

Autorização concedida ao Repositório Institucional da Universidade de Brasília pela autora, em 25 out. 2018, para disponibilizar a obra, gratuitamente, de acordo com a licença conforme permissões assinaladas, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da obra.

#### REFERÊNCIA

Côrtes, Fernanda Werneck. Intervenções artísticas na paisagem: a preservação da arte pública contemporânea pelas instituições museológicas. In: COLÓQUIO IBERO-AMERICANO PAISAGEM CULTURAL, PATRIMÔNIO E PROJETO, 5., 2018, Belo Horizonte.

## INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS NA PAISAGEM: A preservação da arte pública contemporânea pelas instituições museológicas

CÔRTEZ, FERNANDA WERNECK<sup>1</sup>

Universidade de Brasília (UnB). Faculdade de Ciência da Informação (FCI)  
Campus Darcy Ribeiro, Brasília-DF, CEP: 70910-900  
fwerneck@gmail.com

### RESUMO

O presente artigo aborda a relação entre a arte pública contemporânea e as instituições museológicas, objetivando a reflexão acerca da preservação e difusão dessas obras inseridas na paisagem. De modo abrangente, a arte pública contemporânea caracteriza-se pela instalação de obras – geralmente de larga escala – fora do ambiente físico dos museus em espaços de ampla e livre circulação. Com isso, altera a paisagem e insere-se na dinâmica social desses espaços. Frequentemente comissionadas por instituições museológicas, essas obras de arte, por estarem no meio urbano, são dependentes de diversas relações sociais e culturais e estão sujeitas a múltiplos tipos de espectadores. Logo, a sua preservação perpassa uma variedade de interesses, opiniões, posições políticas e questões éticas, de modo que estão sujeitas à realocação, à destruição, à remoção, o que pode vir a afetar a sua permanência não somente no espaço público, mas como herança às gerações futuras. Nesse sentido, dois projetos de arte pública contemporânea propostos e implementados pelo Itaú Cultural – o projeto *Fronteiras* (1998-2001) e o projeto *Margem* (2009-2010) - nos oferecem uma perspectiva para pensar essas questões. Enquanto as obras comissionadas pelo *Fronteiras* possuem caráter permanente e foram doadas pela instituição às prefeituras das cidades ou municípios, a única obra comissionada e realizada pelo *Margem* teve caráter temporário, permanecendo no meio urbano apenas durante cinquenta dias. Assim, esperamos analisar as estratégias de documentação e de comunicação dessas obras inseridas na paisagem, dependentes tanto de regimes de preservação urbana quanto de regimes de preservação museológica.

**Palavras-chave:** arte pública; preservação; paisagem; musealização.

---

<sup>1</sup> Museóloga e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília (PPGCIInf – UnB). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Atualmente, a vertente estética arte pública - cujos trabalhos inserem-se no espaço público, em ambiente externo aos museus e galerias - com frequência refere-se a obras que trabalham com a especificidade do local e com as noções de experiência, *site*, tempo e espaço. Nas últimas décadas, essa categoria artística tem sido marcada por uma variedade de projetos estéticos, de modo que assumiu um caráter relacional - tanto com a paisagem quanto com o espectador (KNIGHT e SENIE, 2016; DOSS, 2016) - demandando novas reflexões acerca de sua perenidade e de sua transitoriedade.

Na década de 1960, a produção artística passa por um momento de “ruptura de linguagem, de profunda revisão na noção modernista de espaço e também de uma extraordinária ampliação do campo de interesse da arte” (SALZSTEIN, 2005, p. 17). Nesse período, com trabalhos de arte conceitual e de *Land Art*, os artistas se voltam de maneira mais imperativa para o espaço e as relações que nele se desdobram.

Ainda que algumas dessas manifestações artísticas mantivessem semelhanças com alguns aspectos do modernismo na arte, “a renovação fica embasada na ligação ambientalizada, sensorial, que passa a ser atribuída aos projetos artísticos vinculados ao contexto do local no qual são inseridos” (FUREGATTI, 2007, p. 35). Como Sônia Salzstein (2005, p. 20) observa, o que se buscou foi a recriação da “dimensão da ‘experiência’, no embate imediato com o espaço da vida”.



Figura 1: A obra *Minuano* (2000), de Nuno Ramos, realizada em Barra do Quaraí- RS para o projeto *Fronteiras do Itaú Cultural*. Fonte: site do artista. Disponível em: <<http://www.nunoramos.com.br>>.

Acesso em: 25 ago. 2018.

Foi justamente esse momento de superação da linguagem modernista, em um processo que culminou no que entendemos hoje por Arte Contemporânea, que possibilitou essas experimentações artísticas inseridas no espaço urbano (FUREGATTI, 2007). Experimentações mais radicais com o espaço tomaram forma para além das cidades, como é o caso de trabalhos de artistas como Robert Smithson, Richard Long, Walter de Maria e Richard Serra, desafiando as práticas de acervamento dessas obras pelos museus.

Seja numa planície afastada ou na paisagem periférica degradada do centro urbano, os projetos guardam, em comum, esse aspecto de radicalidade da experiência estética, quer pela duração do tempo, pela dimensão, quer pela necessidade de reordenação de valores visuais e sensoriais para se perceber cada proposta criada. (FUREGATTI, 2007, p. 36)

A partir de então, o fazer artístico continuou a ocupar-se do espaço, alargando a sua definição e pronunciando-se “sobre os problemas da cultura contemporânea em um horizonte que avançava muito além da jurisdição da forma moderna” (SALZSTEIN, 2005, p. 20). Com isso, afastam-se do paradigma modernista segundo o qual a obra seria autônoma e auto-referