Se a aproximação favorece a contextualização e o diálogo, o estranhamento opera como catalisador de releituras, provocando rupturas interpretativas e ativando outras formas de ver e compreender. Nesse equilíbrio dinâmico, encontramos uma chave para refletir sobre a presença, ora confluyente, ora refratária, de artistas em atividade frente às instituições museológicas ao longo das décadas de 1960 a 1990. Como apreender esse movimento no curso da história? De que maneira ele revela os sentidos e disputas que atravessam a constituição simbólica dos museus e os modos de produção artística?

Nas décadas de 1960 e 1970, o vínculo entre artistas e instituições passou a ser tensionado de maneira mais evidente, mas ainda apresentando um caráter ambíguo. O crescimento dos movimentos de contracultura, o fortalecimento das linguagens experimentais e a crítica institucional, como formulada pela autora Cristina Freire, colocaram em xeque a neutralidade do espaço museológico. Freire, por exemplo, em seu texto *Arte Conceitual* (2006), argumentava que o museu condiciona a obra de arte, atribuindo-lhe sentidos que extrapolam sua materialidade – uma crítica que ressoa fortemente na relação ambígua entre criação artística e legitimação institucional. Freire, em seu texto *Arte Conceitual*, também nos fala sobre uma atitude crítica marcante contra as instituições

A preponderância da idéia, a transitoriedade dos meios e a precariedade dos materiais utilizados, a atitude crítica frente às instituições, notadamente o museu, assim como formas alternativas de circulação das proposições artísticas, em especial durante a década de 1970, são algumas de suas estratégias (Freire,

2006).

No Brasil, esse processo ganha contornos particulares. A arte engajada e conceitual dos anos 1970, frequentemente marcada por posicionamentos políticos e pela recusa de formas tradicionais de exibição, revela uma postura de afastamento crítico em relação aos museus – vistos por muitos artistas como espaços elitizados e pouco permeáveis à experimentação e à diversidade de discursos. Esse afastamento não se deu de forma total, mas marca um processo de disputa específico, uma vez que ter um posicionamento crítico com relação às instituições não fazia necessariamente com que cose estivesse distante dela.

Na rota aberta por Marcel Duchamp no começo do século XX, em especial durante os anos 60 e 70, são significativos os gestos de artistas contra as instituições, por exemplo, interrogando o sistema de arte em que a estrutura dos Salões desde o século XVII ocupa lugar privilegiado – e se mantém apesar de abalos ao longo da história (Freire, 2006).

Imagem 7 – Hélio Oiticica e integrantes da escola de samba Estação Primeira de Mangueira com Parangolés na área externa do MAM Rio durante a abertura da exposição *Opinião 65*



Fonte: Fotografia e legenda extraídas do site oficial do MAM-Rio (2025). Fotografia de Desdémone Bardin

Outros autores, como Flávia Letícia Biff Cera, em sua tese de doutorado intitulada *Arte-Vida-Corpo-Mundo, segundo Hélio Oiticica*, também destacam nesse período a emergência de práticas que buscavam romper com a lógica do objeto artístico e da contemplação passiva, reivindicando outros modos de circulação e recepção.

A primeira aparição dos Parangolés foi no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, na exposição *Opinião 65*, mas Hélio, que tinha levado os passistas da Mangueira, foi impedido de entrar no recinto e permaneceu no jardim. Assim foi a primeira não-exposição dos Parangolés, cujas réplicas hoje entram nos museus inclusive com o aviso: "permitido tocar". "Anti-arte por excelência", os Parangolés foram a chave para a ideia de Hélio: "o museu é o mundo; é experiência cotidiana." (Cera, 2012, p. 102).

Já nos anos 80, com o redirecionamento das políticas culturais no Brasil e o processo de redemocratização, observa-se uma retomada de interlocução entre artistas e instituições.

Organiza-se, do exterior, um boicote à Bienal Internacional de São Paulo. Representações estrangeiras, assim como grande parte da comunidade artística local, não participam da mostra, como forma de protesto à ditadura militar. Esse boicote durou até 1983, quando o país retornou à democracia (Freire, 2006).

Imagem 8 – O P2 Parangolé bandeira 1 (1964), no centro da foto, na abertura da exposição *Opinião 65*, na área externa do MAM Rio em 1965



Fonte: Fotografia e legenda extraídas do site oficial do MAM-Rio (2025). Fotografia de Desdémone Bardin

A profissionalização do campo artístico, a ampliação das escolas e cursos de arte, e a criação de novos museus e bienais regionais contribuem para a reconfiguração desse panorama. Ainda que o embate entre autonomia artística e institucionalização persista, há um reconhecimento crescente da importância das instituições para a preservação e difusão da produção contemporânea.

Talvez por isso tudo, o crítico Ricardo Fabbrini localize justamente na XVIII Bienal, de 1985, um "marco" na formação da discussão local sobre arte contemporânea, pois aqui "se difundiu entre nós, bem e mal – bem porque no momento oportuno, e mal porque de modo parcial –, o tema do ocaso das vanguardas e seu correlato, do historicismo 'pós-moderno', debatido nos *campi* e que ganharia nos anos seguintes o mundo *mass-midiático*" (Alambert; Canhête,

2004).

Na década de 1990, a consolidação de políticas públicas voltadas ao patrimônio e à cultura, somada à internacionalização de artistas brasileiros, acentua essa aproximação. É também nesse momento que a documentação passa a assumir um papel mais estruturante no diálogo entre artistas e museus – não apenas como registro técnico, mas como campo de negociações simbólicas e epistemológicas. A essa altura, os museus já não são apenas depositários da memória, mas agentes implicados na construção ativa de narrativas históricas, como afirma Andrea Fraser (2005), reforçando o lugar da instituição como interlocutora, e não apenas mediadora, dos sentidos da arte.

A crítica institucional foi institucionalizada? A crítica institucional sempre esteve institucionalizada. Ela só poderia ter surgido dentro e, como toda arte, só pode funcionar dentro da instituição da arte. A insistência da crítica institucional na inescapabilidade da determinação institucional pode, de fato, ser aquilo que a distingue mais precisamente de outros legados da vanguarda histórica. (Fraser, 2005, tradução nossa).

É justamente nesse terreno – de aproximações críticas e distanciamentos estratégicos – que a documentação emerge não apenas como um artefato técnico, mas como mediadora sensível entre tempos, práticas e discursos. Ao longo das décadas analisadas, a documentação de obras de arte passa a desempenhar um papel que extrapola a função de mero inventário: ela se torna parte do próprio campo simbólico da arte, refletindo as escolhas curatoriais, os critérios de legitimação e os modos de institucionalização da produção artística.

Em diálogo com esse movimento, Jacques Le Goff (1990)⁴⁰ ajuda a pensar a documentação como portadora de valores imateriais e de uma memória social que é sempre disputada. A obra documentada – com seus registros de entrada, fichas técnicas, fotografias, termos de cessão, materiais de exposição – não apenas confirma uma existência museológica, mas também revela as relações que a tornaram possível: a negociação com o artista, a política de acervo, o momento histórico da aquisição ou do empréstimo. Como lembra Suely Rolnik (2006), o arquivo, longe de ser neutro, é lugar de forças e, por isso mesmo, também de potências.

O foco da compulsão de arquivar colocado nessas práticas situa-se num campo de forças em disputa pelo destino de sua retomada no presente – variado

⁴⁰ Membro da escola dos Annales, discute a distinção e a relação entre história (como trabalho historiográfico) e memória (como construção social, plural e frequentemente disputada). Ele mostra que memórias coletivas não são neutras; são produzidas, selecionadas e politicamente negociadas ao longo do tempo – exatamente a noção de “memória social que é sempre disputada”. Assim, o texto de Le Goff fornece o arcabouço teórico para afirmar que a documentação e os arquivos participam dessas negociações de memória, pois são meios pelos quais versões do passado ganham autoridade.

espectro desde iniciativas que pretendem ativar sua potência poético-política até aquelas movidas pelo desejo de ver tal potência definitiva e irreversivelmente desaparecida da memória de nossos corpos (Rolnik, 2006, p. 99).

No caso de artistas em atividade, esse potencial da documentação adquire camadas adicionais. A convivência entre artista e instituição amplia o campo documental para além do registro final da obra, permitindo anotações de processo, entrevistas, cartas, termos de intenção, imagens de montagem – elementos que possuem o potencial de se tornar dispositivos de leitura historiográfica. A documentação, nesse contexto, não apenas conserva, mas ativa; não apenas respalda a existência de uma obra, mas possibilita que ela continue a produzir sentido, ressoando em análises futuras e em políticas curatoriais ainda por vir.

Assim, ao observarmos o vai e vem entre artistas e museus nas últimas décadas do século XX, torna-se evidente que a documentação não é um resultado posterior, mas parte constituinte da própria interlocução. Compreendê-la em sua dimensão ampliada é, portanto, essencial para pensar os modos como as instituições produzem história, não como um relato fixo, mas como uma cartografia em constante elaboração.

A obra *O Beijo* (1990), de Ana Maria Tavares, emerge enquanto ponto de ancoragem para refletirmos sobre os modos como a documentação pode mediar a conservação de um objeto artístico e a leitura expandida de seu percurso institucional e simbólico. A entrada da obra no acervo do MAB, por meio do formato aquisitivo do primeiro Prêmio Brasília de Artes Plásticas (PBAP), é ato inaugural, e único, de uma política de incorporação museológica em meio a um contexto de redefinição das relações entre artistas e instituições, no limiar da década de 1990.

A escolha por *O Beijo* carrega consigo uma série de camadas interpretativas que se evidenciam nos registros que a circundam: o edital do prêmio, o catálogo da exposição, as matérias de jornal que cobriram o evento, os documentos de aquisição e os registros museográficos posteriores e, nesse sentido, a existência ou não desses formatos variados de registro. Cada um desses elementos documentais atua como comprovação da presença da obra no acervo e fragmento de uma memória em construção, traçando os contornos de um momento de inflexão no sistema da arte local e na consolidação do MAB enquanto espaço de legitimação.

Mais do que apenas um objeto premiado, *O Beijo* se inscreve como símbolo de uma aproximação institucional que buscava incorporar a produção artística em tempo presente, num gesto de abertura ao contemporâneo. No entanto, ao seguir os rastros documentais dessa obra ao longo dos anos seguintes, também nos deparamos com

silêncios, lacunas e descontinuidades que marcam o afastamento progressivo entre o museu e sua política de acervo – indícios de um sistema em tensão, cujas dinâmicas de valorização e esquecimento se refletem diretamente na materialidade do arquivo.

Nesse sentido, a documentação de *O Beijo* não apenas registra a história de uma obra, mas revela os modos como essa história foi escrita, esquecida e eventualmente reescrita. Ao recuperarmos esses documentos, somos convidados a ler o museu como um território em disputa e a documentação como linguagem que tanto carrega quanto molda os sentidos possíveis dessa disputa. É nesse jogo entre presença e ausência, entre visibilidade e apagamento, que a prática museológica encontra um de seus maiores desafios: transformar o arquivo em campo vivo de pensamento, em meio onde a obra possa, ainda e novamente, dizer.

Falar sobre a documentação museológica como alicerce para novas apresentações de um mesmo trabalho e seu potencial interpretativo dentro de um corpo institucional, é também afirmar uma realidade de instabilidade e efemeridade.

Mesmo que a Arte Conceitual seja circunscrita a um período de uma década, as questões que ela lançou são bastante atuais. Isso porque interrogam as posições, sempre instáveis e cambiantes, das figuras que compõem o sistema da arte (crítico, curador, editor, galerista), do estatuto da obra de arte (por meio da indiferenciação entre documentação e obra de arte), assim como dos meios e instituições que a legitimam (Freire, 2006, p.13).

CAPÍTULO 2 – MATÉRIA E SUBJETIVIDADE EM ANA MARIA TAVARES

O segundo capítulo entrelaça percursos e narrativas da artista Ana Maria Tavares, aproximando o olhar ao universo de uma artista que se define, a um só tempo, pela intensidade material e prática de seu fazer e pela complexidade conceitual de sua produção. Ao longo das páginas, busca-se delinear a trajetória de Tavares, recuperando momentos decisivos de sua formação, de sua inserção no circuito artístico e da construção de uma obra que se caracteriza pela força do processo, pela experimentação material e pela constante negociação entre forma e espaço.

A estrutura do capítulo se organiza em dois movimentos complementares, a primeira seção traça um panorama de sua formação, escolhas e influências; e a segunda acompanha o modo como suas obras se desdobram no espaço, ganham corpo e constroem diálogos com instituições e públicos.

Nesse percurso, compreender a história da artista é tão essencial quanto situar historicamente a obra *O Beijo*, núcleo desta pesquisa. A tessitura entre biografia e contexto abre caminho para um campo fértil de interpretações, onde a experiência individual e a narrativa institucional se encontram. Essa costura prepara, de maneira orgânica, o terreno para o capítulo seguinte, em que serão apresentadas e analisadas as documentações produzidas tanto pelo MAB quanto pelo atelier da artista – documentos que, ao se cruzarem, revelam não apenas lacunas, mas também possibilidades de ativação (devir) e preservação (memória) da obra.

2.1 A artista: um olhar sobre a trajetória

Ana Maria Tavares é uma artista mineira radicada em São Paulo que, em seus mais de 40 anos de carreira, marcou passagem por instituições de renome nacional e internacional, como a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), a Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), a Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), a Pinacoteca-SP, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), a School of the Art Institute (Chicago), a Guggenheim Foundation (Nova York), a Rijksakademie (Amsterdã), a Universidade Nacional de Bogotá, o Massachusetts Institute of Technology (MIT), a Rice University, Huston (EUA), entre tantas outras, exercendo atividades formativas, ministrando aulas, palestras e orientações; e expositivas, executando diferentes projetos. Iniciou seus estudos e produção na década de 1980,

sua primeira exposição individual, *Objetos e Interferências*, ocorreu em 1982 na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Ao longo de sua carreira, mostrou-se uma artista versátil e multifacetada, que extrapola os espaços delimitados pelas linguagens tradicionais, buscando, a partir dos contrastes entre materiais, arquitetura e *design*, promover deslocamentos no espaço-tempo.

Penso que fazer as ideias sobreviverem não é somente botar a obra no mundo real, mas sim pensar nesse circuito todo. [...] Qualquer que seja o trabalho, em todas as profissões, na minha opinião, é imprescindível conhecer todas as etapas do processo (Tavares, 2016).

Antes de nos aprofundarmos especificamente em sua produção artística e nos diálogos que a permeiam, é relevante destacar um aspecto significativo em especial, seu núcleo familiar. Em diversas entrevistas, em evento recente realizado na Unirio⁴¹ e em entrevista realizada durante visita a seu atelier⁴², Tavares comenta sobre a substancialidade de sua vivência junto à família enquanto referência para seu desenvolvimento artístico e profissional. Filha de pai engenheiro químico e mãe dona de casa, esteve desde cedo ambientada à atmosfera industrial e à gestão de processos organizacionais, tanto relacionados à lógica da fábrica como a sua tradução para o ambiente doméstico. Moraram ela, os pais e os quatro irmãos, ao lado da fábrica de Cimento Itaú, primeiro emprego de seu pai como engenheiro químico, fase que rememora destacando a paixão que ele e os amigos sentiam sobre os materiais, técnicas e processos, mas principalmente sobre como ele fazia questão de compartilhar esses aprendizados e curiosidades com a família. À sua mãe, atribui o talento para a decodificação, pois era responsável por traduzir de forma estratégica essa realidade fabril para o ambiente da casa. Não como algo duro e inflexível, mas como uma habilidade para gerir o tempo, as atividades e as relações. Em entrevista para Yves Cohen, publicada no catálogo da exposição *No lugar mesmo: uma antologia de Ana Maria Tavares*⁴³, a artista fala sobre essa relação com a família, e ressalta ter sido sua mãe quem lhe ensinou a ter uma visão do todo, dos detalhes, a antever problemas como estratégia para pensar à frente.

⁴¹ No dia 28 de novembro de 2023 foi realizada uma palestra na Unirio com o tema *Experiências da Museologia com Artista em Atividade*, onde artista e museóloga, Ana Maria Tavares e Ana Carolina Vigorito, compartilharam como é a rotina do trabalho no ateliê e suas diferentes frentes de atuação, destacando a contribuição valiosa que o trabalho museológico atribui à produção artística.

⁴² Visita realizada no dia 18 de abril de 2025.

⁴³ Exposição de retrospectiva da artista realizada em 2016 na Pinacoteca do Estado de São Paulo como finalização do conjunto de ações comemorativas dos 110 anos da instituição, celebrados em 2015.

Antes de ingressar no universo da arte, já havia aprendido como produzir cimento, fazer tijolo refratário, como funciona um forno de alta temperatura e a importância das siderúrgicas. Aspectos que revelam o legado de sua família e a influência de seu estado natal, Minas Gerais, em sua trajetória. Essas referências são observadas em diferentes séries de seu trabalho através da escolha de materiais a serem repetidamente utilizados, como aço inox e outras ligas metálicas.

Imagem 9 – Ana Maria Tavares realiza as primeiras pesquisas na fábrica para o desenvolvimento da instalação *Cityscape* (Parede AMT para Niemeyer), 2001



Fonte: Fotografia e legenda extraídas do catálogo da exposição *No lugar mesmo*, realizada em 2016 na Pinacoteca do Estado de São Paulo

A obra de Ana Maria Tavares é marcada pela versatilidade na utilização de matérias-primas, pela escolha e emprego desses materiais no diálogo com a arquitetura e o design, a fim de proporcionar deslocamentos espaço-temporais. Influenciada pela atmosfera industrial de sua infância em Minas Gerais, a valorização do rigor em seu trabalho vai além da estética e atua como um conceito que possui grande centralidade, como disparador necessário para os diálogos e reflexões intrínsecos a cada trabalho e suas possibilidades de ativação (Pinacoteca, 2016).

Imagem 10 – *Cityscape* (Parede AMT para Niemeyer), 2001. Bienal 50 anos, Pavilhão da Bienal



Fonte: Fotografia e legenda extraídas do site da artista. Créditos: Caio Reisewitz

Imagem 11 – Detalhe da instalação *Cityscape* (Parede AMT para Niemeyer), 2001. Bienal 50 anos, Pavilhão da Bienal



Fonte: Fotografia e legenda extraídas do site da artista. Créditos: Caio Reisewitz

Podemos notar que “passagem”, “paisagem” e “ambiente” não são apenas conceitos adotados para uma produção artística deslocada, mas sim conceitos mais profundos e reveladores de aspectos que atravessam a artista como um todo, trazendo por meio do rigor e da matéria aspectos substanciais de uma subjetividade particular em experiência, visão e relação com o mundo.

Em suma, Ana Maria Tavares é uma artista operária que transcende os limites tradicionais da arte, explorando o espaço-tempo, desafiando expectativas e promovendo reflexões críticas sobre a sociedade contemporânea⁴⁴.

2.2 Percursos e narrativas: da concepção à materialização

O ambiente industrial, que inicialmente se configura como a base de sua família, se estabelece ao longo dos anos como um espaço perene de inspiração. Tavares tem verdadeiro encantamento com o universo das técnicas e afirma que é a partir do momento em que dominamos um modo de fazer, que podemos finalmente expandi-lo em meio a experimentações e, até mesmo, subversões de seu uso tradicional⁴⁵. Essa visão de mundo e de atuação orientam seu trabalho até hoje e foram essenciais para que ela se mantivesse em constante processo formativo, buscando cursos e experiências profissionais que contribuíssem para elaboração de um léxico amplo acerca dos materiais, das técnicas manipulativas existentes e, a partir disso, vislumbrar o desenvolvimento de novas técnicas de manipulação desses. Fez cursos, *workshops*, trabalhou em empresas e fábricas que contribuíram para sua instrumentalização técnica durante a graduação e mesmo após o mestrado, como as aulas de litogravura e orientação de projetos no Centro de Estudos Aster, com Regina Silveira e Júlio Plaza. Trabalhou dentro do laboratório fotográfico Agfa produzindo fotolitos gigantes, ampliando fotografias e construindo vínculos com os técnicos do laboratório. Chegou a trabalhar em uma grande gráfica em São Paulo a fim de aprender o processo de impressão dos fotolitos e da cor, fez um longo estágio na Cerâmica São Caetano, onde trabalhou no laboratório químico e passou por todos os setores da fábrica. Ao retornar de seu mestrado em Chicago, realizou também o curso

⁴⁴ Afirmação referenciada pelas entrevistas que compõem o catálogo da Pinacoteca (2016) e pela entrevista realizada no atelier da artista em abril de 2025.

⁴⁵ Entrevista para Yves Cohen publicada no catálogo da exposição *No lugar mesmo: uma antologia de Ana Maria Tavares*, Pinacoteca-SP, 2016.

de solda eclética no Senai em São Paulo, onde aprendeu a dominar técnicas de serralheria como diferentes tipos de soldagem, esmerilhar, aplicar pintura automotiva, entre outros. Expertise que lhe garantiria a liberdade criativa que se traduz em suas obras por meio do rigor aplicado ao desenvolvimento da técnica necessária para atingir o resultado desejado, toda essa experiência contribuiu também para futuras arrecadações de fundos por meio de patrocínios em projetos, como na exposição *Porto Pampulha*⁴⁶ ou *Natural-Natural: Paisagem e Artificio*⁴⁷.

O rigor, como dito anteriormente, possui grande centralidade nos trabalhos de Tavares, nos quais, mais do que escolhas estéticas, representa um conceito.

Meu trabalho tem um rigor, ele depende de uma interação muito grande, de um aprofundamento, e os conteúdos das obras são obtidos a partir dos significados de técnicas, materiais e processos (Tavares, 2016).

O rigor enquanto conceito exerce também um elemento de sedução, é ele o responsável por alinhar as diferentes, e múltiplas, camadas interpretativas da obra, de construção de significado, e parte disso vem da tomada de decisão com relação ao uso de técnicas e processos nos materiais. Assim, a utilização de uma grande variedade de matérias e materiais acontece a serviço da distorção da função dos objetos e inclusive da construção de ambiguidade, localizando a obra numa atmosfera de questionamentos onde acaba por se configurar mais como um “problema” do que como uma situação confortável.

A obra tem a função de fazer perguntas. Mas antes de fazer perguntas, ela seduz, ela abraça, ela traz o corpo das pessoas, e, quando nos damos conta, estamos diante de um problema (Tavares, 2016).

A produção artística de Ana Maria Tavares flerta com o espectro da arte conceitual como movimento e enquanto tendência. Entender os processos e camadas

⁴⁶ Exposição realizada em 1997 no Museu de Arte da Pampulha (MAP), Belo Horizonte-MG. Para realização desse projeto conseguiu patrocínio da siderúrgica Acesita, atualmente AcelorMittal, com a condição de que o projeto fosse realizado em BH e que a artista levasse a tecnologia de produção e manipulação do aço inox de São Paulo para Minas Gerais, pois o estado ainda não dominava técnicas de produção, acabamento, polimento e determinadas soldagens. A artista foi para dentro da fábrica trabalhar com os funcionários.

⁴⁷ Exposição realizada em 2013 no Museu de Arte Contemporânea Dragão do Mar, Fortaleza-CE. Para realização desse projeto captou recursos junto ao Ministério da Cultura (MinC) e relata ter vivido uma experiência de produção, criação e gestão, onde o ateliê se expandiu, se tornando uma grande empresa e laboratório de criação dada a necessidade de suporte e troca com as artesãs que participaram do projeto e toda a equipe jurídica, administrativa, financeira e de almoxarifado. Foi um projeto em rede que culminou em um seminário internacional com foco nas questões do trabalho.

que envolvem sua produção desde o início de sua carreira nos mostra que tudo vai, ao menos, um pouco além do que os olhos veem. De acordo com o texto *Arte Conceitual*, de Cristina Freire,

[...] a Arte Conceitual, de modo geral, opera na contramão dos princípios que norteiam o que seja uma obra de arte e por isso representa um momento tão significativo na história da arte contemporânea. Em vez da permanência, a transitoriedade; a unicidade se esvai frente à reprodutibilidade; contra a autonomia, a contextualização; a autoria se esfacela frente às poéticas da apropriação; a função intelectual é determinante na recepção (Freire, 2006).

No entanto, Tavares incorpora ações do seu cotidiano e um projeto e documentação em uma única obra, destacando a importância do lastro conceitual para o embasamento de sua produção, que possui um caráter material importantíssimo. Sempre teve interesse em trabalhar com a intersecção entre arte e arquitetura, tendo como ponto de partida a ideia de intervir em espaços arquitetônicos. Além da busca pelo aprofundamento no manejo de materiais e técnicas de intervenção para modelagem e acabamento, buscou aprofundar também sua prática em gestão, a qual entende e descreve como o ato de gerir passado, presente e futuro do trabalho⁴⁸. Para tanto, começou, após sua adesão ao quadro de docentes da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), no início da década de 1990, a manter uma documentação meticulosa de seus trabalhos artísticos e acadêmicos. Prática que hoje corrobora um amplo mapeamento de sua produção e controle para gestão informacional de sua carreira, incluindo dados de fornecedores, amostra de materiais, dossiês de montagem e higienização, registros fotográficos, além de facilitar seu contato com as instituições que, dentro do sistema da arte, detêm suas obras, sejam elas galerias, colecionadores, ou ainda, em alguns casos, museus.

Após abordarmos materiais, técnicas e processos de gestão, adentramos em camadas mais profundas, diretamente influenciadas pelos temas anteriores: a poética e a subjetividade na produção desta artista. Em 2000, Tavares concluiu seu doutorado em artes pela ECA-USP com orientação da prof^a. dr^a. Regina Silveira. Em sua tese (Tavares, 2000), trabalhou com um conjunto de obras que, mesmo após 23 anos, oferecem aos pesquisadores uma incrível fonte para compreensão de seu trabalho e os diálogos que o permeiam. O texto nos introduz ao domínio de suas reflexões conceituais, demonstrando o anseio de problematizar e instigar reflexões sobre

⁴⁸ Entrevista para Yves Cohen publicada no catálogo da exposição *No lugar mesmo: uma antologia de Ana Maria Tavares*, Pinacoteca-SP, 2016.

experiências de deslocamento espaço-temporal no contexto da arte. Nesse sentido, a “passagem”, a “paisagem” e o “ambiente” emergem como elementos que propiciam distintas situações, tanto pela aproximação quanto pelo afastamento desses três conceitos entre si e com outros elementos relevantes.

Os quatro temas principais levantados por sua tese enquanto elementos indissociáveis para a discussão acerca do espaço-tempo da arte em sua carreira, com foco em trabalhos produzidos entre 1995 e 2000, são a relação entre arte e design, “o conflito do sujeito” (Tavares, 2000); a amplificação dos sentidos através de experiências sinestésicas, subcapítulo intitulado “A escultura como aparelho para o campo do corpo” (Tavares, 2000); a concepção do site-specific enquanto compreensão de como o espaço se organiza na vida contemporânea, “o conflito expandido” (Tavares, 2000); e, por fim, a experiência do sujeito como navegador surge enquanto análise crítica da experiência de navegação na internet, uma nova fronteira espaço-temporal que se estabelece em analogia com o espaço do mundo, tal como o percebemos.

O “conflito do sujeito” surge pela abordagem do termo “estrutura” a partir da observação do mobiliário urbano, representando elementos tridimensionais de apoio ao corpo em deslocamento. O estudo explora obras de arte, como *Serpentinata* e *Belmont Station*, que recontextualizam essas estruturas, promovendo o “conflito do sujeito” ao desafiar suas funções originais.

Imagem 12 – *Serpentinata*, 1995



Fonte: Fotografia e legenda extraídas da tese de doutorado *Armadilhas para os sentidos: a experiência no espaço-tempo da arte*

Imagem 13 – *Serpentinata*, 1995



Fonte: Fotografia e legenda extraídas da tese de doutorado *Armadilhas para os sentidos: a experiência no espaço-tempo da arte*

Imagem 14 – *Serpentinata*, 1995



Fonte: Fotografia e legenda extraídas da tese de doutorado *Armadilhas para os sentidos: a experiência no espaço-tempo da arte*

A exposição *Rotatórias* ampliou essa experiência, ressaltando a sensação de dúvida sobre a condição dos objetos descontextualizados. Dá destaque a distração, a anestesia e a indiferença como características do usuário, a quem também identifica enquanto "participador" contemporâneo nos espaços urbanos. Simultaneamente, o contato com o design de objetos funcionais transmite uma sensação de certeza que evidencia os objetivos arquitetônicos. Dessa forma, a exposição construiu uma

relação dialética entre a certeza do design e a dúvida da arte, desafiando a compreensão do todo e problematizando a natureza dos objetos.

Imagem 15 – Exposição *Rotatórias*, 1996



Fonte: Fotografias e legenda extraídas da tese de doutorado *Armadilhas para os sentidos: a experiência no espaço-tempo da arte*

A amplificação dos sentidos através de experiências sinestésicas, aspecto explorado pela tese, diz respeito ao conceito de "aparelho" em esculturas, considerando-as como próteses que ampliam a experiência do sujeito no espaço-tempo da obra de arte. Le Corbusier é referenciado nesse momento do texto de sua tese, em que Tavares destaca a arquitetura moderna como extensão tecnológica do corpo, somando a essa conformação de sentido a concepção de Freud acerca de o homem possuir a capacidade de se tornar um "deus protético" ao aprimorar suas capacidades naturais (Tavares, 2000). Tavares compara a evolução das máquinas ao longo do tempo, categorizando-as em máquinas musculares, sensoriais e cerebrais (Tavares, 2000). Esculturas-aparelhos específicas, como *Guarda-Corpo*, *Visita Guiada com Amigo J9 para Edemar* e *Exit*, são analisadas, destacando sua interação com o usuário e a ampliação da experiência artística, propondo uma ênfase na participação do espectador e na transformação da experiência em ação crítica, que remete à influência de Marcel Duchamp. A reflexão também sugere a consideração da visão contemporânea das próteses, considerando a consciência das limitações humanas e a análise cuidadosa dos riscos que envolvem esse raciocínio.

Imagem 16 – *Guarda corpo, 1996*



Fonte: Fotografia e legenda extraídas da tese de doutorado *Armadilhas para os sentidos: a experiência no espaço-tempo da arte*

Imagem 17 – *Visita com Amigo J9 para Edmar, 1997*



Fonte: Fotografia e legenda extraídas da tese de doutorado *Armadilhas para os sentidos: a experiência no espaço-tempo da arte*

Imagem 18 – *Exit*, 1999

Fonte: Fotografia e legenda extraídas da tese de doutorado *Armadilhas para os sentidos: a experiência no espaço-tempo da arte*

Ao refletir sobre “o conflito expandido”, Tavares explora as exposições *Gambling*, *Porto Pampulha* e *Relax'o'visions*, começando com uma análise acerca da relevância da noção contemporânea de espaço na compreensão da produção artística atual, perspectiva de grande centralidade para a tese, estabelecendo conexões entre o pensamento de Michel Foucault, Marc Augé e outros autores que abordaram a arte do século atual. A divisão do tema em quatro partes – experiência do espaço, espelhamento, não-lugar e as experiências que levam do *site* ao *site-specific deslocado* –, sugere uma abordagem abrangente, em que o objetivo é apresentar ideias que influenciaram sua prática artística e fornecer bases conceituais para uma reflexão que ultrapasse os limites da arte. Esse exercício teórico lhe serviu para o aprofundamento da compreensão do *site-specific* deslocado, conceito que desenvolveu através da prática artística.

Nesse sentido, Tavares destaca a influência de Foucault no que tange a importância do espaço para a cultura do século XX, considerando-o a questão central. Foucault analisa a evolução da concepção de espaço, partindo da descoberta de

Galileu sobre o movimento da Terra e chegando à ideia contemporânea de rede inter-relacionada de pontos chamados *sites*. Concomitante a isso, nos fala sobre a obra *O Homem sem Qualidades*, de Robert Musil, escrita em 1938, que ironicamente retrata uma cidade supermoderna, antecipando a estruturação mecânica da vida no século XX. Musil descreve uma sociedade organizada para maximizar produção e especialização, onde a vida é controlada como uma engrenagem eficiente. Foucault destaca que, na contemporaneidade, percebemos não mais o espaço infinito, mas os *sites* especializados e suas relações. Ele propõe que a questão do *site* não é apenas demográfica, mas envolve decisões sobre proximidade, armazenamento, circulação e classificação para alcançar metas específicas. A arte no século XX reflete essa preocupação com o espaço, assim como a experiência artística está cada vez mais vinculada ao contexto espacial e territorial. O desenvolvimento da escultura no século XX, exemplificado pela artista por meio do surgimento do *site-specific*, mostra como a arte se relaciona intimamente com o espaço circundante e como a especialização do espaço influencia a produção, levando artistas a considerarem as características específicas do local. Assim, a arte somada ao *site* torna-se parte da rede espacial, e a experiência artística e de vida se entrelaçam. Tavares investiga as “coisas” em relação ao contexto, vendo-o como constitutivo da própria “coisa”.

As ideias de Foucault sobre *sites*, na compreensão da experiência do espelho, representam tanto uma utopia quanto uma heterotopia, promovendo uma experiência crítica ao refletir sobre a ausência do sujeito no lugar em que está. Acrescenta à discussão a perspectiva de Perniola (Tavares, 2000), que amplia esse panorama, tratando o espelhamento como parte de um sistema de reprodução contemporâneo, em que o sujeito se torna espelho do mundo. Podemos observar a aplicação desses conceitos na produção de Tavares em obras que compõem as exposições *Porto Pampulha* e *Gambling*, que exploram a arquitetura do espaço, utilizando o espelhamento para criar experiências visuais e conceituais. *Porto Pampulha* é concebido como um *site-specific*, incorporando elementos do Museu de Arte da Pampulha (MAP), de Niemeyer e Burle Marx. A repetição de elementos arquitetônicos, espelhos retrovisores e esculturas utilitárias promove uma experiência onde arte e arquitetura se fundem de maneira provocativa.

Imagem 19 – *Gambling*, 1999



Fonte: Fotografia e legenda extraídas da tese de doutorado *Armadilhas para os sentidos: a experiência no espaço-tempo da arte*

Imagem 20 – *Gambling*, 1999



Fonte: Fotografia e legenda extraídas da tese de doutorado *Armadilhas para os sentidos: a experiência no espaço-tempo da arte*

Outro aspecto interessante desse processo reflexivo é a antropologia da contemporaneidade, que reconhece o espaço como elemento fundamental para entender as relações entre o indivíduo e o mundo. *Porto Pampulha* buscou transformar o museu em um "meta-porto" de passagem, contemplação e crítica, onde, inspirado pelas ideias de Marc Augé sobre não-lugares, pretendia simular a vida contemporânea, transformando o museu em um espaço análogo aos não-lugares da sociedade atual. De acordo com Marc Augé, estes não-lugares são então compreendidos como espaços de passagem — como clínicas, hotéis e aeroportos, caracterizados pela indiferença e efemeridade das relações. *Porto Pampulha* foi concebida como um não-lugar, que leva o espectador a uma experiência crítica de deslocamento e promove a reflexão acerca das transformações do espaço na contemporaneidade.

Imagem 21 – *Porto Pampulha*, 1997 (vista parcial)



Fonte: Fotografia e legenda extraídas da tese de doutorado *Armadilhas para os sentidos: a experiência no espaço-tempo da arte*

Imagem 22 – Coluna com banco de elevador, 1997



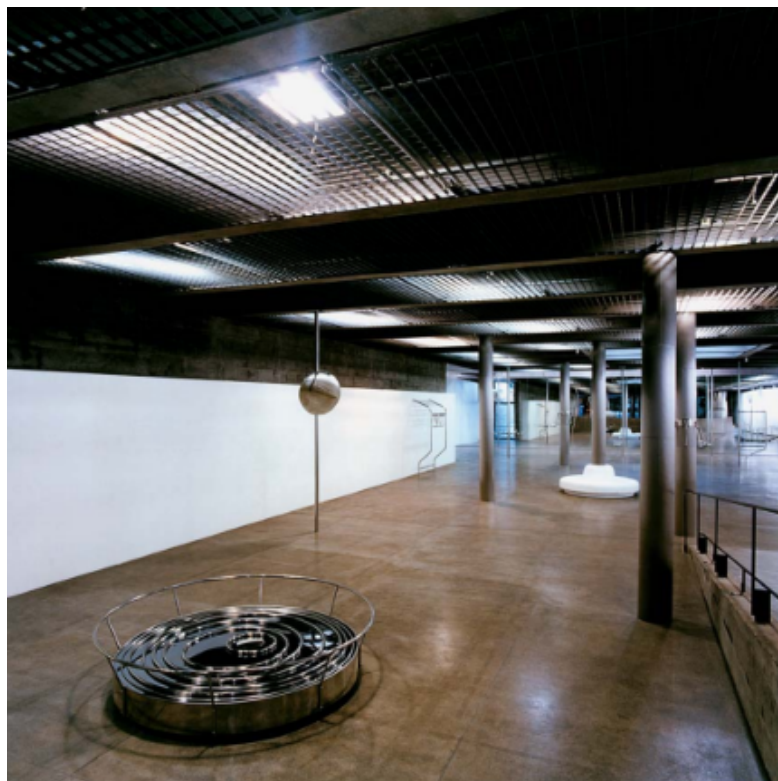
Fonte: Fotografia e legenda extraídas da tese de doutorado *Armadilhas para os sentidos: a experiência no espaço-tempo da arte*

Imagem 23 – Coluna com catraca, 1997



Fonte: Fotografia e legenda extraídas da tese de doutorado *Armadilhas para os sentidos: a experiência no espaço-tempo da arte*

Imagem 24 – *Relax'o'visions*, 1998 (vista parcial)



Fonte: Fotografia e legenda extraídas da tese de doutorado *Armadilhas para os sentidos: a experiência no espaço-tempo da arte*

Para Tavares, a experiência do sujeito enquanto navegador versa também sobre a influência da internet. Podemos observar nas obras *Estação Panamericana* e *Estação II*, a acentuação de uma analogia entre os espaços virtuais e a experiência de passagem. Em meio a essa análise, explora a ideia do “corpo anestésico” e a transformação de espaços urbanos em expressões reais do não-lugar, relação que provoca a reflexão acerca da intersecção entre arte, tecnologia e experiência espaço-temporal a partir da natureza paradoxal da virtualidade.

Estação Panamericana partiu da ideia de revitalização de um espaço urbano já existente, a Praça Panamericana no bairro Alto de Pinheiros em São Paulo, que seria transformada em espaço de trânsito para o “uso” público. [...] O projeto “compreende as relações de dois espaços distintos: túneis de passagem, subterrânea e uma arena grande, onde o espaço côncavo formado por curvas de nível abrigará uma plaza com ‘corrimãos’ em aço inox.” (Tavares, 2000).

Imagem 25 – *Relax'o'visions*, 1998 (vista parcial)



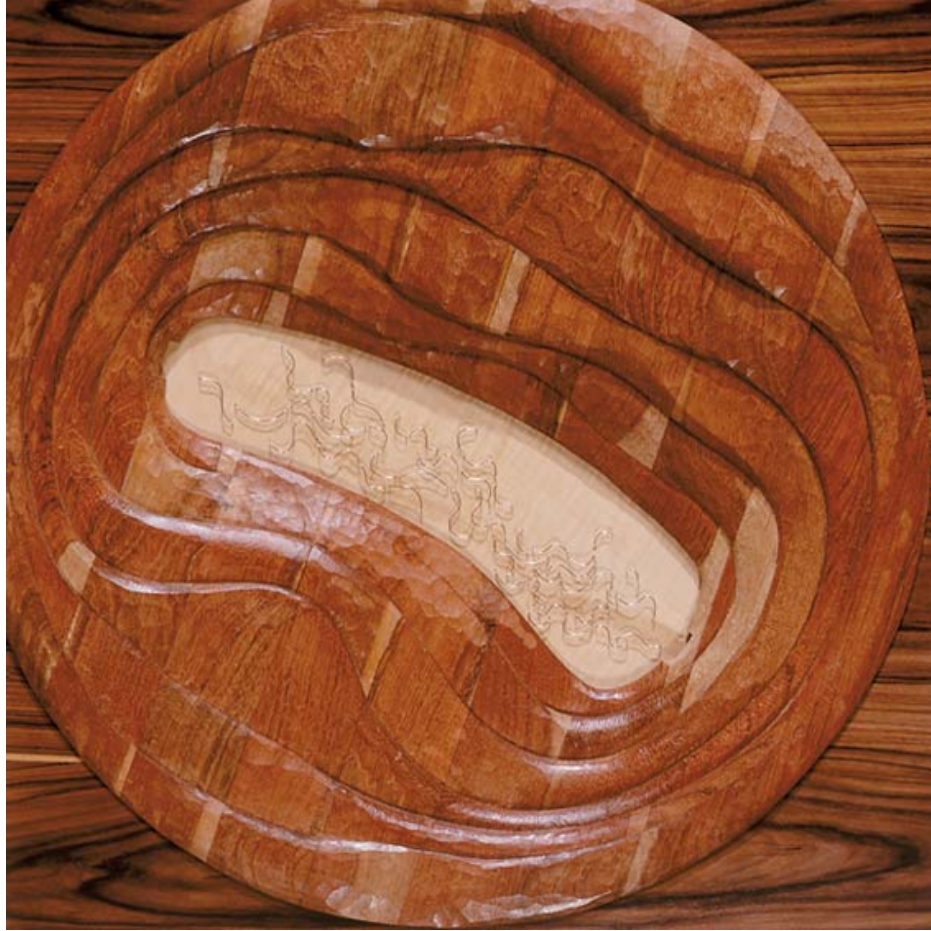
Fonte: Fotografia e legenda extraídas da tese de doutorado *Armadilhas para os sentidos: a experiência no espaço-tempo da arte*

Imagem 26 – Praça Panamericana, Alto de Pinheiros, SP



Fonte: Fotografia e legenda extraídas da tese de doutorado *Armadilhas para os sentidos: a experiência no espaço-tempo da arte*

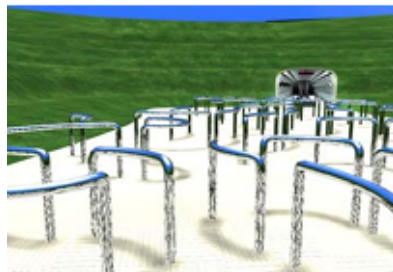
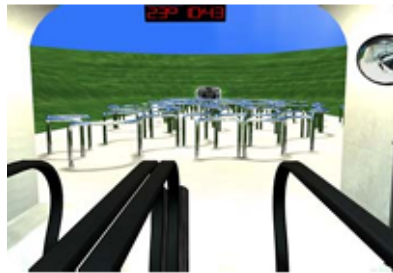
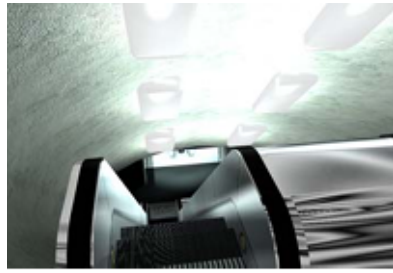
Imagem 27 – *Estação Panamericana*, 1996 (maquete em madeira)



Fonte: Fotografia e legenda extraídas da tese de doutorado *Armadilhas para os sentidos: a experiência no espaço-tempo da arte*

Foi com a intenção de explorar mais profundamente esse segundo nível de virtualidade que concebi "Estação II". Também aqui o tema é a experiência da passagem, mas nesse caso, do espaço real ao contexto virtual. "Estação II" é a simulação em vídeo, obtida por meio de computação gráfica, de um percurso através da Praça Panamericana tal como projetada em "Estação Panamericana" (Tavares, 2000).

Imagem 28 – *Estação II*, 2000 (*stills*)



Fonte: Fotografia e legenda extraídas da tese de doutorado *Armadilhas para os sentidos: a experiência no espaço-tempo da arte*

Imagem 29 – Estação II exposta no Centro Cultural Maria Antônia, São Paulo, 2000



Fonte: Fotografia e legenda extraídas da tese de doutorado *Armadilhas para os sentidos: a experiência no espaço-tempo da arte*. Créditos: Mauro Restiffe

CAPÍTULO 3 – DOCUMENTAÇÃO EM EVIDÊNCIA: A OBRA *O BEIJO*

Este capítulo reúne reflexões que retomam questões introduzidas no primeiro, com foco na documentação e preservação da obra *O Beijo* (1990), de Ana Maria Tavares. A partir de diferentes perspectivas e fontes documentais, busca compreender como as práticas institucionais e do atelier da artista se articulam, ou não, na ativação da obra, evidenciando os limites e as possibilidades dos processos museológicos já implementados, assim como o potencial de implementação desses – entendido aqui como uma instância do devir.

Na primeira seção, foi analisado o mapeamento realizado pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa (Secec) em parceria com a Unesco, voltado à documentação e diagnóstico do patrimônio artístico do Distrito Federal. O exame desse material permitiu observar como a obra *O Beijo* se insere no panorama identificado e se, a partir desse levantamento, novos documentos e registros foram produzidos. Considera-se, assim, a potencialidade dessa iniciativa para o fortalecimento das práticas de documentação do Museu de Arte de Brasília (MAB). Em seguida, a segunda seção apresenta a documentação elaborada no contexto do atelier da artista, com destaque para o laudo técnico e o dossiê de montagem desenvolvidos em 2021. Tais documentos foram analisados como fontes complementares às práticas institucionais, considerando a pertinência de sua incorporação ao acervo documental do museu. Essa análise também permite refletir sobre o papel dos artistas na preservação de suas obras e na transmissão de informações essenciais a futuras ativações e constante estado de devir.

Por fim, na terceira seção, a reflexão se concentra nas projeções de ativação e preservação da obra, articulando as documentações produzidas pela instituição e pelo atelier. O estudo de caso de *O Beijo* evidencia a necessidade de atualização das ferramentas e procedimentos museológicos, bem como a criação de novos dispositivos que contemplem a complexidade de obras contemporâneas. A intenção é prevenir uma obsolescência precoce dessas obras e reafirmar o papel das reservas técnicas e da prática de documentação como espaços vivos de memória, devir, pesquisa e comunicação. Nesse sentido, é proposta a documentação como campo de diálogo e de construção compartilhada, fundamental para garantir a vitalidade e a relevância das obras, e de todos os elementos que as atravessam, nos acervos museológicos.

3.1 MAB e o Mapeamento Secec–Unesco

O mapeamento dos acervos públicos do Distrito Federal realizado pela Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do DF (Secec), em cooperação técnica com a representação da Unesco no Brasil, foi uma intervenção metodológica e simbólica, uma tentativa deliberada de transformar a presença difusa das coleções públicas em conhecimento formalizado, recuperável e responsável. Ao tomar o acervo como território a ser cartografado, com suas coordenadas de procedência, estado de conservação, dimensão e documentação, o projeto buscava algo simples e profundo: dar nome e lugar ao que o tempo e a gestão institucional haviam deixado disperso (Unesco, 2023).

Historicamente, o problema que motiva essa ação é conhecido no campo da museologia brasileira como coleções subinventariadas, arquivos fragmentados e práticas de guarda que variam de acordo com pessoas, gestões e recursos. A resposta proposta pela Secec foi a mobilização de especialistas por meio de cooperação técnica – selecionando consultorias com formação museológica e experiência comprovada na área da cultura para realizar identificação, descrição, medições, fotografias e registros normalizados –, de modo a produzir produtos tangíveis, como bases de dados e protocolos técnicos que subsidiem tanto a conservação preventiva quanto decisões curatoriais, de empréstimo, pesquisa, comunicação e restauração. Em junho de 2021, a Secec divulgou o mapeamento de mais de 10 mil obras pertencentes aos museus sob sua tutela, marco quantitativo que deu dimensão ao diagnóstico inicial (Agência Brasília, 2021).

Entre os equipamentos sob essa ação, o Museu de Arte de Brasília (MAB) recebe atenção particular dessa pesquisa por seu lugar na paisagem cultural de Brasília, por sua história de interdições e reaberturas e pela composição do seu acervo. O MAB, fundado em 1985 e reinaugurado em 21 de abril de 2021, reúne coleções que atravessam o modernismo e a produção contemporânea brasileira; embora os números possam variar conforme critérios, os registros institucionais públicos apontam para um acervo composto por mais de mil obras, parte substancial das coleções que a Secec vem catalogando. A reinauguração de 21 de abril de 2021

intensificou a urgência do inventário, uma vez que, sem documentação consistente, a circulação, a conservação e a programação do acervo permanecem vulneráveis⁴⁹.

Quanto ao “quando” e ao “em que passo está”, o percurso do mapeamento teve desdobramentos públicos a partir de 2021, com fases de campo, digitalização e entrega de produtos técnicos. Em comunicados oficiais de 2023, a Secec anunciou a conclusão de etapas do mapeamento em algumas unidades, relatando números parciais e destacando a cooperação técnica como instrumental para sua execução. É importante sublinhar metodologicamente que o inventário é uma etapa inicial, ainda que decisiva, e que a sequência lógica desse processo contempla a validação dos registros, o treinamento e a capacitação das equipes, a integração desses dados a sistemas de gestão e políticas permanentes de custódia, a conservação e o acesso. Em outras palavras, o mapeamento inaugura um regime de conhecimento que só se concretiza se houver políticas públicas contínuas que garantam sua atualização e uso⁵⁰.

Do ponto de vista museal e político, esse processo opera em duas esferas complementares. Primeiro, como diagnóstico técnico, oferece um retrato do empenho público voltado à preservação cultural – o que existe, onde está, em que condição e quem é o responsável –, informação fundamental para a tomada de decisões e para a prestação de contas. Segundo, como gesto simbólico, pois declarar e registrar os acervos é afirmar que eles importam e que passam então a ser objeto de políticas. Para o MAB, o efeito prático dessa dupla ação é imenso, pois possibilita programações mais seguras, facilita empréstimos e colaborações e, sobretudo, confere ao público e às instâncias de controle um instrumento técnico para acompanhar a integridade do patrimônio⁵¹.

Por fim, cabe uma consideração prospectiva e normativa. O mapeamento é, por excelência, um começo que precisa ser convertido em manutenção e ação política,

⁴⁹ SECEC-DF. Museu de Arte de Brasília (MAB): histórico e reinauguração em 21 de abril de 2021. Disponível em: <https://www.cultura.df.gov.br/museu-de-arte-de-brasilia-mab>. Acesso em: 3 nov. 2025.

⁵⁰ Secec-DF. “Secec conclui mapeamento de acervos de seus museus”. Publicado em 14 jun. 2023. Disponível em: <https://www.cultura.df.gov.br/w/secec-conclui-mapeamento-de-acervos-de-seus-museus#:~:text=O%20mapeamento%20dos%20acervos%20mostra,5%25%2C1687%20obras>. Acesso em: 3 nov. 2025.

⁵¹ Secec-DF. “Secec conclui mapeamento de acervos de seus museus”. Publicado em 14 jun. 2023. Disponível em: <https://www.cultura.df.gov.br/w/secec-conclui-mapeamento-de-acervos-de-seus-museus#:~:text=O%20mapeamento%20dos%20acervos%20mostra,5%25%2C1687%20obras>. Acesso em: 3 nov. 2025.

bases de dados fluidas, planos de conservação preventiva, formação continuada de equipes técnicas, transparência no acesso aos registros e orçamento permanente para acondicionamento e intervenções. Sem esse encadeamento, o inventário corre o risco de se transformar num documento estático – bonito no papel, mas inócuo na prática. O verdadeiro gesto de cuidado será, portanto, a rotina de atualização, a responsabilização institucional e a abertura dos dados para usos curatoriais, educativos e de pesquisa. É assim que um museu deixa de ser apenas depositário e se converte em agente ativo, nomeando, medindo, protegendo, pesquisando e comunicando.

O contato estabelecido com a Subsecretaria do Patrimônio Cultural (SUPAC) foi fundamental para o acesso ao material referente ao acervo do MAB, ainda em processo de integração à base de dados Tainacan, plataforma que em breve permitirá sua disponibilização pública de maneira ampla e acessível. Nesse percurso, fui cordialmente recebida pela servidora Maria Inês Alves de Souza, que me acolheu com presteza e compartilhou a planilha produzida pela consultora responsável, Ivy Souza da Silva, acompanhada pelo conjunto fotográfico de todo o acervo, elaborado no momento do levantamento.

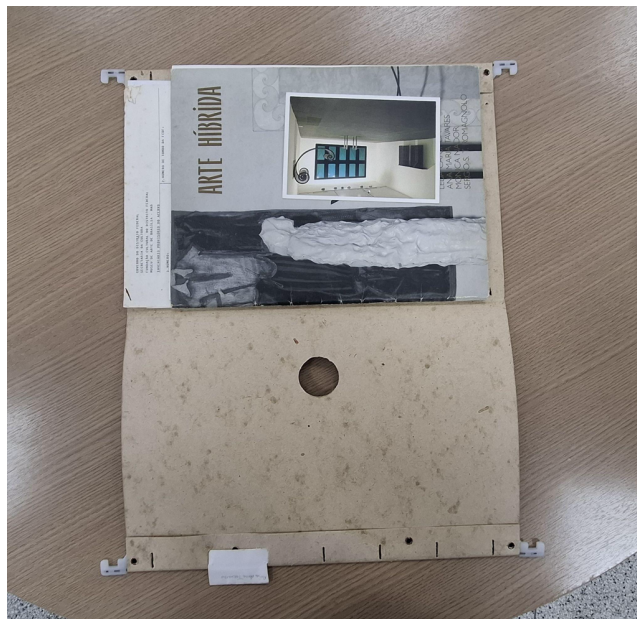
Tive ainda a oportunidade de dialogar diretamente com Silva, por meio de uma ligação que se desdobrou em um breve, mas valioso, relato sobre sua experiência no projeto. Em sua fala, destacou que o trabalho realizado se concentrou no arrolamento dos dados das obras, constituindo uma campanha de inventário. O intuito central, segundo ela, era o de sistematizar informações que pudessem servir tanto à recuperação futura quanto a encaminhamentos institucionais, ampliando, assim, as possibilidades de uso, circulação e devir do acervo. Sistematizar é também identificar e destacar lacunas que hoje existem com relação às obras e suas respectivas informações a nível catalográfico, documental e sensível.

Dessa forma, o processo não se restringe a um ato burocrático de registro, mas, antes, inscreve-se como gesto inaugural de reconhecimento e de reinscrição da memória material do MAB em um horizonte de permanência, preservação e abertura para novos sentidos.

A planilha produzida para o acervo do MAB apresenta 1.729 obras listadas e organizadas a partir dos seguintes campos: número do MAB, outros números, situação, denominação, título, autor, material/técnica, classificação, resumo descritivo, dimensões em centímetros, estado de conservação, local de produção, data de

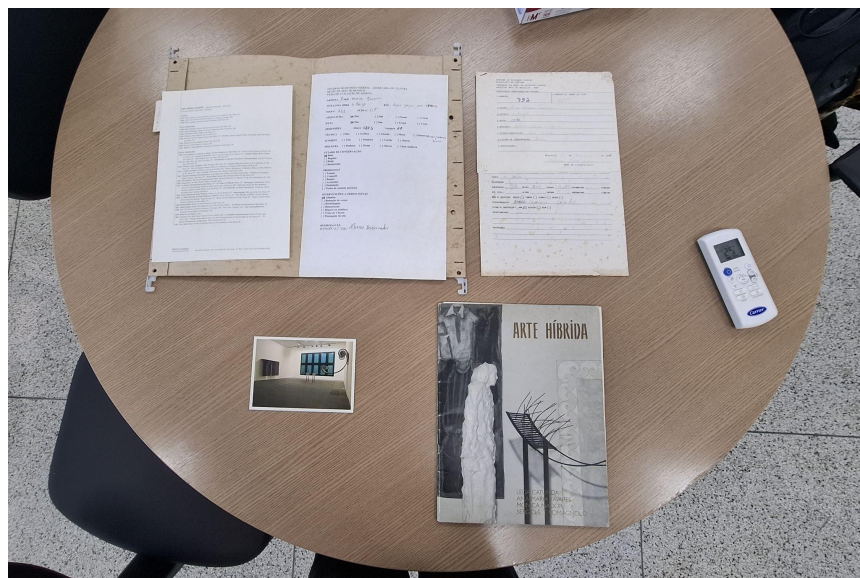
Somado ao produto 1, que deriva do mapeamento Secec-Unesco, levantamos também a documentação presente hoje na instituição MAB. Foi realizada visita ao museu no dia 4 de setembro de 2025, onde fui recebida pela atual diretora da instituição, Alessandra Lucena, que gentilmente viabilizou o acesso à pasta da artista, a publicações institucionais e à própria obra, que, nesse momento, estava desmontada.

Imagem 32 – Documentação institucional MAB: conteúdo 1



Fonte: Fotografia nossa em 4 de setembro de 2025

Imagem 33 – Documentação institucional MAB: conteúdo 2



Fonte: Fotografia nossa em 4 de setembro de 2025

A documentação institucional apresenta as mesmas lacunas com as quais nos deparamos no mapeamento Secec-Unesco. Nela, não estão preenchidos, ou está preenchido errado, campos como data, data/origem, histórico⁵³ e observações. Na pasta arquivo da artista, estão resguardados o inventário provisório do acervo, preenchido em 12 de fevereiro de 1991; uma ficha de avaliação de acervo, preenchida em 26 de março de 2001; o currículo da artista; a revista *Arte Híbrida* – publicação de 1989 que remete a exposição homônima⁵⁴ que contou com a participação de quatro artistas, sendo elas Leda Catunda, Ana Maria Tavares, Monica Nador e Sergio S. T. Romagnolo, e marca a primeira ativação da obra *O Beijo*; por fim, um cartão postal da XXI Bienal Internacional de São Paulo, realizada em 1991. Em uma primeira observação desse material, localizamos outras lacunas, como a ausência do *folder* do Prêmio Brasília de Artes Plásticas 1990⁵⁵, do laudo técnico e do gabarito com medidas produzidas em 2021 juntamente com a artista. O *folder* chegou a ser compartilhado pela artista em 2021 com o, na época, diretor do museu, Marcelo Jorge, comigo e com a colega Nathalia Reys, nós duas estávamos prestando assistência técnica a Ana Maria Tavares, na condição de museólogas voluntárias, para elaboração do laudo técnico de estado de conservação da obra⁵⁶ e aferição de medidas para composição de gabarito⁵⁷, produtos que pretendiam atender a demanda de conformação de um dossiê de montagem e futuro encaminhamento para restauro. Laudo e gabarito também foram compartilhados com o antigo diretor do museu. Se o material compartilhado chegou a ser anexado a algum espaço de arquivo da instituição, infelizmente não foi feito na pasta da artista, situação que, por si só, caracteriza um agente de degradação que conhecemos como dissociação de informação. Havendo também a possibilidade de o material ter se perdido na caixa de *e-mail*, nunca encontrando o caminho para sua devida assimilação junto à documentação museológica-institucional.

⁵³ Curioso notar que a documentação museológica original apresenta este campo, que, mesmo não estando preenchido, sinaliza uma preocupação com a coleta de dados relativos ao contexto da obra. Iniciativa que demonstra uma preocupação com a totalidade de um universo que é maior do que apenas o da coleta de dados catalográficos.

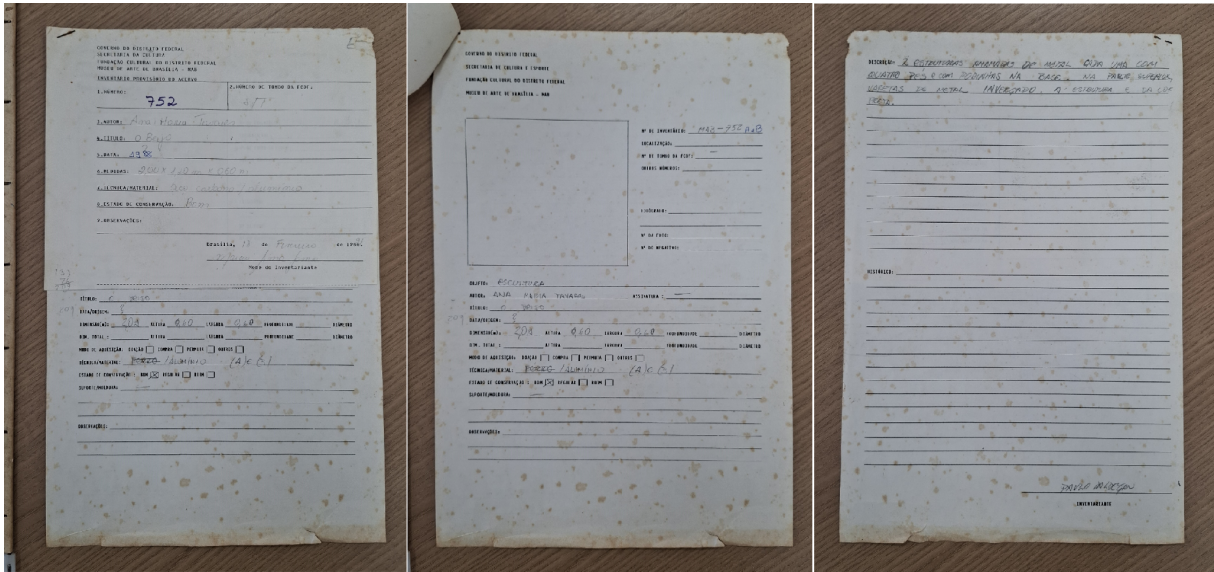
⁵⁴ Nesse projeto, aconteceu a primeira ativação da obra *O Beijo*, produzida também no mesmo ano, 1989.

⁵⁵ Anexo 1.

⁵⁶ Anexo 3.

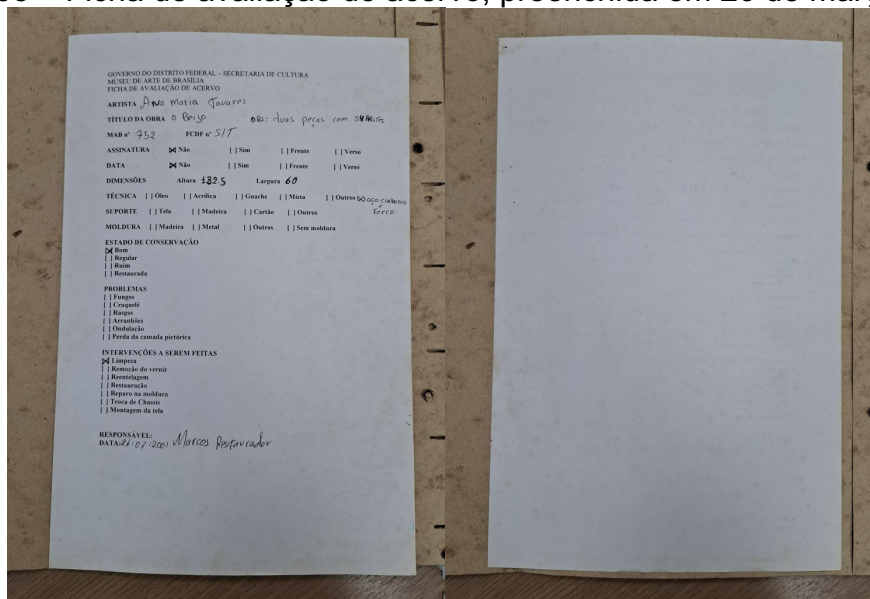
⁵⁷ Anexo 4.

Imagem 34 – Inventário provisório do acervo, preenchido em 12 de fevereiro de 1991



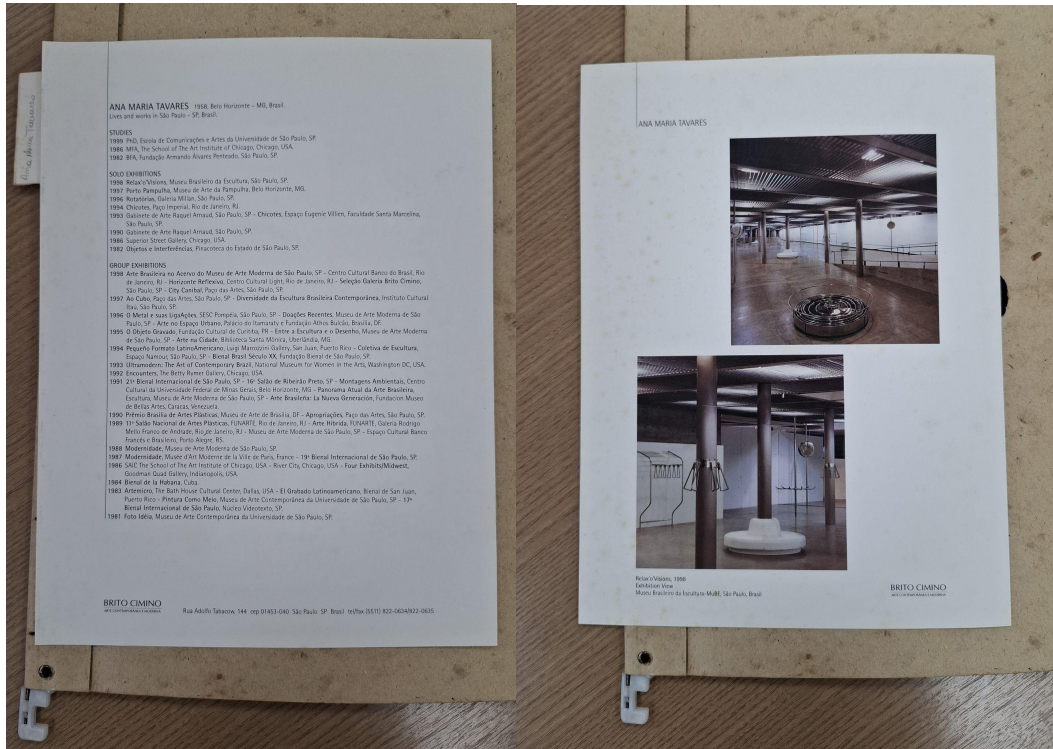
Fonte: Fotografia nossa em 4 de setembro de 2025

Imagem 35 – Ficha de avaliação de acervo, preenchida em 26 de março de 2001



Fonte: Fotografia nossa em 4 de setembro de 2025

Imagem 36 – Currículo da artista



Fonte: Fotografia nossa em 4 de setembro de 2025

Imagem 37 – Revista Arte Híbrida, publicação de 1989



Fonte: Fotografia nossa em 4 de setembro de 2025

Imagem 38 – Cartão postal da XXI Bienal Internacional de São Paulo, realizada em 1991



Fonte: Fotografia nossa em 4 de setembro de 2025

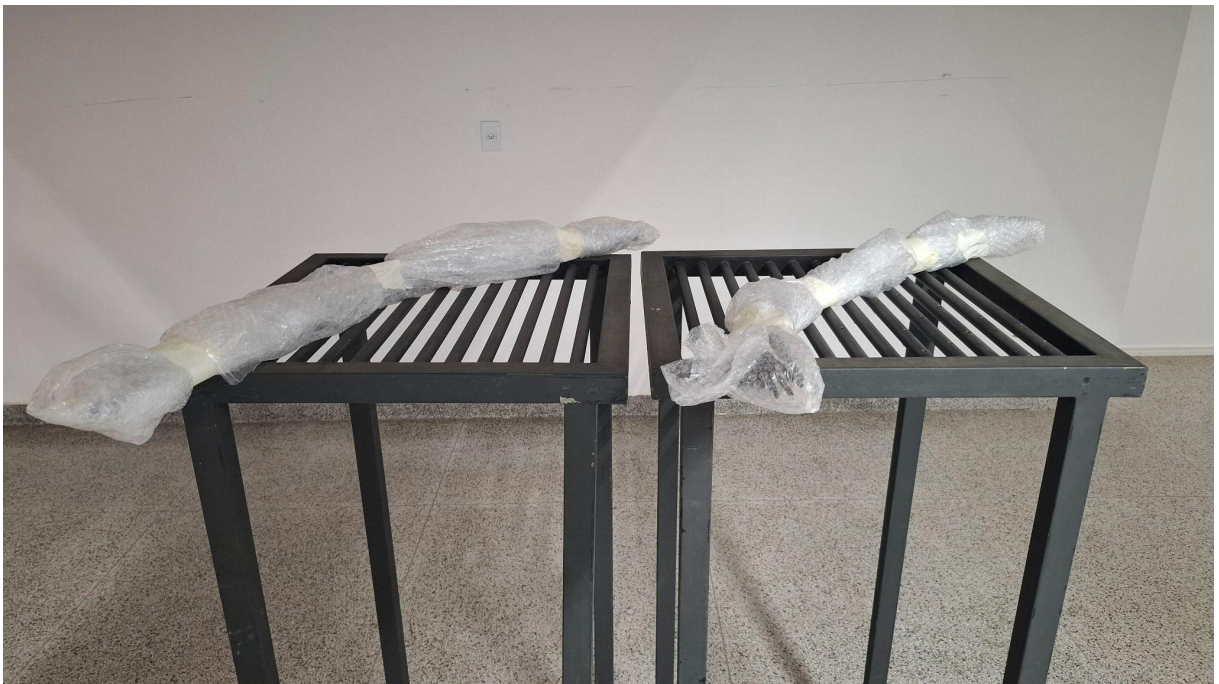
Na mesma visita ao MAB, tive a oportunidade de reencontrar a obra *O Beijo*, agora desmontada, 4 anos após o primeiro contato em 2021. O reencontro revelou uma permanência, uma vez que, à primeira vista, não se notam alterações significativas em seu estado de conservação. Ressalvo, contudo, que não tive acesso às hastes tubulares, então acondicionadas em plástico bolha, o que restringiu uma análise mais detalhada de sua estrutura. A obra permanece marcada pelas mesmas avarias registradas no laudo técnico de 2021 – sujidade generalizada, abrasões, empenamento e perda de camada cromática –, sinais materiais de uma trajetória que insiste em se inscrever no corpo da peça, testemunhando tanto a passagem do tempo quanto a urgência de cuidados futuros.

Imagem 39 – Obra *O Beijo* desmontada em ambiente de reserva técnica no MAB, destaque para as avarias



Fonte: Fotografia nossa em 4 de setembro de 2025

Imagem 40 – Obra *O Beijo* desmontada em ambiente de reserva técnica no MAB, destaque para acondicionamento das hastas metálicas e avarias



Fonte: Fotografia nossa em 4 de setembro de 2025

Nesse sentido, constata-se que a documentação da obra permanece incipiente, revelando lacunas que se desdobram em entraves para sua plena ativação, visto que, na última vez que foi ativada, a obra foi montada errado, situação que levou alguns meses para ser mitigada. O registro de sua incorporação ao acervo não apresenta informações sobre as circunstâncias que motivaram sua entrada no museu, tampouco contempla aspectos fundamentais de seu contexto poético-executivo. Observa-se ainda que os materiais disponibilizados à instituição não foram incorporados à documentação original, nem foram produzidos novos documentos que suprissem tais ausências. Desde o breve contato estabelecido em 2021, tampouco houve continuidade no diálogo com a artista.

Dessa forma, nos deparamos com uma obra suspensa no tempo, condição que contrasta com sua própria potência criadora, que tenciona justamente a estaticidade da linguagem escultórica. A ausência de comunicação com a artista, viva e em plena atividade, emerge como um obstáculo que, embora de resolução relativamente simples, permanece real e compromete a atualização das camadas de sentido da obra, a distanciando de sua vocação processual e relacional.

3.2 Prática de documentação no Atelier Ana Maria Tavares

Documentar uma obra é acolhê-la em palavras, imagens e rastros técnicos. É produzir uma trama documental que permita a sua existência múltipla: como objeto físico, como enunciado estético e como nó de relações históricas e institucionais. No caso da obra de Ana Maria Tavares, cuja produção problematiza a relação entre arquitetura modernista, espaço e natureza tropical, a documentação de estúdio preza por conjugar rigor técnico e sensibilidade para as camadas conceituais que atravessam cada peça.

Tive a oportunidade de visitar o atelier Ana Maria Tavares duas vezes ao longo dessa pesquisa, momentos nos quais pude me aproximar da artista, de sua equipe – em especial da museóloga e, posteriormente, da arquiteta que trabalham diretamente com a gestão do acervo; e do espaço destinado à sua produção. A primeira visita aconteceu em dezembro de 2023 e a segunda em abril de 2025, esses encontros possibilitaram o acesso às histórias por trás da história oficial, ou ao menos à forma como Tavares enxerga e comunica suas memórias e processos. Foram, então,

momentos de grande valor para o desenrolar desta pesquisa, tendo em vista que viabilizaram não apenas o acesso, mas, inclusive, parte do exercício que é por esta pesquisa defendida e proposta: a atividade de contato e de aprofundamento sensível. Um trabalho que se iniciou a partir de um encontro e se desdobrou a partir de tantos outros.

A documentação realizada no ateliê busca, em primeiro lugar, tornar rastreáveis as condições materiais e as escolhas técnicas da obra, como materiais, processos, juntas, encaixes, armaduras e acabamento. Em seguida, registrar o contexto de sua criação, com datas, enunciados curatoriais preliminares, notas de trabalho e eventuais instruções da artista. Esse duplo movimento, técnico e contextual, garante que a obra seja corretamente tratada, conservada, movimentada e interpretada ao longo do tempo. A prática está ancorada em padrões profissionais internacionalmente reconhecidos para documentação e ética de coleções, ainda que tenha sua origem em um contexto pessoal e familiar conforme apresentado anteriormente.

A documentação de obras produzidas no ateliê de Ana Maria Tavares segue um fluxo operativo composto por etapas claramente definidas:

- Triagem inicial e ficha de ingresso: identificação da obra, título (provisório ou definitivo), dimensões, materiais, data de produção, número de inventário provisório e procedimento de transporte.
- Registro técnico-fotográfico: séries de imagens em alta resolução (vistas gerais, detalhes, reversos e elementos de fixação), escala e escala de cinza/cores – essenciais tanto para condições de conservação quanto para publicações.
- Laudo de condição de estado de conservação: descrição de avarias, anotações sobre estabilidade estrutural, presença de intervenções prévias e/ou posteriores, sinais de contaminação, perdas de camada cromática e recomendações imediatas.
- Anotação de materiais e técnicas: inventário dos materiais (metais, polímeros, pigmentos, suportes, vernizes) e das técnicas empregadas (solda, colagem, montagem modular), incluindo notas da artista sobre processos experimentais.
- Entrevista com a artista e documentação processual: registro audiovisual e/ou textual das instruções, variantes possíveis para

montagem/desmontagem e intenções conceituais – documento fundamental quando a obra tem caráter processual ou relacional.

- Metadados e incorporação à base institucional: normalização dos registros com campos padronizados (título, autor, data, suporte, técnica, proveniência, histórico de exposições, condições de empréstimo).

Essas etapas são práticas consensuais que visam tanto à salvaguarda física quanto à transmissão dos significados, e são recomendadas por guias técnicos de conservação e gestão documental, como o artigo de Marija Radin Ma (2011) acerca da gestão da documentação de conservação, publicado em anais da conferência do Comitê Internacional para Documentação (CIDOC-ICOM), realizada na Romênia em 2011. Curiosamente, o atelier, antes mesmo da presença de uma museóloga na equipe trabalhando na gestão do acervo, produzia documentação em conformidade com as orientações museológicas – influência do núcleo familiar da artista –, mas, com a chegada dessa profissional, ganhou metodologia e mais adequação às normas, as quais seguem sendo aplicadas mesmo com a saída da museóloga, Ana Carolina Vigorito. O cargo de gestor de acervos no ateliê é hoje ocupado pela arquiteta Julia Paglis, que dá continuidade à metodologia definida, alimentando documentação e trabalhando com a gestão e organização do acervo – tanto o que está sob a guarda da artista como os que fazem parte de acervos institucionais, sejam eles museus ou galerias.

Sobre a importância da documentação e seu formato de execução, Tavares nos falou, durante a entrevista realizada em abril de 2025, acerca da questão da rotação das obras, suas transformações e a relevância dos gestos que essa rotação promove.

Em relação a como essas obras são registradas ou documentadas, elas são registradas e documentadas com o seu título original, com a data original, mas o todo, o conjunto, a instalação, ela vai ter um outro título. Então, por exemplo, eu tenho o Banco de Elevador, que participou do Porto Pampulha, do Relax'ô Visions, de muitas outras exposições. Então, na trajetória dela, por exemplo, no nosso banco de dados, a gente vai ter lá todo esse percurso da obra. Ela foi ressignificada por essa trajetória da obra. Então, eu acho que esse registro se dá no banco de dados, com essa referência às exposições das quais a peça participou. Ela é registrada em foto, documentação, vídeo, mas na maior parte das vezes, dentro daquele determinado conceito, e no caso de elas serem mostradas em galeria, muitas vezes na galeria, eu não estou fazendo uma instalação no sentido dessa complexidade contextual, como são as instalações, mas elas colaboram para trazer para o trabalho novo, atual, novos significados. Então, se eu fiz lá nos anos 1990, 1997, a Coluna com o Banco de Elevador para contemplação de algo da paisagem,

daquilo que está distante, ou contemplação de algo, eu me permito colocar um banco de elevador de novo numa nova obra, como o Jardim Burle Marx, feito especialmente para a exposição do Dragão do Mar em 2013, e coloco o tapete, o Jardim Burle Marx, que é um tapete, no chão, e coloco uma obra, a Coluna com o Banco de Elevador para que o sujeito possa sentar e olhar essa paisagem artificial, paisagem-artifício que é o tapete, o Jardim Burle Marx. [...] Já coloquei o Banco de Elevador para que as pessoas possam sentar e olhar para a minha própria obra. Então, é um artifício, é quase uma ferramenta, que também está o tempo todo rebatendo essas relações de contemplação da arte, do espaço da arte, do museu, do status da arquitetura, da nova arquitetura ou de algo que está bem longe. Outro exemplo dessa exposição, da obra, é que ela esteve na minha exposição de tese com a obra Estação e lá os Bancos de Elevadores estavam organizados para criar um contexto completamente diferente dos outros. Ele era colocado para que os sujeitos, as pessoas, pudessem olhar para si próprias ou para o vídeo, para a videoprojeção. Então, são exemplos de como essa obra pode ganhar esses significados todos. Quando a peça, por exemplo, Coluna com Banco de Elevador é colocada na casa de um colecionador, geralmente a ideia é que esse espelho retrovisor possa olhar uma paisagem e rebater essa paisagem para dentro da casa. Então, reverbera a função da vigilância, da contemplação, tudo o que ela resgatou nessas instalações onde elas foram contextualizadas. (Ana Maria Tavares em entrevista concedida em seu atelier em 18 de abril de 2025)

Para garantir interoperabilidade e perenidade, a documentação costuma ser estruturada segundo padrões de metadados amplamente adotados (por exemplo, Dublin Core⁵⁸ e CIDOC-CRM⁵⁹) e armazenada em repositórios digitais compatíveis

⁵⁸ DCMI. *Dublin Core™ Collection Description Application Profile*. Dublin Core Collection Description Working Group, 2007-03-09. Disponível em: <https://dublincore.org/specifications/dublin-core/collection-description/collection-application-profile/>. Acesso em: 10 out. 2025.

DCMI. *Dublin Core™ Application Profile Guidelines*. Karen Coyle; Tom Baker; Rachel Heery et al., 2005-09-03. Disponível em: <https://dublincore.org/specifications/dublin-core/application-profile-guidelines/>. Acesso em: 10 out. 2025.

DCMI. *Guidelines for Dublin Core™ Application Profiles*. Karen Coyle; Tom Baker; et al., 2009-05-18. Disponível em: <https://dublincore.org/specifications/dublin-core/profile-guidelines/>. Acesso em: 10 out. 2025.

Papatheodorou, Christos; Kakali, Konstantia; Doerr, Martin; Stasinopoulou, Thomais; Bountouri, Lina. *The Dublin Core Element Set: Mapping to CIDOC-CRM / Integrating Dublin Core Metadata for Cultural Heritage Collections Using Ontologies*. (Relatório técnico para DELOS, WP5-Task 5.5), janeiro de 2007. Disponível em: <https://www.cidoc-crm.org/Resources/the-dublin-core-element-set>. Acesso em: 10 out. 2025.

CIMI. *Guide to Best Practice: Dublin Core*. CIMI Dublin Core Test Bed Project, 1999. Disponível em: <https://lib.psnr.pl/Content/153/CIMI%20-%20DC%20Guide%20to%20Best%20Practice.pdf>. Acesso em: 10 out. 2025.

⁵⁹ DOERR, Martin; CROFTS, Nick; STEAD, Stephen; HIEBEL, Gerald; et al. *Definition of the CIDOC Conceptual Reference Model (CIDOC CRM)*. Version 6.2.9. Heraklion: ICOM/CIDOC Documentation Standards Working Group & CIDOC CRM SIG, 2020. Disponível em: https://cidoc-crm.org/sites/default/files/CIDOC%20CRM_v6.2.9%2030-4-2020%20.pdf. Acesso em: 10 out. 2025.

INTERNATIONAL ORGANIZATION FOR STANDARDIZATION (ISO). *ISO 21127:2014 — Information and documentation: a reference ontology for the interchange of cultural heritage information (CIDOC Conceptual Reference Model)*. Geneva: ISO, 2014. Disponível em: <https://www.iso.org/standard/57832.html>. Acesso em: 10 out. 2025.

OLDMAN, Dominic. *The CIDOC Conceptual Reference Model (CIDOC CRM): Primer*. Version 1.1. CIDOC CRM Special Interest Group, 2014. Disponível em: https://cidoc-crm.org/sites/default/files/CRMPimer_v1.1_1.pdf. Acesso em: 10 out. 2025.

CIDOC — INTERNATIONAL COMMITTEE FOR DOCUMENTATION. *Statement of Principles of*

com políticas institucionais de acesso (catálogos nacionais, coleções institucionais, ou plataformas de gestão como Tainacan ou bases de dados produzidas para atender a um determinado acervo em específico, como é o caso do ateliê Ana Maria Tavares). A adoção de vocabulários controlados e de campos que registrem a cadeia técnica (conservação, materiais, campanhas de restauro) é prática recomendada por organismos internacionais para minimizar perdas informacionais – dissociação de informação –, e garantir segurança ética no acesso aos dados⁶⁰. Esses padrões são seguidos no atelier e conformam parte da atualização metodológica realizada por Vigorito, antiga museóloga da equipe, para garantir essa interoperabilidade e perenidade. A estrutura desenvolvida pela artista e sua equipe é um ótimo exemplo de gestão de acervo, mantendo-se fiel às suas respectivas necessidades e buscando ser exercitada a partir do alinhamento aos padrões e boas práticas disseminados pela teoria museológica.

A produção de Tavares, que articula arquitetura, imagens virtuais e modelos tridimensionais, exige atenção a alguns pontos específicos, como a documentação minuciosa das articulações modulares e elementos de engenharia, o registro do diálogo entre imagem (vídeo/digital) e objeto físico quando presente, e a preservação das variantes possíveis de montagem que fazem parte do projeto autoral. Em mostras antológicas e retrospectivas, como a antologia realizada pela Pinacoteca em 2016 – assim como em outros projetos mencionados pela artista na fala compartilhada anteriormente –, esse tipo de cuidado técnico-documental foi determinante para viabilizar a montagem fiel e interpretação crítica das peças, propiciando a ativação e a rotação dos trabalhos. Curioso salientar que, nesse episódio de 2016, a obra *O Beijo* não pode ser emprestada e, logo, compor a exposição por conta de sua documentação incipiente e dissociada, conforme relatou Tavares em depoimento.

Quando a artista está viva e ativa, como é o caso de Ana Maria Tavares, a documentação deve prever momentos formais de consulta e validação pela autora:

Museum Documentation. CIDOC, 2012. Disponível em: https://www.obs-traffic.museum/sites/default/files/ressources/files/CIDOC_statement_principles_documentation.pdf. Acesso em: 10 out. 2025. PAPTAEODOROU, Christos; KAKALI, Konstantia; DOERR, Martin; STASINOPOULOU, Thomais; BOUNTOURI, Lina. *The Dublin Core Element Set: Mapping to CIDOC-CRM / Integrating Dublin Core Metadata for Cultural Heritage Collections Using Ontologies*. Technical Report for DELOS WP5-Task 5.5. Heraklion: FORTH, 2007. Disponível em: <https://www.cidoc-crm.org/Resources/the-dublin-core-element-set>. Acesso em: 10 out. 2025.

⁶⁰ International Council of Museums. Standards and guidelines. Disponível em: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/>. Acesso em: 3 nov. 2025.

atas de decisão sobre intervenções, instruções para desmontagem e montagem e autorização para eventuais tratamentos conservativos que possam alterar a materialidade perceptível da peça. Esse diálogo protege a integridade autoral e evita a cristalização indevida do objeto em estados que contrariem a intenção original. A prática de registrar o diálogo institucional-artista também potencializa o caráter vivo da obra, evitando que o arquivo a aprisione.

A documentação de atelier não é documento morto, ela alimenta os planos de conservação preventiva (acondicionamento, microclima, procedimentos de manuseio, restrições de exposição) e orienta decisões sobre empréstimos, transportes e montagem de exposições. Relatórios sucessivos permitem construir um histórico de intervenção que traduz a trajetória material da obra – um arquivo que é, ao mesmo tempo, memória técnica e instrumento de governança patrimonial. Guias de boas práticas indicam que parte dessa documentação deve ter níveis de acesso diferenciados, preservando informações sensíveis sem comprometer pesquisa e difusão, como vemos em Ma (2011).

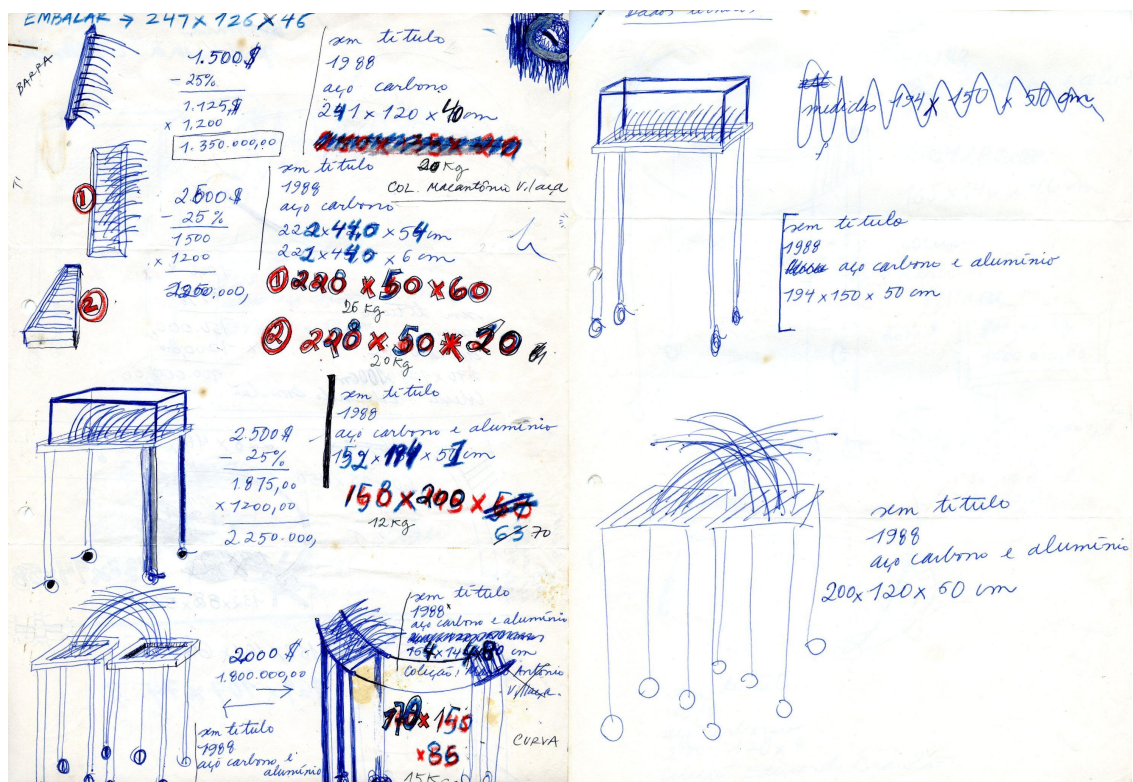
Para uma política de documentação de ateliê alinhada às melhores práticas e ao perfil da obra de Ana Maria Tavares, é recomendado, de acordo com as normas e orientações do Conselho Internacional de Museus (ICOM)⁶¹:

1. Ficha de ingresso padronizada e imediata para cada obra/versão;
2. Sessão técnica de fotografias e filmagens em alta resolução na primeira vista;
3. Entrevista gravada com a artista sobre montagem, variantes e intenções;
4. Relatório de condição inicial e checklists periódicos;
5. Registro de todas as movimentações, empréstimos e intervenções com datas e responsáveis;
6. Metadados normalizados (Dublin Core / CIDOC-CRM) e backup em repositório/base de dados;
7. Plano de comunicação dos registros (o que é público, o que é restrito) e cláusulas contratuais para reprodução de imagens e citações da artista.

⁶¹ International Council of Museums. Standards and guidelines. Disponível em: <<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/>>. Acesso em: 3 nov. 2025.

Documentar no ateliê de Ana Maria Tavares faz parte da construção de mapas que permitam à obra migrar sem se perder, sendo então realizada a partir de mapas técnicos, que dizem da matéria e da lógica do suporte; e mapas poéticos, que trazem à tona as intenções, as derivações e os devires. Ao reunir esses mapas num arquivo vivo e acessível, a instituição protege o objeto e convoca a obra a continuar a sua ação: deslocar olhares, tensionar memórias e ensinar a ler – no concreto e no conceito – as arquiteturas que habitam nosso moderno.

Imagem 41 – Documentos da época da exposição Arte Híbrida, 1989 (rascunhos)



Fonte: Documento fornecido pela artista após visita ao ateliê realizada em abril de 2025

Em meio a esse contexto, apresento guias de documentação que fundamentam as diretrizes de gestão⁶² do ateliê Ana Maria Tavares e documentos relativos à documentação produzida especificamente para a obra *O Beijo*, composta por mapas, textos, memórias e documentos técnicos de encaminhamento para restauro⁶³, um corpo robusto que nos apresenta de forma ampla a obra em suas diferentes

⁶² Guia do Acervo Ana Maria Tavares (Anexo 5) e Manual de Catalogação do Acervo Ana Maria Tavares (Anexo 6).

⁶³ Laudo técnico do estado de conservação da obra *O Beijo* para encaminhamento para restauro (Anexo 7).

dimensões. Esse formato de documentação coloca a obra em constante estado de devir, respeitando seu lugar de origem e possibilitando futuras ativações.

Imagem 42 – Ficha técnica da obra O Beijo, ateliê Ana Maria Tavares

ANA
MARIA
TAVARES

www.anamariatavares.com.br
seravati@gmail.com

Rua Frei Inácio da Conceição, 517 - Vila São Luiz - SP 05362-040
Tel 55 11 3733 6904 Cel 55 11 9 8685 9941

DOC_AMT_26092022



photo: Eduardo Brandão

O Beijo, 1989

aço carbono, rodízios e alumínio anodizado
120 x 60 x 200 cm
Edição: Única
Coleção MAB - Museu de Arte de Brasília

O Beijo, 1989

steel and anodized aluminum
120 x 60 x 200 cm
Edition: Unique
Museu de Arte de Brasília collection

Imagem 43 – Texto sobre a obra *O Beijo*

ANA
MARIA
TAVARES

www.anamariatavares.com.br
seravati@gmail.com

Rua Frei Inácio da Conceição, 517 - Vila São Luiz SP 05362-040
Tel 55 11 3733 6904 Cel 55 11 9 8685 9941

DOCUMENTAÇÃO CONTEXTUAL

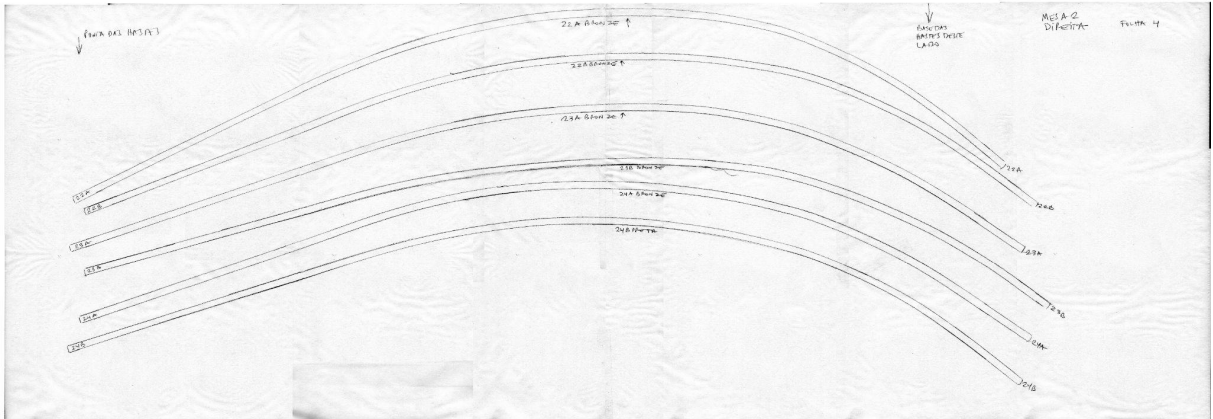
O BEIJO, 1989

Aço carbono, rodízios, alumínio anodizado
120 x 60 x 200 cm
Coleção Museu de Arte de Brasília

Pertencente à série Mesas, o Beijo é formado por escultura que é uma plataforma suspensa por pernas alongadas com rodas industriais, à altura média do olhar. Pretendia-se aqui estabelecer o contraste entre as referências do universo objetivo do espectador, evidenciando na escultura pela forma de objeto utilitário (a mesa com rodas) e um outro universo, mais subjetivo, emoldurado e ativado por filetes de alumínio que remetiam ao desenho. Porém, é importante ressaltar que, na série Mesas, as rodas cumpriam um papel de grande importância na medida em que sugeriam, mesmo que metaforicamente, o suposto deslocamento do desenho mural para o espaço real. O caráter "móvel" conferido à obra pela presença das rodas pretendia sinalizar o forte desejo de fazer com que o trabalho assumisse, mais definitivamente, sua condição tridimensional. Desta forma, elas poderiam ser entendidas como um comentário irônico e até bem-humorado, a respeito da autonomia da obra e de sua permanência no contexto da arte.

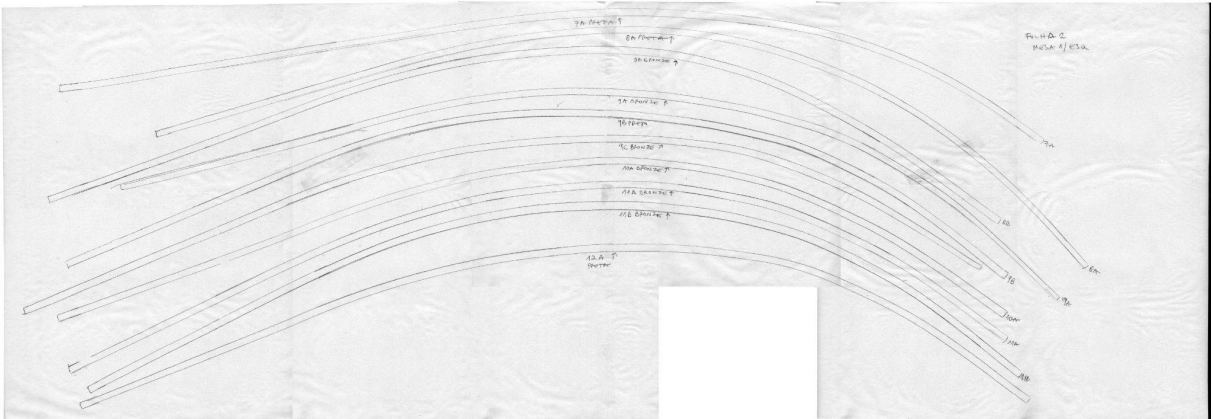
Ana Maria Tavares, 2000

Imagem 44 – Decalque com medidas das hastes tubulares da obra *O Beijo*



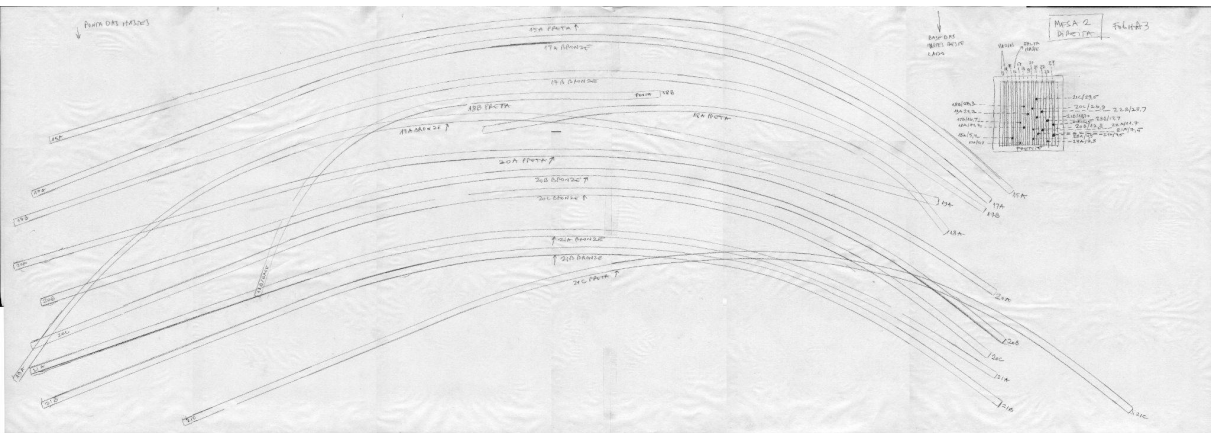
Fonte: Documento fornecido pela artista após visita ao ateliê realizada em abril de 2025

Imagem 45 – Decalque com medidas das hastes tubulares da obra *O Beijo*



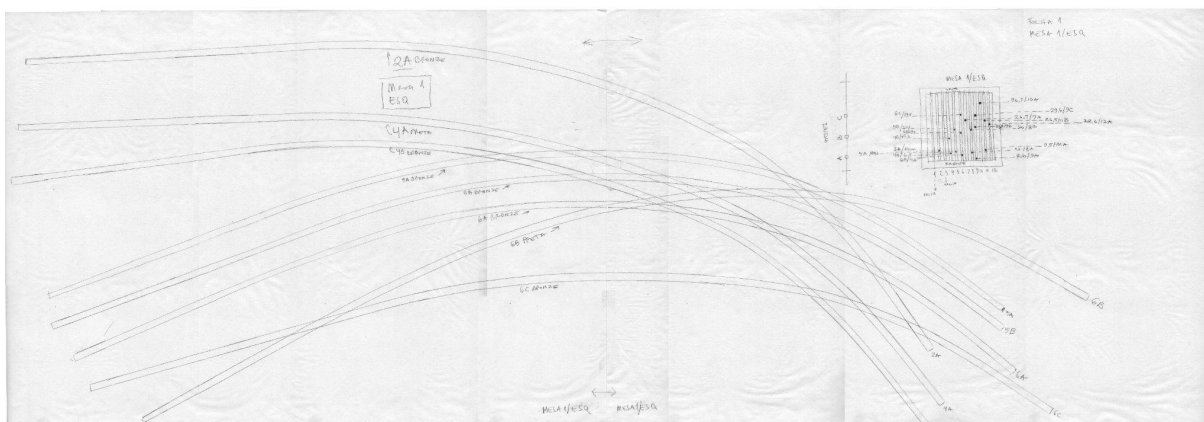
Fonte: Documento fornecido pela artista após visita ao ateliê realizada em abril de 2025

Imagem 46 – Decalque com medidas e mapa de montagem das hastes tubulares da obra *O Beijo*



Fonte: Documento fornecido pela artista após visita ao ateliê realizada em abril de 2025

Imagem 47 – Decalque com medidas e mapa de montagem das hastes tubulares da obra *O Beijo*



Fonte: Documento fornecido pela artista após visita ao ateliê realizada em abril de 2025

3.3 Entre o arquivo institucional e o atelier: possibilidades de diálogo

Entre o mapeamento institucional e a prática de atelier há um campo de tensão e de potência. Ambos pretendem nomear e dar permanência à obra, mas o fazem a partir de regimes distintos de sentido: o institucional, pautado pela normatividade da gestão pública e pela urgência de preencher lacunas históricas de documentação; e o do atelier, sustentado pela intimidade criadora e pela permanência do gesto autoral que se prolonga no documento. Quando confrontados, esses dois sistemas revelam suas assimetrias e suas zonas férteis de intersecção – espaços em que a documentação deixa de ser mero instrumento de registro e passa a se tornar um campo dialógico, vivo, entre instituições e artistas.

O mapeamento Secec–Unesco, no contexto do MAB, é uma ação de emergência. Ele busca recompor um corpo institucional fragmentado, restaurar o elo perdido entre as obras e seus metadados, bem como estabelecer um léxico mínimo para a governança dos acervos. É, portanto, um ato político de reapropriação do patrimônio público, um primeiro passo em direção àquilo que deveria ser uma rotina de cuidado. Seu vocabulário é o da normalização: campos, planilhas, classificações, diagnósticos. Contudo, a rigidez dessa linguagem, necessária à padronização, também revela suas limitações. Na tentativa de abranger a totalidade do acervo, o mapeamento tende a nivelar as singularidades das obras, dissolvendo nuances poéticas e contextuais que escapam à lógica dos formulários.

Em contrapartida, a documentação produzida no ateliê de Ana Maria Tavares é movida por outro impulso, o de preservar o pensamento que antecede e atravessa a matéria. Seu arquivo é expansivo, incorpora gestos, vozes, esboços, diagramas e memórias. Nele, a documentação é um prolongamento da obra, uma camada reflexiva que inscreve o fazer artístico na temporalidade da conservação. O rigor técnico está presente, mas é atravessado pela expressão da artista e pela compreensão de que a obra é devir, e não monumento. Se o mapeamento institucional visa estabilizar, o arquivo de atelier acolhe o movimento. Vários autores discutem a problemática das práticas contemporâneas de conservação em seu processo de tensão com as teorias clássicas. Nesse sentido, Salvador Muñoz Viñas, em seu artigo *Contemporary theory of conservation* (2002), afirma

Falar de teoria contemporânea implica várias consequências, sendo a mais importante a sugestão de que existe uma ou mais teorias não contemporâneas: as teorias clássicas da conservação. Essa expressão abrange as teorias que não são contemporâneas – em outras palavras, são aquelas cujas limitações a teoria contemporânea busca superar. Boito, Viollet-le-Duc e Ruskin são teóricos clássicos, assim como Brandi e Baldini. Eles, e todos os demais teóricos clássicos, compartilham um princípio muito importante: a busca pela Verdade. Duas teorias clássicas podem divergir entre si quanto aos fatores que definem onde reside a “verdade” de um objeto e/ou quanto à relevância atribuída a cada um desses fatores. Essa distinção, por sua vez, define o modo pelo qual essa Verdade deve ser implementada uma vez que seja conhecida ou descoberta. Esses fatores podem ser:

- a história do objeto⁶⁴ – a Verdade do objeto pode então estar nas marcas de sua evolução, em sua forma original ou mesmo na (presumida) intenção de seu produtor;
- a artisticidade;
- os componentes materiais;
- a eficiência documental;
- a função material. (Viñas, 2002, tradução nossa)

Entre esses dois polos, o inventário como ato de fixação e a documentação como gesto de atualização, desenha-se uma lacuna que é também uma oportunidade. O estudo de *O Beijo* evidencia que a ausência de diálogo entre a instituição e a artista resultou em dissociações de informação, perda de documentos e um distanciamento simbólico da obra em relação ao seu contexto de origem. No entanto, essa mesma constatação aponta para o que poderia ser uma política de documentação colaborativa, em que a escuta do artista integra o processo museológico e o museu assume a documentação como um espaço de coautoria e corresponsabilidade.

⁶⁴ Ponto de convergência entre diferentes campos do conhecimento, como a conservação e a preservação de bens culturais, a história, a história da cultura material e a história da arte, entre outros.

Há, portanto, lacunas complementares entre os dois sistemas. O MAB, mesmo com o apoio técnico da Secec e da Unesco, ainda opera sob uma lógica de inventário – que registra, mas não necessariamente interpreta. Falta a esse modelo o vínculo processual que permitiria à obra respirar dentro do arquivo. Já o atelier, por sua vez, carece da institucionalidade que garantiria a perenidade efetiva e ampliada de seus registros, correndo o risco de permanecer num circuito restrito, sem alcançar as plataformas públicas de preservação e acesso – situação que, por si só, pode representar uma escolha. Um modelo preserva a forma, o outro preserva o fluxo. Um anseia por continuidade administrativa; o outro, por permanência afetiva. Lucy Vega-Martinez, em seu artigo *The documentation in support of the museum management and knowledge management*, publicado em 2011 após apresentação na conferência *Knowledge management and museums* realizada pelo CIDOC em Sibiu, na Romênia, afirma

A qualidade da gestão administrativa em um museu determina se o museu alcança sua missão. Essa missão está relacionada a educar e preservar o patrimônio cultural (ICOM, 2003). Além disso, a gestão administrativa determina se existem registros e documentos que sirvam como testemunho ou evidência das atividades realizadas no museu. Esses registros ou documentos, tanto digitais quanto físicos, reúnem dados que podem se tornar informações importantes quando considerados relevantes. Portanto, a gestão administrativa é fundamental para o gerenciamento da informação e do conhecimento no museu (Vega-Martinez, 2011, tradução nossa).

Entre ambas as situações, de documentação institucional e de atelier, emerge a possibilidade de um terceiro espaço documental: aquele em que o arquivo institucional e o arquivo de artista se interpenetram. Nele, o museu é destinatário da documentação e parceiro de sua construção; e o artista não é apenas fonte de informação, mas agente ativo da memória museológica. Esse espaço exige protocolos híbridos, capazes de acomodar tanto o rigor técnico do campo museal quanto a vitalidade poética do gesto criador, um campo em que a planilha encontra o croqui, e o laudo técnico se articula ao mapa afetivo de montagem.

No caso de *O Beijo*, pensar a documentação como prática compartilhada significaria reatar o fio entre o arquivo público e o privado, entre o documento e o depoimento. Significaria também compreender que a conservação de obras contemporâneas não se limita a preservar a integridade material, mas a garantir a legibilidade de seus processos, a inteligibilidade de seus movimentos e a atualização constante de suas camadas de sentido. A ausência de diálogo entre esses arquivos

não é apenas uma falha administrativa, é uma interrupção na cadeia simbólica que sustenta a vida da obra.

Dessa forma, o encontro entre o MAB e o atelier Ana Maria Tavares não deve ser pensado como um gesto eventual, mas como um método em construção, um modelo de documentação interinstitucional que reconheça a multiplicidade de temporalidades envolvidas no ato de conservar e produzir historiografia. Entre o arquivo institucional e o atelier, o documento deixa de ser prova para se tornar ponte, uma estrutura de passagem entre o passado e o presente, entre o gesto e sua permanência, entre o que se fixa e o que se transforma. É nesse espaço intervalar que o museu reencontra a arte não como acervo, mas como relação viva – e onde o ato de documentar se converte, finalmente, em um exercício de escuta, tradução e devir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao percorrer a paisagem cultural de Brasília, torna-se evidente que a arte não apenas se inscreve na cidade, mas participa ativamente de sua invenção simbólica. Cada salão, prêmio ou instituição surge como fragmento de um projeto maior, o de afirmar a capital como território de experimentação e desejo moderno, ainda que atravessado por contradições e silêncios. Entre os anos de 1964 e 1990, o tecido artístico da cidade foi costurado por iniciativas estatais e por impulsos autônomos de artistas que, ao mesmo tempo, colaboraram e tensionaram o poder simbólico das instituições.

Os salões de arte, de Brasília às cidades satélites, funcionaram como dispositivos de legitimação e difusão, mas também como arenas de disputa entre erudito e popular, centro e margem, institucional e insurgente. O Museu de Arte de Brasília, por sua vez, emergiu como síntese dessas contradições, sendo guardião de uma memória fragmentada, resultado de políticas aquisitivas, mas também de gestos de resistência e persistência. O museu, situado às margens do lago Paranoá, reflete o próprio espírito de Brasília – uma cidade que nasceu entre o mito e o concreto, entre o desejo de modernidade e o peso das utopias não concluídas.

Ao longo desse percurso, é possível observarmos que a arte no Distrito Federal nunca se restringiu a um campo estável. Ela se moveu em ondas, inicialmente como representação de poder e de ideal nacional; depois, como forma de insurgência, crítica e invenção de novos modos de existência. Os artistas em atividade, ora distantes, ora próximos das instituições, revelam a natureza dialógica e instável desse campo. Suas práticas projetam a documentação não mais como registro inerte, mas como espaço de disputa interpretativa – uma escrita em permanente alimentação.

Assim, o que se delineia é uma cartografia de trânsitos entre arte e política, entre práticas e políticas de acervo, entre memórias e silêncios. Brasília surge como metáfora expandida do próprio sistema das artes no Brasil – jovem, promissor, fragmentário e em constante reconstrução. Nesse entrelaçamento de forças, a documentação museológica se apresenta como gesto de permanência e, simultaneamente, de abertura; um lugar onde o passado é revisitado não para ser fixado, mas para continuar a pulsar em novas leituras.

Em última instância, pensar as paisagens em trânsito é reconhecer que toda instituição é também um corpo vivo, atravessado por disputas e afetos, e que a arte,

quando inscrita em sua teia, reflete a história e a reescreve. Brasília, com seus museus, artistas e vazios, segue sendo um campo fértil para observar o modo como a arte constrói cidades e como as cidades, por sua vez, constroem as memórias possíveis da arte.

Já nas tramas entre matéria e pensamento, Ana Maria Tavares nos ensina que o fazer artístico é, antes de tudo, um exercício de rigor e afeto. Sua trajetória revela uma artista que fabrica o mundo a partir do gesto – gesto que é cálculo, experimentação e escuta. A atmosfera industrial de sua infância, a lógica fabril que moldou sua percepção e a sensibilidade herdada do cotidiano doméstico se convertem, em sua obra, em uma gramática de contrastes: entre o aço e o espelho, o peso e o reflexo, o corpo e o espaço.

Ao longo de sua carreira, Tavares construiu um pensamento que ultrapassa a materialidade da escultura e da instalação para alcançar o domínio do conceito. O rigor técnico que sustenta suas obras não é mero artifício produtivo, mas estrutura ética e intelectual. É pela matéria – manipulada, polida, tensionada – que a artista elabora a crítica; é pelo espaço que ela formula o pensamento; é pela documentação que inscreve a permanência e, simultaneamente, o devir. Sua produção transita entre a precisão da arquitetura e a instabilidade do afeto, instaurando um campo expandido onde o fazer é também uma forma de pensar o tempo.

A tessitura conceitual de sua obra expõe o corpo como extensão do espaço e o espaço como espelho do corpo. Em suas “armadilhas para os sentidos”, o espectador é deslocado da estabilidade à vertigem, do conforto à dúvida. A obra não busca respostas, mas propõe encontros, entre sujeito e arquitetura, entre máquina e corpo, entre arte e vida. Cada peça se configura como um aparelho de percepção, uma prótese sensorial que ativa o olhar e perturba o automatismo das experiências cotidianas.

Tavares opera numa fronteira entre o tangível e o imaginário, entre o rigor construtivo e o devaneio poético. Ao evocar os conceitos de não-lugar e *site-specific* deslocado, sua pesquisa atravessa a arte, a arquitetura e a filosofia, construindo pontes entre os pensamentos de Foucault, Augé, Perniola e o próprio corpo do espectador como campo de fricção. O espaço deixa de ser mero contêiner da obra e passa a constituí-la, ele mesmo se torna matéria, superfície de inscrição e deslocamento.

O percurso de Ana Maria Tavares, assim compreendido, é também o percurso da própria arte contemporânea, um movimento contínuo de passagem entre técnica e conceito, individual e coletivo, permanência e transitoriedade. Sua obra nos convoca a pensar a arte como sistema e como gesto, assim como arquivo e respiração. É nesse intervalo, entre o aço e o sopro, que se delineia a poética da artista e o sentido profundo desta pesquisa.

Reverberando entre matéria e subjetividade, o estudo de Ana Maria Tavares revela que a documentação não se restringe ao registro, mas é ela mesma uma forma de pensamento artístico. A gestão de sua própria obra, as anotações, os dossiês e arquivos compõem uma cartografia da memória viva, na qual o documento é corpo, e o corpo, documento. No cruzamento entre a prática e sua inscrição, entre o fazer e seu relato, emerge uma estética do cuidado – o cuidado com a forma, com o tempo e com a própria história da arte que se inscreve a cada gesto.

Assim, ao final desta travessia, estudar Ana Maria Tavares é compreender o movimento da arte que se pensa e se fabrica a si mesma. A artista, tal qual a cidade (Brasília), é um organismo em construção; seu trabalho, um espaço de resistência e reinvenção contínua. E o museu, o ateliê, a documentação, todos se tornam extensões de um mesmo corpo que pulsa entre o rigor da matéria e a delicadeza do pensamento.

Entre museu e atelier, entre arquivo público e gesto privado, a obra *O Beijo* revela-se como um campo de tensão e de possibilidade – matéria em suspensão que insiste em ser atualizada. O estudo desta obra torna visível o que há de mais essencial na prática museológica contemporânea: a necessidade de reconhecer a documentação não apenas como instrumento técnico, mas como ato poético de permanência e tradução. Documentar é escutar. É permitir que a obra respire, o pensamento da artista reverbere em meio às normativas e o tempo se inscreva sem apagar o movimento.

O mapeamento Secec–Unesco, ao cartografar o patrimônio artístico do Distrito Federal, inaugura um gesto institucional de recomposição da memória – gesto necessário, mas ainda incompleto. O Museu de Arte de Brasília, com sua história intermitente de aberturas e silêncios, surge como símbolo de um esforço coletivo para nomear e reconhecer o que o tempo quase dissolveu. No entanto, esse movimento técnico e burocrático revela seus limites, uma vez que a planilha e o inventário são insuficientes quando não dialogam com a vida da obra, com a densidade simbólica de seus processos e com as vozes que a originaram.

Em contraponto, o atelier de Ana Maria Tavares se configura como um espaço de memória expandida, onde a documentação ultrapassa o registro e se torna extensão do gesto criador. O laudo, o gabarito, o decalque e a entrevista não são apenas registros técnicos, mas fragmentos de pensamento, modos de inscrever o rigor e a sensibilidade em matéria documental. O atelier opera com precisão de laboratório e com afeto de arquivo vivo, onde cada documento é uma tentativa de preservar o instante em que o conceito toca a matéria, em que o projeto se torna corpo. Ali, o tempo da arte não é linear, é processual, rizomático, sujeito a ativações, interpretações e retornos.

Entre esses dois regimes, o da norma e o do gesto, emerge a potência de um terceiro espaço, aquele em que a documentação é construída em coautoria, na escuta entre museu e artista. *O Beijo* revela que a ausência dessa escuta gera silêncios, lacunas e dissociações de informação, mas também abre caminhos para repensar os próprios fundamentos da conservação contemporânea. A documentação, quando compartilhada, deixa de ser prova estática e torna-se ponte, uma travessia entre o fazer e o lembrar, entre técnico e sensível, entre memória institucional e subjetividade artística.

Neste ponto, a teoria museológica contemporânea – em diálogo com autores como Viñas e Vega-Martinez – nos lembra que a gestão documental é, antes de tudo, um gesto ético. Conservar é um ato político e documentar é uma forma de cuidar de pessoas, de obras, de histórias. O museu, ao reconhecer a artista viva como interlocutora, não apenas legitima o presente, mas assegura o futuro da obra em devir. Já o atelier, ao sistematizar seus registros em conformidade com os padrões museológicos, inscreve-se como parte da cadeia de salvaguarda, reafirmando que a documentação é também criação.

É a partir desse entrecruzamento que a presente pesquisa se localiza, assumindo um posicionamento híbrido entre a história da arte, a museologia e a conservação. O interesse pela história da arte não se restringe à análise simbólica ou formal das obras, mas se orienta pela compreensão de seus processos materiais, documentais e institucionais, bem como pelas implicações éticas que os atravessam. Nesse sentido, são mobilizadas abordagens que reconhecem a obra de arte como entidade em devir, moldada por decisões técnicas, relações de cuidado e políticas de preservação. Tal perspectiva desloca o foco do objeto acabado para os sistemas que o sustentam e projetam no tempo, compreendendo a documentação e a conservação

como instâncias constitutivas da produção de sentido e situando a pesquisa em um campo ampliado entre o fazer, o pensar e o cuidar.

Assim, *O Beijo* se torna metáfora dessa pesquisa, uma obra que se desdobra entre o visível e o ausente, entre a permanência e o fluxo. Sua materialidade – aço, tinta, superfície – guarda o testemunho do tempo e da passagem, enquanto sua documentação, em múltiplas vozes, compõe o retrato de uma memória em construção. A preservação, aqui, não é apenas tarefa técnica, mas exercício de tradução contínua, um convite à escuta e à atualização constante dos sentidos.

Ao final desta travessia, compreender a documentação como prática viva é compreender o museu como organismo em movimento e a prática da historicização como um fazer contínuo, dialógico e dialético. O arquivo deixa de ser destino e se torna caminho; o documento deixa de fixar e passa a pulsar. *O Beijo*, entre o museu e o atelier, reafirma que o ato de conservar é também o de criar – e que toda obra de arte, ao ser documentada, continua a nascer.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA BRASÍLIA. Mais de dez mil obras de museus mapeadas pela Secec, 8 jun. 2021. Disponível em: <<https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/w/mais-de-dez-mil-obras-de-museus-mapeadas>>. Acesso em: 3 nov. 2025.

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana Lopes. *As Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951 - 2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ANDRADE, Marco Antonio Pasqualini de. Da abstração informal à perspectiva de Brasília: os salões de arte moderna do distrito federal nos anos 1960. *Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, v. 22, n. 2, p. 127-137, 2024. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/53389>>. Acesso em: 15 maio 2024.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CERA, Flávia Letícia Biff Cera. *Arte-Vida-Corpo-Mundo, segundo Hélio Oiticica*. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão (CCE), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

CORREIO BRAZILIENSE. *Ainda sobre o Salão*. Brasília, 16 jan. 1980, p. 16. Disponível em <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/028274_03/542>. Acesso em: 23 maio 2024.

CORREIO BRAZILIENSE. *Arte Moderna do DF abre III Salão*. Brasília, 5 nov. 1966. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/028274_01/25545>. Acesso em: 20 maio 2024.

CORREIO BRAZILIENSE. *Artes Plásticas*. Brasília, 27 dez. 1982. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/028274_03/38194>. Acesso em: 23 maio 2024.

CORREIO BRAZILIENSE. *Célia Higawa recebe prêmio da Fundação*. Brasília, 24 abr. 1987, p. 24. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/028274_03/97237>. Acesso em: 3 jun. 2024.

CORREIO BRAZILIENSE. *Definidos os artistas “premiados”*. Brasília, 15 jul. 1986, p. 15. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/028274_03/84976>. Acesso em: 27 maio 2024.

CORREIO BRAZILIENSE. *Fundação abre concurso de cartaz*. Brasília, 10 abr. 1987, p. 24. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/028274_03/96753>. Acesso em: 27 maio 2024.

CORREIO BRAZILIENSE. *Fundação institui prêmios*. Brasília, 18 de junho de 1965, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/028274_01/18980>. Acesso em: 16 maio 2024.

CORREIO BRAZILIENSE. *Galerias*. Brasília, 24 mar. 1986, p. 20. Disponível em:

<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/028274_03/80611>. Acesso em: 27 maio 2024.

CORREIO BRAZILIENSE. *II Salão mais de 300 trabalhos*. Brasília, 20 ago. 1965, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/028274_01/19827>. Acesso em: 16 maio 2024.

CORREIO BRAZILIENSE. *Plínio Cantanhede inaugurou o “1º Salão de Arte Moderna”*. Brasília, 6 jun. 1964. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/028274_01/14577>. Acesso em: 16 maio 2024.

CORREIO BRAZILIENSE. *Salão de Artes Plásticas, uma proposta com prêmios e debates*. Brasília, 2 jun. 1987, p. 20. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/028274_03/98904>. Acesso em: 3 jun. 2024.

CORREIO BRAZILIENSE. *Veza de todos os artistas*. Brasília, 29 jul. 1986. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/028274_03/84540>. Acesso em: 27 maio 2024.

COSTANDRADE, Joselia. *Fundação inova no Salão de Artes Plásticas*. Correio Braziliense, Brasília, 30 maio 1986, p. 25. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/028274_03/83149>. Acesso em: 27 maio 2024.

COSTANDRADE, Josélia. *Salão de Artes Plásticas de Brasília*. Correio Braziliense, Brasília, 10 jul. 1986, p. 24. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/028274_03/84761>. Acesso em: 27 maio 2024.

DANTO, Arthur C. *A Transfiguração do Lugar Comum*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FARIAS, Agnaldo. *Arte Brasileira Hoje*. Folha Explica. São Paulo: Publifolha, 2002.

FARIAS, Agnaldo. *Esculpindo o espaço – A escultura contemporânea e a busca de novas relações com o espaço: os casos Waltercio Caldas e Carlos Fajardo*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

FRANCISCO, Severino. Choque heterodoxo cultural pode acabar com a Fundação. *Correio Braziliense*, Brasília, 14 jan. 1988. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/028274_03/108271> Acesso em: 3 jun. 2024.

FRASER, Andrea. From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. *Artforum*, v. 44, n. 1, set. 2005, p. 278-283.

FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FUNDAÇÃO CULTURAL DO DISTRITO FEDERAL. *Museu de Arte de Brasília*. Brasília: GDF, 1985.

GROYS, Boris. *Arte e poder*. Trad. Virgínio Starling. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

JEAN, Yvonne. O próximo Salão de Arte Moderna. *Correio Braziliense*, Brasília, 24

set. 1966, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/028274_01/25008>. Acesso em: 20 maio 2024.

KATUCHA. Sociais de Brasília. *Correio Braziliense*, Brasília, 19 abr. 1964, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/028274_01/14070>. Acesso em: 16 maio 2024.

KATUCHA. Sociais de Brasília. *Correio Braziliense*, Brasília, 24 jun. 1965, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/028274_01/19062>. Acesso em: 16 de maio 2024.

KATUCHA. Sociais de Brasília. *Correio Braziliense*, Brasília, 3 jul. 1964, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/028274_01/14874>. Acesso em: 16 maio 2024.

KATUCHA. Sociais de Brasília. *Correio Braziliense*, Brasília, 7 jan. 1984, p. 2. Disponível em <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/028274_03/52558>. Acesso em: 23 maio 2024.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 1990.

MA, Marija Radin. Management of Conservation Documentation. In: CIDOC CONFERENCE. *Proceedings...* Sibiu: CIDOC/ICOM, 2011. Disponível em: <https://cidoc.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/6/2018/12/Radin_Marija_CIDOC_2011__Serbia__Management_of_Conservation_Documentation.pdf>. Acesso em: 10 out. 2025.

MADEIRA, Angélica. A Itinerância dos artistas: a construção do campo das artes visuais em Brasília (1958-1967). *Tempo Social*, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 187-207, out. 2002.

MAM-Rio. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. *Parangolé em Opinião 65*. Disponível on-line em: <<https://mam.rio/historia/parangole-em-opiniao-65/>>. Acesso em: 3 nov. 2025.

MELO, Carolina Barbosa de. Breve historiografia das exposições em Brasília nos anos 1960. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE, 12., *Anais eletrônicos...* Campinas, Galoá, 2022. Disponível em: <<https://proceedings.science/eha-2022/trabalhos/breve-historiografia-das-exposicoes-em-brasilia-nos-anos-1960?lang=pt-br>> Acesso em: 13 maio 2024.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. Identidade, Arte e Instituições: as disputas nos Salões de Arte nos anos 1960. *Revista Esboços*, Florianópolis, v. 18, n. 25, p. 212-236, ago. 2011.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. *Memória e Arte: a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros*. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. Museu, salões e a arte regional: modos de comunicar um acervo público. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE

HISTÓRIA DA ARTE, 28., *Anais...* Rio de Janeiro, 2009.

OLIVEIRA, Jézer de. Brasília e o salão de arte moderna. *Correio Braziliense*, Brasília, 12 jun. 1964, caderno 2. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/028274_01/14648>. Acesso em: 16 maio 2024.

PEDROSA, Mário. Perspectiva de Brasília. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 dez. 1967, caderno 4. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/089842_07/88313>. Acesso em: 23 maio 2024.

PINACOTECA. *No lugar mesmo: uma antologia de Ana Maria Tavares* [curadoria de Fernanda Pitta]. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2016.

PITANGA, Betânia Martins. *Hugo Auler: o crítico de arte de Brasília*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

ROLNIK, Suely. Furor de arquivo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 96-105, 2006.

SOUZA, Paulo Eduardo Lannes. *Arte popular como arte contemporânea no acervo do Museu de Arte de Brasília*. Brasília: Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte) – Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

TAVARES, Ana Maria. *Armadilhas para os sentidos: uma experiência no espaço-tempo da arte*. Tese (Doutorado em Artes) – Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

TAVARES, Ana Maria. Entrevista. In: PINACOTECA. *No lugar mesmo: uma antologia de Ana Maria Tavares* [curadoria de Fernanda Pitta]. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2016.

UNESCO. Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. Cooperação técnica e políticas culturais. *Relatório Anual 2022*. Brasília, 2023. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000384818_por>. Acesso em: 3 nov. 2025.

VEGA-MARTINEZ, Lucy. The documentation in support of the museum management and knowledge management. In: Knowledge management and museums, conferência do CIDOC-ICOM, Muzeul National Brukenthal, Sibiu, Romênia, 2011.

VIÑAS, Salvador Muñoz. Contemporary theory of conservation. *Reviews in conservation*, n. 3, p. 25-34, 2002.

Sites consultados

ANA MARIA TAVARES. Site da artista. Disponível em: <<https://anamariatavares.com.br/front/obras/detail/31>>. Acesso em: 15 jun. 2024.

CARMELA GROSS. Site da artista. Disponível em:

<<https://carmelagross.com/portfolio/trem-1990/>>. Acesso em: 15 Jun. 2024.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO (MAM-Rio). Conteúdo publicado na seção “História” do site da instituição, escrito por Márion Strecker com a colaboração de Elizabeth Catoia Varela e Dominique Valansi, e intitulado “Parangolé em Opinião 65”. Disponível em: <https://mam.rio/historia/parangole-em-opinio-65/>. Acesso em: 17 Set. 2025.

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA. Matéria de Alexandre Freire com edição de Sérgio Maggio intitulada “MAB restaura obra O Beijo”. Publicada em 05 de novembro de 2021. Disponível em: <<https://www.cultura.df.gov.br/mab-restaura-a-escultura-o-beijo/>>. Acesso em: 13 Jun. 2024.

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA. Matéria de Alexandre Freire com edição de Lúcio Flávio intitulada “Secec conclui mapeamento de acervos de seus museus”. Publicada em 05 de novembro de 2021. Disponível em: <<https://www.cultura.df.gov.br/secec-conclui-mapeamento-de-acervos-de-seus-museus/>>. Acesso em: 13 Jun. 2024.

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA. Museu Nacional da República. Coleções (Tainacan). Disponível em: <http://museu.acervo.cultura.df.gov.br/museunacional-da-republica/?order=ASC&orderby=date&view_mode=grid&perpage=12&fetch_only_meta=&paged=1&fetch_only=thumbnail%2Ccreation_date%2Ctitle%2Cdescription>. Acesso em: 13 de Jun. 2024.

TATE. Strategy and Glossary of Terms for the Documentation and Conservation of Performance, published as part of Documentation and Conservation of Performance (March 2016 - March 2021), a Time-based Media Conservation project at Tate. Disponível em: <Strategy for the Documentation and Conservation of Performance | Tate>. Acesso em: 12 de setembro de 2025.

ANEXOS

ANEXO 1

Folder do evento Prêmio Brasília de Artes Plásticas, 1990.



PRÊMIO
BRASÍLIA
DE ARTES
PLÁSTICAS
1990

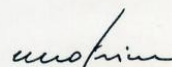
DE 25 DE OUTUBRO
A 25 DE NOVEMBRO
MUSEU DE ARTE
DE BRASÍLIA - MAB

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL
SECRETARIA DE CULTURA E ESPORTE
FUNDAÇÃO CULTURAL DO DISTRITO FEDERAL

Governador do Distrito Federal
Wanderley Vallim da Silva
Secretário de Cultura e Esporte
Márcio Cotrim
Diretora-Executiva da FCDF
Sonia Moura

Agradecemos aos 756 artistas que se inscreveram na etapa de seleção e a todos que, direta ou indiretamente, com a sua participação, tornaram possível a realização do Prêmio Brasília de Artes Plásticas-1990.

As perspectivas abertas pelo Prêmio Brasília de Artes Plásticas-1990 a nível nacional e local, permitem reafirmar que o fundamental da ação do Governo na área de cultura é garantir os meios para que toda a sociedade se desenvolva culturalmente, expressando os seus valores em liberdade, de forma criativa, preservando e resgatando o seu passado e a sua história.



MÁRCIO COTRIM
Secretário de Cultura e Esporte
do Distrito Federal

O PRÊMIO

O Prêmio Brasília de Artes Plásticas-1990 tem os objetivos de estimular as artes plásticas brasileiras, através de seleção que venha distinguir e revelar um grupo representativo de seus criadores; recolocar Brasília como pólo integrador da cultura visual nacional, propiciando fluxo significativo de informações no campo das artes plásticas e ampliar o acervo cultural da capital federal, capacitando o Museu de Arte de Brasília-MAB com obras de valor cultural relevante.

A realização de uma exposição com a participação de 20 artistas convidados e 30 artistas selecionados entre os inscritos, um ciclo de palestras proferidas por 10 artistas escolhidos entre os 50 participantes e os prêmios de Aquisição, Brasília de Artes Plásticas e Bancos Estaduais Comerciais para Artista Revelação, constituem a estrutura operacional do evento.

O JÚRI

Atendendo ao Regulamento, duas comissões julgadoras formadas por críticos, diretores de instituições culturais e mestres em arte foram convidadas para atribuir o Prêmio Brasília de Artes Plásticas.

O Júri de Seleção, com a função de convidar vinte artistas plásticos com relevante atuação no panorama nacional e selecionar trinta outros entre os inscritos, composto por :

Aracy Amaral
Evelyn Berg
Marcio Doctors
Marcus Lontra Costa
Sheila Leirner

O Júri de Premiação, com o objetivo de distribuir os prêmios entre os cinquenta participantes e selecionar dez para proferir palestras durante o período da exposição, composto por :

Aguinaldo Farias
Ana Mae Barbosa
Frederico Moraes
Grace Freitas
Lélia Coelho Frota.

ARTISTAS CONVIDADOS

O Júri do Prêmio Brasília de Artes Plásticas-1990, constituído por Aracy Amaral, Evelyn Berg, Márcio Doctors, Marcus Lontra e Sheila Leimer, reuniu-se nos dias 27 e 28 de agosto de 1990 no Museu de Arte de Brasília e iniciou os trabalhos definindo critérios para a seleção dos artistas convidados. Atendendo os objetivos explicitados no regulamento, decidiu:

- 1 . dirigir os convites, tendo como objetivo mapear a produção contemporânea relativa às três últimas décadas, época na qual o Prêmio foi interrompido;
- 2 . escolher artistas que tiveram atuação constante nas três últimas décadas, sendo que aqueles que emergiram na última década serão considerados na segunda etapa do Prêmio, através de inscrição;
- 3 . selecionar artistas vivos e atuantes, ainda ausentes ou não adequadamente representados no acervo do MAB;
- 4 . tendo em vista o fato da coleção do Museu ser significativa na área da gravura, carecendo especialmente de outras mídias, estas foram privilegiadas;
- 5 . evidenciar, na medida do possível, a pluralidade de tendências na produção artística do Brasil.

O Júri decidiu, igualmente, fazer as seguintes recomendações:

- a) que os artistas que emergiram ao longo da década de 80 integrem a coleção do Museu de Arte de Brasília através de inscrição do Prêmio;
- b) que seja destinada verba para a restauração das obras dos artistas Rubem Valentim, João Câmara e Arcângelo Lanelli, constantes na coleção do MAB.

O Júri congratulou-se com o Governo do Distrito Federal que, através da Secretaria de Cultura e Esporte e da Fundação Cultural, instituiu o Prêmio Brasília de Artes Plásticas - 1990, após um hiato de 22 anos, possibilitando desta forma uma política qualificada de aquisição de obras de arte. A Comissão faz votos, igualmente, de que o MAB dentro em breve possa equipar-se adequadamente para cumprir suas funções museológicas, de acordo com o nível de sua coleção, que passará a ser acrescida de 50 obras significativas, o que constitui um privilégio e ao mesmo tempo uma responsabilidade.

Aracy AA
 Evelyn Berg
 Sheila Leimer
 Marcus Lontra
 Márcio Doctors

Artistas Convidados

Abraham Palatnik	RJ	pintura
Amilcar de Castro	MG	escultura
Anna Bella Geiger	RJ	pintura
Antonio Dias	RJ	pintura
Antonio Henrique Amaral	SP	pintura
Antonio Poteiro	GO	cerâmica
Artur Luiz Piza	SP	relevo
Carmela Gross	SP	objeto
Hércules Barsotti	SP	pintura
Hermelindo Fiaminghi	SP	pintura
Ivens Machado	RJ	escultura
José Antônio da Silva	SP	pintura
José Roberto Aguilar	SP	pintura
Katie Van Scherpenberg	RJ	pintura
Lygia Pape	RJ	objeto
Maciej Babinski	DF	pintura
Nelson Leirner	SP	desenho
Regina Silveira	RS	objeto
Tunga	RJ	escultura
Waltércio Caldas	RJ	objeto

Os artistas Cildo Meirelles, Franz Weissmann e Iberê Camargo foram convidados pelo júri, mas por motivos diversos não puderam aceitar.

A. A. L.
 S. F. F.
 S. F. F.
 S. F. F.
 S. F. F.

ARTISTAS SELECIONADOS

O Júri de Seleção, reunido em 21 de outubro de 1990 no Museu de Arte de Brasília-MAB, para finalizar os trabalhos de seleção do Prêmio Brasília de Artes Plásticas - 1990, definiu como critério para seu trabalho, fundamentalmente, a qualidade das obras apresentadas, considerando a representatividade dessas obras para o acervo de um museu na Capital Federal.

O Júri decidiu conferir Menção Especial aos seguintes artistas emergentes: Amal Saadé (RJ), Miguel Simão (DF) e Oscar Satio Oiwa (SP). Ao mesmo tempo reafirma que a qualidade da coleção que o Museu de Arte de Brasília recebe, através desta iniciativa do Governo do Distrito Federal, implica em responsabilidade quanto aos cuidados museológicos necessários para a sua conservação.

Artistas Selecionados

Ana Maria Tavares	SP	escultura
Ana Miguel	DF	gravura
Avatar de Moraes	DF	escultura
Barrão	RJ	objeto
Beatriz Milhares	RJ	pintura
Berredo	RJ	pintura
Chico Cunha	RJ	pintura
Emmanuel Nassar	PA	pintura
Ernesto Neto	RJ	instalação
Evandro Salles	DF	pintura
Fernando Lopes	RJ	pintura
Jadir Freire	RJ	pintura
João Modé	RJ	objeto
Leda Catunda	SP	pintura
Leonilson	SP	pintura
Luiz Mauro	GO	pintura
Maravalhas	DF	pintura
Marco Giannotti	SP	pintura
Maria Tamaselli	RS	instalação
Marques de Sá	DF	pintura
Monica Nador	SP	pintura
Monica Sartori	MG	desenho
Nuno Ramos	SP	técnica mista
Osmar Dalio	SP	escultura
Paulo Monteiro	SP	desenho
Paulo Pasta	SP	pintura
Ricardo Basbaum	RJ	meios contemporâneos
Rodrigo Andrade	SP	pintura
Ruth Schneider	RS	pintura
Sérgio S. T. Romagnolo	SP	pintura

Comissão Organizadora:

Claudio Telles - coordenador-geral
Evandro Salles - conceituação
Grace Freitas - conceituação
Eduardo Cabral - organização
Marcia Lima da Gama - organização
Maria Angélica Gomes - secretaria
Lucilia Aor de Andrade - secretaria
Equipes funcionais da FCDF

Apoio Operacional

Mudanças Botafogo
Hotel Saint Paul
Camarão e Cia.
VS Scala

ANEXO 2

Print da planilha de mapeamento do acervo do MAB, produto 1 da parceria firmada entre Secec e Unesco

Atual_Produto1_MAB - Mapeamento .xlsx												
Arquivo Editar Ver Inserir Formatar Dados Ferramentas Ajuda												
Menu												
742:742 MAB752												
	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	
	Número do MAB	Outros números	Situação	Denominação	Título	Autor	Material / Técnica	Classificação			Resumo descritivo	
	MAB751	referência	localizada	Escultura	À Einstein	Waltércio Caldas	bola de bilhar	artísticas	técnico	Escultura	bola branca e um alfinete.	
742	MAB752	Sem referência	localizada	Escultura	O beijo	Ana Maria Tavares	Escultura em aço carbono e alumínio	Objeto de atividades artísticas	Objetos associados às artes e ao desenho técnico	Escultura	Obra composta hastes e uma estrutura de formato retangular. A obra tem tons de dourado, cobre e preto.	
743	MAB753	Sem referência	Localizada	Objeto	Ela não queria se tornar uma espuminha do mar	Miguel, Ana	Caixa, mista, colagem e gravura em metal sobre papel	Objeto de atividades artísticas	Objetos associados às artes e ao desenho técnico	Escultura	Caixa de acrílico retangular com treze bombinhas de tecido de cores azul e verde suspensas por fios e palavras gravadas no fundo.	
744	MAB754	Sem referência	Não localizada	Objeto	Duas	Moraes, Avatar da Silva	Objeto, laminado sobre madeira	Objeto de atividades artísticas	Objetos associados às artes e ao desenho técnico	Não se aplica	Não se aplica	
745									Objetos associados às		Composição formada por objeto retangular na horizontal com 5 frisos horizontais, equidistantes, tendo cabeça de cachorro tridimensional aderida	
L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X
Dimensões em centímetros						Estado de conservação		Local de produção	Data de produção	Observações		
12	100	28	aplica	aplica		Regular	manchas e sujidades.	referência	1987	Não se aplica		
			Não se aplica	Não se aplica	Não se aplica	Regular	Suporte com abrasões, perda de camada pictórica, perdas de elemento na parte superior (identificado como parte 15 A).	Sem referência	Sem referência	Não se aplica		
201	120	76,5	aplica	aplica	aplica	Regular	Caixa de acrílico com sujidades, microorganismos; fundo em papel com sujidades e pontos de oxidação, elementos pendurados com sujidades e pontos de oxidação	Sem referência	1990	Não se aplica		
6	11	31	Não se aplica	Não se aplica		402 Regular		Sem referência				
Não se aplica	Não se aplica	Não se aplica	Não se aplica	Não se aplica	Não se aplica	Não se aplica	Não se aplica	Não se aplica	Não se aplica	Não se aplica		

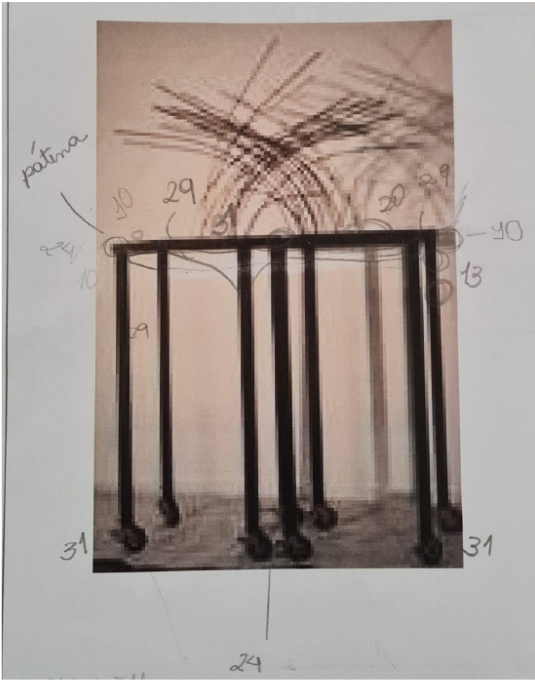
ANEXO 3

Laudo técnico de estado de conservação da obra

LAUDO TÉCNICO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO DE OBRAS DE ARTE
Museu de Arte de Brasília - MAB

ARTISTA <i>ARTIST</i>	ANA MARIA TAVARES	
TÍTULO E DATA <i>TITLE AND DATE</i>	O BEIJO, CA 1989	TRANSPORTADORA: NÃO CONSTA
TÉCNICA <i>MEDIA</i>	<i>Escultura em aço carbono e alumínio</i>	Nº: 752
DIMENSÕES (CM)	200x120x60CM	CAIXA <i>CRATE</i> ___ SOFTPACKING ___ OUTROS <i>OTHERS</i> ___
PROVENIÊNCIA:	<i>Reserva Técnica Museu Nacional (MuN)</i>	X

LAUDO TÉCNICO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO DE OBRAS DE ARTE
Museu de Arte de Brasília - MAB

ESTADO DE CONSERVAÇÃO CONDITION REPORT	
	<ul style="list-style-type: none"> 1 ACRÉSCIMO / CORPO ESTRANHO ADDITION / FOREIGN BODY 2 ALTERAÇÕES CROMÁTICAS COLOUR TONAL CHANGE 3 ARRANHÃO / RISCO SCRATCH 4 ASSINATURA E/OU DATA SIGNATURE AND/OR DATE 5 ATAQUE DE INSETOS ATTACKED BY INSECTS 6 CORROÇÃO CORROSION 7 CRAQUELÊ CRACKING 8 DESCOSTURADO UNSTITCHED 9 DESFIADO FRAYED 10 DESGASTE / ABRASÃO WEAR / ABRASION 11 DESPRENDIMENTO / DESCOLAMENTO FLAKING 12 EMPENAMENTO WARPING 13 ESBANQUIÇADO BLANCHING / FADING 14 ETIQUETA LABEL 15 FUNGO MOULD / FUNGUS 16 FURO HOLE 17 INSCRIÇÕES INSCRIPTIONS 18 LASCA CHIP 19 MANCHA STAIN 20 MARCA SPOT 21 ONDULAÇÕES CURL / BUCKLING / TWISTING 22 OXIDAÇÃO OXIDATION 23 PARTÍCULA SOLTA LOOSE PARTICLE 24 PERDA / PERDA DE POLICROMIA LOSS / PAINT LOSS 25 PRÓPRIO DA OBRA / TÉCNICA INHERENT 26 PROTUBERÂNCIA PROTUSION 27 RACHADURA / FISSURA CRACK / FISSURE 28 RASGO TEAR 29 RESSECAMENTO DRYNESS 30 RESTAURAÇÃO VISÍVEL PREVIOUS RESTORATION 31 SUJIDADE DIRT / SOILING 32 VINCO / PREGA CREASE / FOLD

Condição geral:
 Aparentemente estável Deterioração ativa Dano notado
 Frágil/ quebradiço

Materiais / processos (marque todos os que se aplicam):

LAUDO TÉCNICO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO DE OBRAS DE ARTE
Museu de Arte de Brasília - MAB

<input type="checkbox"/> Cestaria	<input type="checkbox"/> Têxtil	<input type="checkbox"/> Lã
<input type="checkbox"/> Animal	<input type="checkbox"/> Papel	<input type="checkbox"/> Tecido
<input type="checkbox"/> Vegetal	<input type="checkbox"/> Pergaminho	<input type="checkbox"/> Material
<input checked="" type="checkbox"/> Metal	<input type="checkbox"/> Fotografia	sintético
<input type="checkbox"/> Mineral	<input type="checkbox"/> Madeira	<input type="checkbox"/> Espécime
<input type="checkbox"/> Tela de Pintura	<input type="checkbox"/> Impressão	<input type="checkbox"/> Fibras vegetais
<input type="checkbox"/> Celulose	<input type="checkbox"/> Borracha	<input type="checkbox"/> Polpa de
<input type="checkbox"/> Cerâmica	<input type="checkbox"/> Material	madeira
<input type="checkbox"/> Vidro	arqueológico	<input type="checkbox"/> Inseto
<input type="checkbox"/> Plástico	<input type="checkbox"/> Seda	<input type="checkbox"/> Malha
	<input type="checkbox"/> Bordado	<input type="checkbox"/> Couro
		<input type="checkbox"/> Outro:
Recomendações de guarda:		
<input type="checkbox"/> Estante	<input type="checkbox"/> Armário	<input type="checkbox"/> Prateleira aberta
<input type="checkbox"/> Armário deslizante	<input type="checkbox"/> Mapoteca	<input checked="" type="checkbox"/> (x)
<input type="checkbox"/> Fixado na parede	<input type="checkbox"/> Novo invólucro	<input checked="" type="checkbox"/> (x) Outro
Observações:		
<p>Os danos observados são: sujidades superficiais devido à forma de exposição e acondicionamento; perda de suporte, aparente perda de uma das hastes; sujidades aderidas ocasionadas possivelmente pela falta de limpeza periódica; desgaste da tinta em vários pontos; observou-se, principalmente, arranhões, perda de policromia e manchas ocasionadas por corrosão do metal; pátina** aparente devido à perda de policromia***, pontos esbranquiçados, com aparência de ressecamento do suporte.</p> <p>** A pátina constitui uma fina película de óxidos que recobrem a superfície dos objetos metálicos e atua como camada de proteção e estabilização de características físicas, a remoção é indicada somente se estiver comprometendo a aparência e/ou significado da obra.</p> <p>***A tinta acaba protegendo o metal, nesse sentido, quando há a perda, o metal fica em contato direto com o oxigênio e a umidade, por isso verificar flutuação dos valores de umidade relativa do ambiente. Para melhor avaliar as condições da obra, necessita-se de laudo técnico de estado de conservação ou laudo de saída, realizado no próprio Museu Nacional.</p>		

LAUDO TÉCNICO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO DE OBRAS DE ARTE
Museu de Arte de Brasília - MAB

Examinado em: () Sala de Conservação (X) Exposição () Reserva Técnica () Outro
Técnica de análise: (X) Visual: (X) Ampliado (lupa) () Microscópio
Condições ambientais: X Lux 50 100 150 X Temp 19-22° X RH 55%
Proposta de tratamento: Sugestão é a higienização a seco com malha de algodão, em casos mais extremos, para remoção de sujidades aderidas na obra, utilizar água deionizada e detergente neutro; remoção da tinta; para proteger o metal da oxidação, realizar testes com paraloid B 72, que atua como uma resina protetora, além de deixar a obra esteticamente mais preservada ou goma laca clarificada; realização de repintura. Proposta por: Nathalia Reys - COREM 4R - 364 Data: 03/09/21

ANEXO 4

Aferição de medidas para composição de gabarito

Ana Maria Tavares
O Beijo, 1989
Acervo MAB, Prêmio Brasília
de Artes Plásticas 1990

MESA 1 (esquerda)			
Tubo	Hastes	Posição	Cor
1			
2	2A	13cm	Bronze
3			
4	4A	6,5cm	Preto
	4B	15,6cm	Bronze
5	5A	10,03cm	Bronze
	5B	22,1cm	Bronze
6	6A	4,6cm	Bronze
	6B	19,4cm	Preto
	6C	29,8cm	Bronze
7	7A	26,7cm	Preto
8	8A	12cm	Preto

MESA 2 (direita)			
Tubo	Hastes	Posição	Cor
13			
14			
15	15A	5,4cm	Preto
16	16A	10cm (faltando)	
17	17A	0,7cm	Bronze
	17B	16,7cm	Bronze
18	18A	14,2cm	Preto
	18B	28,3cm	Preto
19	19A	23,2cm	Bronze
20	20A	4,5cm	Preto
	20B	12,8cm	Bronze
	20C	26,9cm	Bronze

Legenda	
	Vazio
	Faltando

Montagem	
Distância entre os tampos da mesa 1 e 2	5cm
Distância entre as pernas da mesa 1 e 2	12,4cm

	8B	20cm	Bronze
9	9A	2,5cm	Bronze
	9B	21,3cm	Preto
	9C	29,6cm	Bronze
10	10A	36,7cm	Bronze
11	11A	9,5cm	Bronze
	11B	26,5cm	Bronze
12	12A	22,6cm	Preto

21	21A	7,5cm	Bronze
	21B	18,5cm	Bronze
	21C	29,5cm	Preto
22	22A	11,7cm	Bronze
	22B	23,7cm	Bronze
23	23A	2,3cm	Bronze
	23B	17,7cm	Bronze
24	24A	7,5cm	Bronze
	24B	14,5cm	Preto

ANEXO 5

Guia do acervo Ana Maria Tavares

ANA
MARIA
TAVARES

www.anamariatavares.com.br
seravat@gmail.com

Rua Frei Inácio da Conceição, 517 - Vila São Luiz SP 05362-040
Tel 55 11 3733 6904 **Cel** 55 11 9 8685 9941



GUIA DO ACERVO ANA MARIA TAVARES

Tópico Empreendimentos
São Paulo
2025

O **processo documental da artista Ana Maria Tavares** faz parte integrante de sua própria obra. Desde o início de sua carreira, é possível observar como os procedimentos de arquivamento, documentação e catalogação se entrelaçam com sua prática artística.

Atualmente, o acervo encontra-se mais estruturado, mas sua existência e solidez derivam da postura meticulosa da artista em compreender que tudo faz parte do processo de criação. Para Ana Maria Tavares, a obra não é uma simples tradução direta de uma ideia para um objeto final. Pelo contrário, ela é fruto de um emaranhado de documentos, anotações, materiais e registros em diferentes suportes, todos envolvidos e relacionados com o desenvolvimento da obra.

A artista não "cria" obras como se fossem produtos de um surgimento espontâneo; e sim, **desenvolve** cada uma delas. Nesse sentido, cada obra carrega uma história única, uma identidade própria. Seu acervo pode, portanto, ser compreendido como um **testemunho vivo** de sua produção — uma extensão do próprio corpo da obra.

O **Ateliê Ana Maria Tavares** está dividido em duas unidades físicas:

1. **Ateliê de Produção e Desenvolvimento de Obras**
 2. **Galpão de Armazenamento de Obras**
-

1. Ateliê de Produção e Desenvolvimento de Obras

O acervo deste espaço é composto por duas interfaces interdependentes:

1.1 Acervo Físico

1.2 Acervo Digital

Ambas as interfaces estão conectadas de forma horizontal. Um acervo alimenta, complementa e sustenta o outro.

1.1 Acervo Físico

O acervo físico é composto pelos seguintes elementos:

1.1.i Gabinete de Pastas Físicas

Cada obra possui sua própria pasta contendo seu histórico completo: ficha técnica, textos, certificados, protocolos de entrada e saída, orçamentos, notas fiscais e outros documentos relevantes. Mais informações podem ser consultadas no documento *“Manual de Catalogação do Acervo Ana Maria Tavares”* (2022).

1.1.ii Mapoteca

Gabinete destinado ao armazenamento de documentos como obras em papel, desenhos de época, material gráfico e visual, portfólios impressos, testes de impressão, entre outros. Mais informações podem ser consultadas no documento *“Guia Mapoteca Acervo Ana Maria Tavares”* (2024),

1.1.iii Arquivos de Exposições

Pastas com catálogos e materiais relacionados às exposições das quais as obras participaram.

Período coberto: 1981–2025.

1.1.iv Arquivos de Desenvolvimento de Projetos

Pastas contendo materiais e documentos vinculados ao processo de criação e desenvolvimento de obras e projetos.

Período coberto: 1983–2025.

1.1.v Materiais, Obras e Protótipos

Compartimentos que armazenam amostras de materiais utilizados em obras, além de protótipos de projetos. Essa seção visa preservar a qualidade dos objetos e constituir um banco físico de materiais.

1.1.vi Biblioteca

Coleção de livros e catálogos relacionados à prática artística e às obras do ateliê.

1.2 Acervo Digital

O acervo digital é composto pelos seguintes elementos:

1.2.i Pastas Digitais

O sistema digital é estruturado de forma a permitir a navegação por categorias como: Obras, Exposições, Galerias, Portfólio de Imagens, Projetos em Andamento, Projetos Não Realizados, Textos, Palestras, Restauro de Obras, entre outros.

— Cada categoria contém subpastas específicas para cada obra, exposição ou documento. —
É essencial destacar que, ao buscar informações sobre uma obra ou exposição, tanto o acervo físico quanto o digital devem ser consultados. Ambos são constantemente atualizados de forma conjunta, visando eliminar disparidades entre eles.

1.2.ii Banco de Dados (FileMaker)

Plataforma de banco de dados que centraliza todas as informações relativas às obras e exposições. Ele é alimentado a partir dos documentos contidos tanto nas pastas físicas quanto digitais.

Cada obra catalogada recebe um código único de identificação, essencial para sua rastreabilidade no sistema e para o relacionamento com galerias e instituições.

Informações mais detalhadas sobre o funcionamento do banco de dados estão disponíveis no *“Manual de Catalogação do Acervo Ana Maria Tavares”* (2022).

ANEXO

1. Ateliê de Produção e Desenvolvimento de Obras







2. Galpão de Armazenamento de Obras





-
-
- 1. Ateliê de Produção e Desenvolvimento de Obras
 - 1.1 Acervo Físico
 - 1.1. i Gabinete de Pastas Físicas





-
2. Ateliê de Produção e Desenvolvimento de Obras
1.2 Acervo Físico
1.1. ii Mapoteca



-
3. Ateliê de Produção e Desenvolvimento de Obras
1.3 Acervo Físico
1.1. iii Arquivos de Exposições





-
4. Ateliê de Produção e Desenvolvimento de Obras
1.4 Acervo Físico
1.1. iv Arquivos de Desenvolvimento de Projetos





-
5. Ateliê de Produção e Desenvolvimento de Obras
1.5 Acervo Físico
1.1. v Materiais, Obras e Protótipos





6. Ateliê de Produção e Desenvolvimento de Obras
1.6 Acervo Físico
1.1. vi Biblioteca



The screenshot shows a file explorer window with the following table of files highlighted in a red box:

Nome	Extensão	Data	Tamanho	Atribuição
APRESENTAÇÃO	O	02/06/2014 15:33		Pasta de arquivos
CERTIFICADO_DE_AUTENTICIDADE_LZC	O	02/06/2014 15:33		Pasta de arquivos
FICHEIRO	O	23/06/2013 15:38		Pasta de arquivos
FONES	O	02/06/2014 15:30		Pasta de arquivos
INTERMEDIO	O	02/06/2014 15:30		Pasta de arquivos
INSTRUCOES_DE_MONTAGEM_E_USUARIO	B	23/06/2013 16:07		Pasta de arquivos
PRODUÇÃO	B	23/06/2013 15:29		Pasta de arquivos
REFERENCIAS_LZC	O	02/06/2014 15:33		Pasta de arquivos
RESTRITO_LZC	O	23/06/2014 15:37		Pasta de arquivos
TEXTO	D	02/06/2014 15:33		Pasta de arquivos

ANEXO 6
Manual de Catalogação do acervo Ana Maria Tavares

ANA
MARIA
TAVARES

www.anamariatavares.com.br
seravati@gmail.com

Rua Frei Inácio da Conceição, 517 - Vila São Luiz SP 05362-040
Tel 55 11 3733 6904 **Cel** 55 11 9 8685 9941

MANUAL DE CATALOGAÇÃO DO ACERVO
ANA MARIA TAVARES

Tópico Empreendimentos
São Paulo
2022

SUMÁRIO

1. Documentação museológica.....	03
2. Inventário.....	03
3. Catalogação.....	03
4. Classificação da coleção AMT.....	04
5. Manual de preenchimento da ficha de catalogação.....	05

1. DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA

A documentação museológica seria um conjunto de atividades e procedimentos técnicos para o controle do acervo e o controle de sua informação. É constituída por um agrupamento de informações sobre cada obra da artista, ou seja, a representação por estes por meio da palavra e da imagem (fotografia).

2. INVENTÁRIO

O inventário é uma listagem geral do acervo, utilizada como primeiro procedimento de reconhecimento das obras que serão musealizadas. É uma construção de um panorama sobre tudo o que existe na coleção. Este procedimento costuma reunir informações básicas sobre cada item, como título, data, dimensões e uma fotografia para reconhecimento. É a partir desta listagem que se pode construir um sistema mais elaborado de informações.

3. CATALOGAÇÃO

A catalogação é um procedimento que exige maior detalhamento das informações relativas à obra, daí a necessidade da pesquisa. Catalogar o acervo é uma das atividades fundamentais para o gerenciamento e a segurança da coleção e de suas informações. A ficha catalográfica é um documento atrelado a cada obra de arte individualmente, que se destina a reunir todas as informações sobre a vida daquela obra: suas principais características de identificação; o estado de conservação e os procedimentos necessários; o trânsito por exposições, publicações e textos que a citam, etc. É o enfoque na vida de cada obra.

4. CLASSIFICAÇÃO DA COLEÇÃO

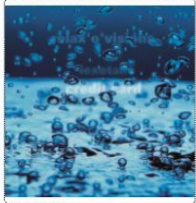
CLASSE	SUBCLASSE	TERMO
ARTES VISUAIS	Construção artística - Objetos artísticos que usam mais de uma técnica. Podem possuir em sua estrutura elementos pré-fabricados, mecanismos de luz, movimento etc.	Construção artística, Colagem, móbile, bordado, etc.
	Desenho	Desenho
	Escultura	Busto, herma, cabeça, escultura religiosa, máscara, máscara mortuária, relevo, estátua, estatueta, escultura, maquete, etc.
	Pintura	Pintura
	Reprodução Fotográfica - imagens que são capturadas através de uma câmera fotográfica, mas que são impressas, ou só existem em suporte digital, ampliadas, modificadas, fixadas em suportes variados.	Reprodução fotográfica, arquivo digital
	Fotografia - fotografia confeccionada segundo os processos de revelação tradicionais do processamento fotográfico com intencionalidade estética.	Fotografia
	Gravura - imagens sobre papel, produzidas através das técnicas de gravura e/ou impressão.	Gravura, Impresso
	Objeto artístico - objeto industrializado, do cotidiano, ou reproduzidos em massa deslocados de sua funcionalidade e com intervenção artística.	Objeto artístico, Arte postal
	Instalação - conjunto de peças que são organizados em um ambiente por um artista/grupo.	Instalação
	Performance - Objetos/registros originários de atividades performáticas.	Vestígio de performance, Vídeo performance, Fotografia de performance
	Vídeoarte - forma de expressão artística que utiliza a tecnologia do vídeo e/ou áudio em artes	Vídeoarte, Áudio-arte, Projeção

5. MANUAL DE PREENCHIMENTO DA FICHA DE CATALOGAÇÃO

O presente manual estabelece normas metodológicas para o preenchimento da ficha catalográfica apresentada no sistema File Maker desenvolvido pela equipe do Atelier AMT. A ficha é subdividida por áreas em que temos a parte Obra; Histórico; Imagens; Conservação; Produção; Armazenamento e Notas.

5.1 OBRA

As informações contidas nessa área são dados objetivos sobre a obra, permitindo sua leitura imediata, situando-a, de forma específica, dentro do universo do acervo da artista Ana Maria Tavares.

Obra	Histórico	Imagens	Conservação	Produção	Armazenamento	Notas
título: Sparkling Water		número de série: 20001373				
materiais/ técnica: fotografia sobre papel				foto de: Ana Maria Tavares		
categoria: fotografia		dimensão_H: 90 unidade_dim: CM dimensão_L: 100 dimensão_P:		foto de: Ana Maria Tavares		
ano de criação: 2000 peso (kg):		localização: com o colecionador		foto de: Ana Maria Tavares		
conservação:		embalagem:		lista de ficha técnica lista de fotos		
coleção: Ana Maria Falzoni		edição: 3/5 <input type="checkbox"/> Disponível para venda		<input type="checkbox"/> tem certificado		
p.a.: 1 valor de venda:		ficha técnica português Sparkling Water, 2000 Fotografia 90 x 100 cm Edição :3/5 + 1 p.a Coleção Ana Maria Falzoni VENVIDA		ficha técnica inglês Sparkling Water, 2000 Photography 90 x 100 cm Edition : 3/5 + 1 p.a Ana Maria Falzoni's collection		
significado da obra						
OBRA00001373 sugestão de número de série 20001373						

número de série: corresponde ao registro individual de identificação e controle da obra dentro da coleção. É constituído pelo ano de incorporação da obra e de seu número de identificação individual.

título: corresponde à sua denominação particular. Na ausência de título, este deve ser atribuído pela artista.

material/técnica: registrar o(s) material(ais) e técnica(s) empregados na fabricação da obra. Em caso de dúvida quanto ao material empregado na fatura da obra, é preferível a adoção de um termo mais genérico, para se evitar o risco de erro. Deve-se colocar uma barra, separando os materiais das técnicas.

categoria: inserir em que subclasse a obra faz parte.

dimensão da obra (altura/largura/profundidade): campo destinado para o registro da dimensão da obra, incluindo a dimensão da moldura (Altura X Largura X Profundidade) (cm)

ano de criação: registrar, preferencialmente, o ano da produção da obra. Em caso de não haver esta informação, registrar “sem data”.

localização: registrar no campo “localização” a localização da obra.

Termos a serem usados:

vendida – com o colecionador

consignada – Galleria Continua

Galeria Silvia Cintra

Galpão AMT

Mapoteca AMT

Atelier AMT

não produzida – obra não produzida

conservação: campo fechado, opções disponíveis: “ótimo”, “bom”, “regular”, “péssimo”.

Preencher a quadrícula obedecendo, tanto quanto possível, aos seguintes critérios:

Ótimo

- a peça encontra-se em excelentes condições de conservação. A obra apresenta suas características originais preservadas. Não necessita de intervenção e nem passou por processo de restauração anteriormente.

Bom

- a peça apresenta características físicas e estéticas originais em boas condições, mesmo que já tenha sido restaurada. Ela pode, também, estar necessitando de uma pequena intervenção.

Regular

- a peça possui sujeira aderida, pequenas perdas e/ou passa por processo inicial de deterioração (ataque de insetos, desenvolvimento de fungos, desprendimentos de policromia, fissuras, rachaduras, escurecimento de verniz, etc). Objeto apresenta problemas, sua leitura é legível, mas necessita de higienização ou pequenas intervenções para consolidar sua estrutura física.

Péssimo

- a peça possui processos graves de degradação, grandes perdas, ataque de insetos, proliferação de microorganismos e manchas. O objeto necessita de intervenção de restauração para solução dos problemas de conservação.

embalagem: especificar o tipo de embalagem da obra.

coleção: inserir o nome do colecionador/instituição caso a obra seja vendida ou doada.

edição/p.a: informar qual é a edição da obra. IMPORTANTE: caso a obra tenha mais de uma edição, fazer ficha individualmente.

disponível para venda: marcar se a obra está disponível para venda.

tem certificado: marcar se a obra já possui certificado.

ficha técnica (português/inglês): inserir as fichas técnicas em português e inglês. Inserir nestes campos, o status da obra (DISPONÍVEL/VENDIDA/PERMUTA/DOADA/INDISPONÍVEL)

significado da obra: colocar trechos/sinopses sobre a obra escritos pela artista e/ou outros autores.

valor de venda: inserir as informações abaixo

titulo da obra		Paraiso I (da série "Bunker, o Homem Ilha")	
data	2005		Documentos e Fotos
custo de producao			
valor_em real R\$			
valor_em dólar U\$			
valor_em euro €			
data_de_venda	09.04.2022		
observações			
localizacao			
conservacao			
embalagem			
colecão			

5.2 HISTÓRICO

Neste campo, devem ser inseridas quais exposições (deve cadastrar a exposição no layout exposições) a obra participou, em que publicações (preencher no layout Publicações) a imagem dela aparece, e os documentos (inserir documentos no layout Documentos) relacionados à obra, como certificado, nota fiscal, manual de montagem, instrução de limpeza, termos e outros

Obra	Histórico	Imagens	Conservação	Produção	Armazenamento	Notas
exposições novo						
<input type="button" value="del"/>	EXPO00000205					Razão e Sensibilidade
<input type="button" value="del"/>	EXPO00000259					SP-Arte/ 2022
<input type="button" value="del"/>						
publicações						
<input type="button" value="del"/>						
obras relacionadas						
<input type="button" value="del"/>						
documentos						
<input type="button" value="del"/>	PUBS000000278	Nota Fiscal				Nota Fiscal nº090 - Devolução de mercadoria recebida em consignação
<input type="button" value="del"/>	PUBS000000435	Nota Fiscal				Nota Fiscal nº204 - Remessa de mercadoria em consignação
<input type="button" value="del"/>						




foto de: Pedro Perez Machado








foto de: Ana Maria Tavares

foto de:

foto de:

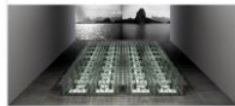

5.3 IMAGENS

Montagem de portfólio de imagens em boa qualidade, com os créditos. Deve ser inseridas imagens individuais das obras, com vistas gerais das exposições e imagens com escala.

Obra	Histórico	Imagens	Conservação	Produção	Armazenamento	Notas
		<div style="border: 1px solid #ccc; padding: 5px;"> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> del IMAG00000397 </div> <div style="text-align: center; margin: 5px 0;">Paradise I</div> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> foto de: Pedro Perez Machado uso imagem 1 </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between; margin-top: 5px;"> zoom prioridade <input checked="" type="radio"/> 1 <input type="radio"/> 2 <input type="radio"/> 3 <input type="radio"/> 4 <input type="radio"/> 5 </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> nova uso imagem </div> </div> 				 <p style="font-size: small;">foto de: Pedro Perez Machado</p>
		<div style="border: 1px solid #ccc; padding: 5px;"> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> del IMAG00001083 </div> <div style="text-align: center; margin: 5px 0;">AMT_2005_Razão e Sensibilidade/Casa Cor SP_010_LO</div> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> foto de: Ana Maria Tavares uso imagem 2 </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between; margin-top: 5px;"> zoom prioridade <input type="radio"/> 1 <input checked="" type="radio"/> 2 <input type="radio"/> 3 <input type="radio"/> 4 <input type="radio"/> 5 </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> nova uso imagem </div> </div> 				 <p style="font-size: small;">foto de: Ana Maria Tavares</p>
		<div style="border: 1px solid #ccc; padding: 5px;"> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> del </div> <div style="margin: 5px 0;"></div> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> foto de: uso imagem </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between; margin-top: 5px;"> zoom prioridade <input type="radio"/> 1 <input type="radio"/> 2 <input type="radio"/> 3 <input type="radio"/> 4 <input type="radio"/> 5 </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> nova uso imagem </div> </div>				<p style="font-size: small;">foto de:</p>
		<div style="border: 1px solid #ccc; padding: 5px;"> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> del </div> <div style="margin: 5px 0;"></div> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> foto de: uso imagem </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between; margin-top: 5px;"> zoom prioridade <input type="radio"/> 1 <input type="radio"/> 2 <input type="radio"/> 3 <input type="radio"/> 4 <input type="radio"/> 5 </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> nova uso imagem </div> </div>				<p style="font-size: small;">foto de:</p>

5.4 CONSERVAÇÃO

Inserção de informações sobre o estado de conservação da obra, com a data do laudo feito e o conservador responsável. Preencher os dados abaixo:

Obra	Histórico	Imagens	Conservação	Produção	Armazenamento	Notas
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> <p style="text-align: right;">_____ / 1</p> <p>data do laudo _____ embalagem _____</p> <p>conservação _____</p> <p>coleção _____</p> <p>localização _____</p> <p>laudista _____</p> </div>						
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> <p style="text-align: right;">_____ / 1</p> <p>data do laudo _____ embalagem _____</p> <p>conservação _____</p> <p>coleção _____</p> <p>localização _____</p> <p>laudista _____</p> </div>						
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> <p style="text-align: right;">_____ / 1</p> <p>data do laudo _____ embalagem _____</p> <p>conservação _____</p> <p>coleção _____</p> <p>localização _____</p> <p>laudista _____</p> </div>						
			 <p>foto de: Pedro Perez Machado</p>			
			 <p>foto de: Ana Maria Tavares</p>			
			<p>foto de:</p>			
			<p>foto de:</p>			

5.5 PRODUÇÃO

Entrar no layout PRODUÇÃO. Preencher dados relacionados à produção da obra, quais tarefas foram realizadas e os custos de produção. Caso seja possível, inserir documentos e imagens.

Projeto	Documentos	Imagens
projeto expo pompeia		
obras		
del	OBRA00000439	On Contamination XO4 (da série Artifactual) 1/1
del		
tarefas		
del	iniciar	<input type="checkbox"/> a iniciar <input type="checkbox"/> andamento <input checked="" type="checkbox"/> finalizado <input type="button" value="ver"/> 06/11/2012
del		<input type="checkbox"/> a iniciar <input type="checkbox"/> andamento <input type="checkbox"/> finalizado <input type="button" value="ver"/>
financeiro		
		gasto ganho
del	transporte	RS100,00
del	telefone	RS290,00
del		
		gasto total ganho total
		RS390,00

5.6 ARMAZENAMENTO

Preencher dados sobre o estado da caixa, as medidas e a localização, conforme mostra a imagem abaixo:


5.7 NOTAS | OBSERVAÇÕES

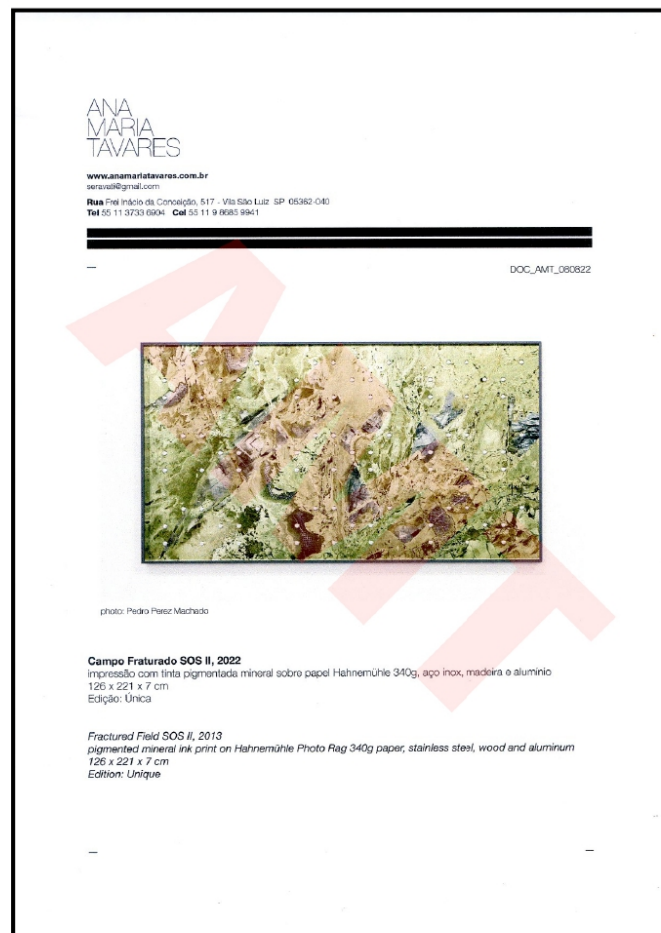
Neste campo, são inseridas informações necessárias sobre logística, empréstimos, disponibilidade para qual galeria, datas de entrada e saída de obras.

TERMOS EM INGLÊS PARA CATALOGAÇÃO

digital image
site-specific works
object sculpture
public sculpture
three-dimensional
3-D printing
sound art
sound installation
sound sculpture
digital print
inkjet print
photographic print
projects (artistic concepts)
rendered projects
unexecuted designs (artistic concepts)
acrylic

ANEXO - PASTA FÍSICA

CAMPO FRATURADO SOS II, 2022	FICHA TÉCNICA
	Campo Fraturado SOS II, 2022 Impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Hahnemühle 340g, aço inox, madeira e alumínio 126 x 221 x 7 cm Edição: Única Coleção Márcia Peltier
	
	<input checked="" type="checkbox"/> Fichas técnicas
	<input checked="" type="checkbox"/> Certificados de autenticidade
	<input type="checkbox"/> Manual de montagem
	<input type="checkbox"/> Instruções de limpeza
	<input checked="" type="checkbox"/> Fichas de diagnóstico de conservação Laudos técnicos
	<input type="checkbox"/> Textos/Sinopses
	<input checked="" type="checkbox"/> Protocolos (Entrada/Saída)
	<input type="checkbox"/> Termos de Empréstimo Doação
	<input type="checkbox"/> Recibos/Orçamentos
	<input checked="" type="checkbox"/> Notas Fiscais
	ANA MÁRCIA TAVARES <small>www.anamarcia.com.br an@anm.com</small> <small>Rua Felício da Conceição, 517 - Vila São Luiz - SP - 05303-040 Tel: +55 11 3033-8888 Cel: +55 11 9 6660-9888</small>



GALLERIACONTINUA
SAN ERICHAARD BRUXELLES LES MOULINS LISIERS ROMA SAN PAOLO PARIS VIENNA

CERTIFICATE

AUTHOR: ANA MARIA TAVARES
TITLE: Campo Fraturado, SOS II
YEAR: 2022
TECHNIQUE: Pigmented mineral ink print on Hahnemühle Photo Rag 340g paper
DIMENSION: 126 x 221 x 7 cm
EDITION: (Ed. 1 + 1 AP)

This certificate must accompany the artwork.
This certificate is not a work of art and must not be displayed as such.



The artwork shown above is an original artwork by Ana Maria Tavares.

DATE: *mm / 22*
Mc
GALLERIA CONTINUA


ANA MARIA TAVARES


ANA
MARIA
TAVARES

www.anamarietavares.com.br
anamari@pigm.com

Rua Frei Inácio de Conceição, 517 - Vila São Luiz, SP, 05382-040
Tel: 55 11 3733 6064 Cel: 55 11 9 9886 9041

PROTOCOLO DE SAÍDA

A Galeria Continua (SP) realizou a coleta de três obras abaixo no dia 26 de maio de 2022 para o endereço:
Rua Complexo Esportivo do Pacaembu, São Paulo, SP

	<p>Paraiso II (da série "Bunker, o Homem Ilha"), 2005 Desenho digital e fotomontagem com saída fotográfica 125 x 300 cm Edição: 1/1</p>
	<p>Campo Fraturado SOS II, 2021 Desenho digital e fotomontagem com saída fotográfica 125 x 300 cm Edição: Única</p>
	<p>Vitrine IV, da série Paisagens Perdidas (para Luís Bo Bardi), 2014 Aço inox, mármore, impressão UV sobre vidro 160 x 60 x 60 cm Edição: Única</p>



Data de saída
São Paulo, 26 de maio de 2022.

Responsável pela coleta:
Assinatura: 

Autorizo o procedimento discriminado neste Protocolo.
Arão Reis dos Santos

Assinatura do Autorizador: 

(Note: A large red watermark 'PROT' is visible diagonally across the form.)

ANA
MARIA
TAVARES


www.anamariatavares.com.br
anamaria@gmail.com

Rua Frei Inácio da Conceição, 517 - Vila São Luiz - SP 05362-040
Tel 55 11 3736 6204 Cel 55 11 9 8885 9941

DOC_AMT_14112022

**RELATÓRIO
LAUDO TÉCNICO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO**

OBRA:
Campo Fraturado SOS II, 2022
Impressão com tinta pigmentada mineral sobre
papal Hahnemühle 340g, aço inox, madeira e alumínio
126 x 221 x 7 cm
Edição Única
Coleção Márcia Peltier



A obra *Campo Fraturado SOS II* foi vistoriada no dia 14 de novembro de 2022, no Atelier AMT. A obra encontra-se em bom estado de conservação. Foi feita a higienização mecânica na obra.

ANEXO 7

Laudo técnico de estado de conservação da obra *O Beijo* para encaminhamento para restauro

ANA
MARIA
TAVARES

1

www.anamariatavares.com.br
seravati@gmail.com

Rua Minas Gerais, 364 / sala 1 - Higienópolis SP 01244-010
Tel 55 11 3733 6904 Cel

O Beijo. 1989
Ana Maria Tavares
RESTAURO

A escultura "O Beijo" realizada em 1989 pela artista Ana Maria Tavares integra o acervo do MAB Museu de Arte de Brasília (MAB 752) desde sua premiação no Prêmio Brasília de Artes Plásticas 1990. A obra sofreu avarias ao longo do tempo resultando em sua descaracterização e deverá passar por restauro.

Conforme fotografias feitas pelo ateliê da artista em outubro de 2021 e laudos realizados no dia 03 de outubro do mesmo ano por Nathalia Reys, COREM 4R - 364, e a artista, durante sua visita ao museu em novembro de 2021, apresentamos neste dossiê as instruções necessárias para a sua recuperação, assim como as medidas de manutenção e montagem.



IMAGEM 01

O Beijo, 1989 (foto realizada na mostra *Arte Híbrida*, 1989, primeira exposição da obra)

Ana Maria Tavares
aço carbono, rodízios e alumínio anodizado preto e cobre.

120 x 60 x 200 cm

foto: Eduardo Brandão

ANA
MARIA
TAVARES

2

www.anamariatavares.com.br
seravati@gmail.com

Rua Minas Gerais, 364 / sala 1 - Higienópolis SP 01244-010
Tel 55 11 3733 6904 Cel

O Beijo. 1989

Comparação entre registros
fotográficos da obra feitos
em 1990 (imagem 02)
e 2021 (imagem 03).
É possível ver a sua
descaracterização.

IMAGEM 02

O Beijo. 1989 (foto realizada
na mostra *Arte Híbrida*,
1989, primeira exposição da
obra)
Ana Maria Tavares
aço carbono, rodízios e
alumínio anodizado preto e
cobre.
120 x 60 x 200 cm
foto: Eduardo Brandão



IMAGEM 03

O Beijo. 1989 (foto realizada
na mostra *Obras-primas do
MAB*, 2021)
Ana Maria Tavares
aço carbono, rodízios e
alumínio anodizado preto e
cobre.
120 x 60 x 200 cm
foto: ateliê Ana Maria Tavares



ANA
MARIA
TAVARES

3

www.anamariatavares.com.br

seravati@gmail.com

Rua Minas Gerais, 364 / sala 1 - Higienópolis SP 01244-010

Tel 55 11 3733 6904 Cel

O Beijo. 1989
RESTAURO

1. DESMONTAGEM

1. 1. limpar com uma escova ou pincel largo de cerdas macias os seguintes componentes: 1. Hastes de alumínio, 2. estrutura de aço e 3. rodízios;

1. 2. Retirar e separar as hastes de alumínio anodizado (bronze e preto) de sua base tubular;

1. 3. Retirar e separar os rodízios sem danificar as extremidades das estruturas onde estão fixadas.

1. HASTES DE ALUMÍNIO ANODIZADO PRETO E BRONZE DETALHE DA OBRA FOTOGRAFADA NA MOSTRA OBRAS - PRIMAS DO MAB, 2021



2. ESTRUTURA DE AÇO CARBONO DETALHE DA OBRA FOTOGRAFADA NA MOSTRA OBRAS - PRIMAS DO MAB, 2021



3. RODÍZIOS DETALHE DA OBRA FOTOGRAFADA NA MOSTRA OBRAS - PRIMAS DO MAB, 2021



ANA
MARIA
TAVARES

4

www.anamariatavares.com.br

seravati@gmail.com

Rua Minas Gerais, 364 / sala 1 - Higienópolis SP 01244-010

Tel 55 11 3733 6904 Cel

O Beijo. 1989

RESTAURO

2. HASTES

2. 1. Limpar as hastes com um pano macio úmido com sabão neutro.
2. 2. Remover a pintura anodizada original (decapagem) através de processo químico com fornecedor especializado.
2. 3. Preparar a superfície das peças de alumínio em trabalho para a nova pintura, o que envolve remoção de gorduras, óleos e outros resíduos.
2. 4. Anodizar as hastes em preto ou bronze, em metalúrgica especializada, conforme as especificações fornecidas pela artista na ocasião do restauro. A aprovação da cor será feita mediante a amostra apresentada pelo fornecedor.
2. 5. Fixar sistema de encaixe nas bases das hastes de acordo com o projeto fornecido pelo ateliê da artista para garantir a estabilidade e facilitar o posicionamento de cada uma delas na montagem final da obra. (ANEXO I)

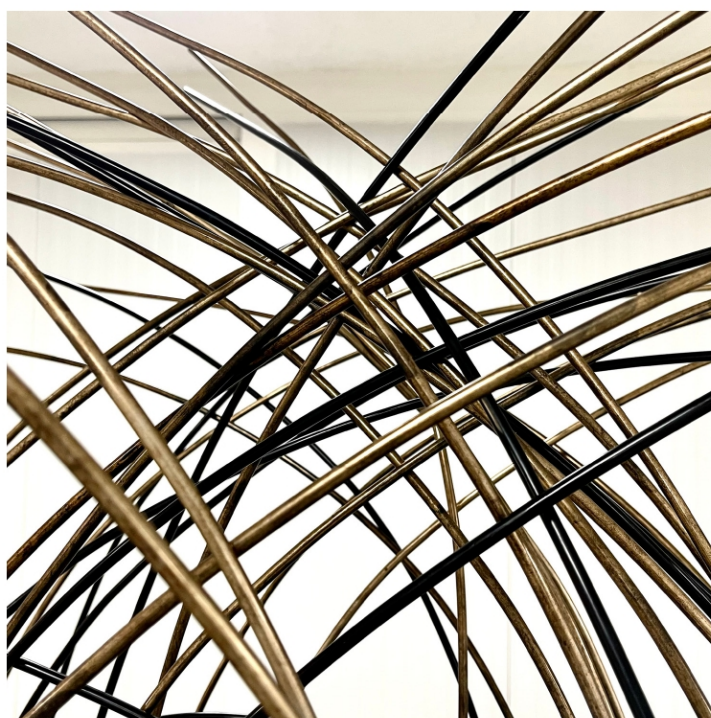


IMAGEM 04

Coloração das hastes preto e bronze conforme especificação fornecida pelo ateliê da artista
foto: ateliê Ana Maria Tavares
Registro da mostra *Obras-primas do MAB, 2021*.
Observar que as hastes da obra, no momento do registro fotográfico, apresentavam-se com manchas e aspecto desbotado.

ANA
MARIA
TAVARES

5

www.anamariatavares.com.br
seravati@gmail.com

Rua Minas Gerais, 364 / sala 1 - Higienópolis SP 01244-010
Tel 55 11 3733 6904 Cel

O Beijo. 1989
RESTAURO
2.HASTES

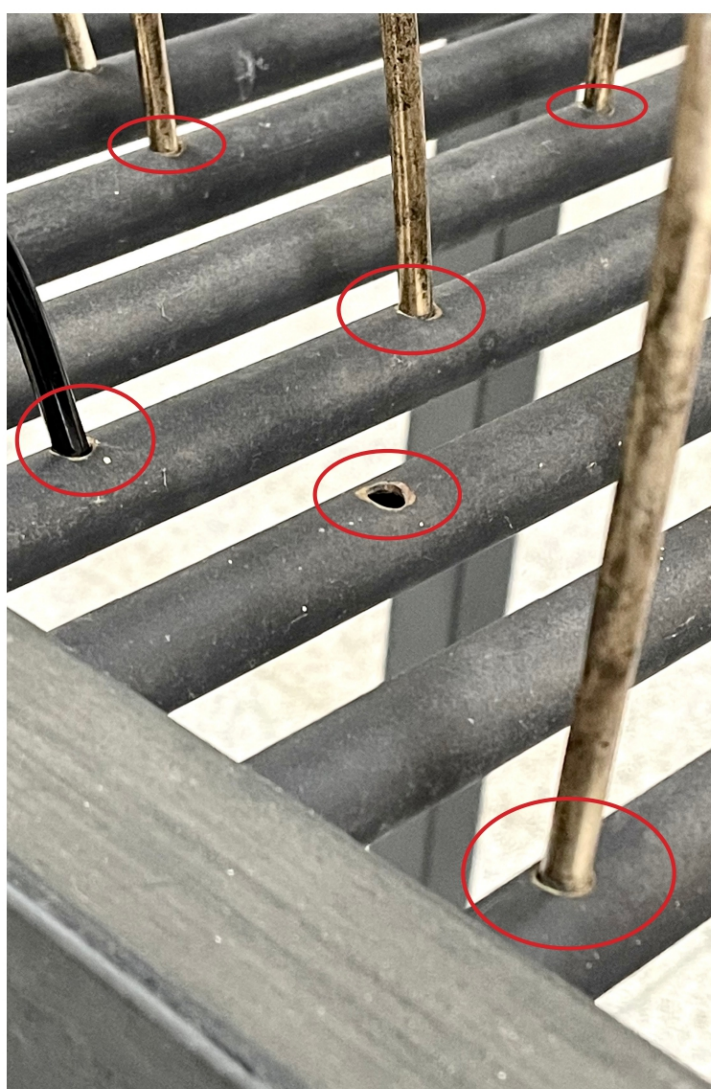


IMAGEM 05

Detalhe da pintura danificada
e desbotada
foto: ateliê Ana Maria Tavares
Registro da mostra *Obras-
primas do MAB*, 2021

ANA
MARIA
TAVARES

6

www.anamariatavares.com.br
seravati@gmail.com

Rua Minas Gerais, 364 / sala 1 - Higienópolis SP 01244-010
Tel 55 11 3733 6904 Cel

O Beijo. 1989
RESTAURO
3. ESTRUTURA

3.1. Remover toda a tinta e primer originais da peça com solvente hidrorrepelente ou removedor de tinta análogo. A aplicação deve ser feita com espátula plástica para evitar criar novos riscos.
3.2. Alinhar as pernas tortas (imagem 06), deixando-as ortogonais.



IMAGEM 06

Detalhe do desalinhamento da estrutura.
foto: ateliê Ana Maria Tavares
Registro da mostra *Obras-primas do MAB*, 2021

ANA
MARIA
TAVARES

7

www.anamariatavares.com.br
seravati@gmail.com

Rua Minas Gerais, 364 / sala 1 - Higienópolis SP 01244-010
Tel 55 11 3733 6904 Cel

O Beijo. 1989
RESTAURO
3. ESTRUTURA

3.3. Preencher falhas, buracos, riscos profundos e amassados com solda MIG.



IMAGEM 07

Pintura danificada da estrutura. Os vértices que estiverem amassados e arredondados devem ser reestabelecidos.
foto: ateliê Ana Maria Tavares
Registro da mostra *Obras-primas do MAB*, 2021

ANA
MARIA
TAVARES

8

www.anamariatavares.com.br
seravati@gmail.com

Rua Minas Gerais, 364 / sala 1 - Higienópolis SP 01244-010
Tel 55 11 3733 6904 Cel

O Beijo. 1989
RESTAURO
3. ESTRUTURA

3.4. Reparar os furos de fixação das hastes com solda, caso eles estejam avariados

3.5. Remover o excesso dos pontos de preenchimento de solda com um esmeril.

3.6. Lixar manualmente as superfícies dos tubos em movimento circular até deixá-las livres de ferrugem, riscos superficiais e resquícios da pintura anterior. O lixamento deve resultar em superfícies lisas, prontas para a aplicação da nova tinta. O procedimento deve ser iniciado com uma lixa com granulação de 120 e passar gradativamente para uma mais fina até chegar no número 400. Para um bom acabamento em aço lixado, deve ser seguida uma seqüência ideal de uso de cada número de lixa. A grana seguinte não deve exceder mais que 50% do grão usado



IMAGEM 08

Pintura danificada
foto: ateliê Ana Maria Tavares
Registro da mostra *Obras-primas do MAB*, 2021

ANA
MARIA
TAVARES

9

www.anamariatavares.com.br
seravati@gmail.com

Rua Minas Gerais, 364 / sala 1 - Higienópolis SP 01244-010
Tel 55 11 3733 6904 Cel

O Beijo. 1989
RESTAURO
3. ESTRUTURA

anteriormente. Se você iniciou o trabalho usando uma determinada grana, a próxima lixa deverá ter 50% a mais do que a inicial, para que o grão mais fino possa minimizar os riscos deixados pelo grão mais grosso.

3.7. Desengraxe alcalino / lavagem

3.8. Decapagem ácida / lavagem

3.9. Refinador

3.10. Fosfatização / lavagem

3.11. Passivação / lavagem com água deionizada

3.12. Secagem

3.13. Aplicar duas demãos de pintura eletrostática preta acetinada, conforme amostra fornecida pela artista.



IMAGEM 09

Pintura danificada
foto: ateliê Ana Maria Tavares
Registro da mostra *Obras-primas do MAB*, 2021

ANA
MARIA
TAVARES

10

www.anamariatavares.com.br
seravati@gmail.com

Rua Minas Gerais, 364 / sala 1 - Higienópolis SP 01244-010
Tel 55 11 3733 6904 Cel

O Beijo. 1989
RESTAURO
4. RODÍZIOS

- 4.1. Verificar o bom funcionamento dos rodízios. Atentar para a regularidade das rodas de borracha, o desempenho dos rolamentos e o mecanismo de travamento. Caso algum deles esteja danificado, substituir por peça idêntica.
- 4.2. Desmontar cada rodízio e limpar manchas superficiais. Lixar riscos superficiais utilizando lixa adequada.

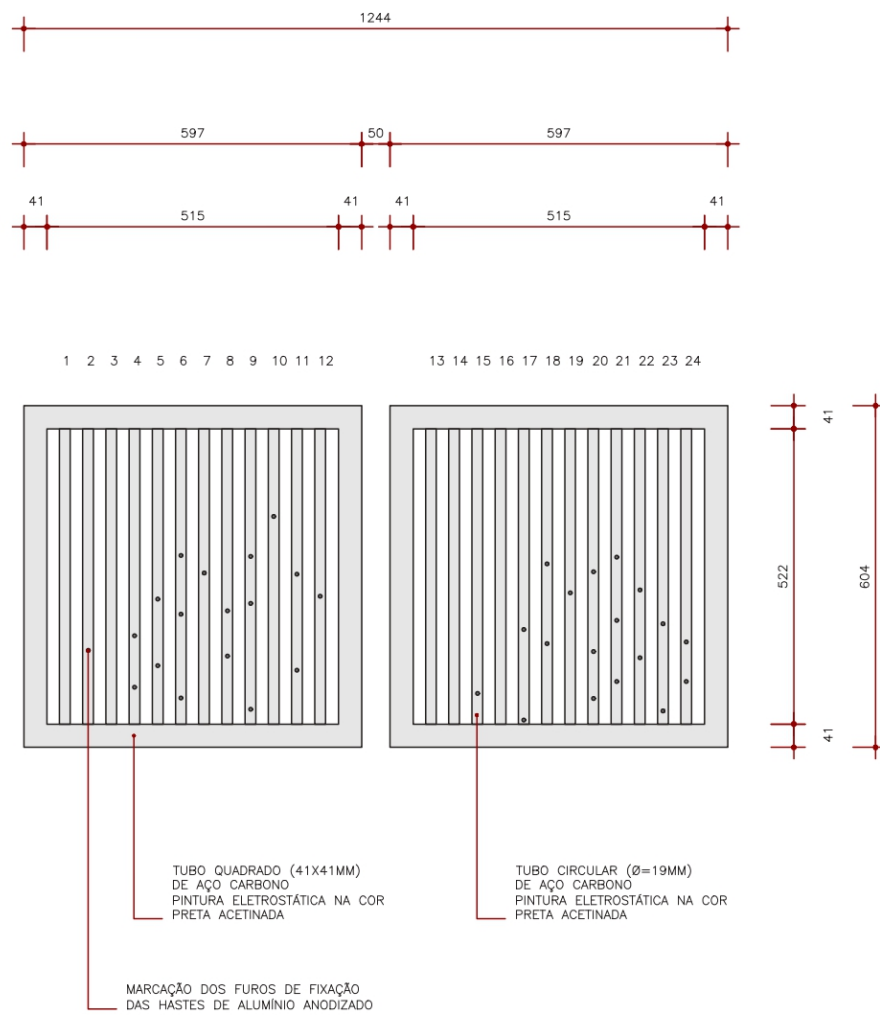


IMAGEM 10

Rodízios sujos e riscados
foto: ateliê Ana Maria Tavares
Registro da mostra *Obras-primas do MAB*, 2021

ANEXO 02
vista superior das mesas 01 e 02

12



ANEXO 03
vista superior da mesa 01

13

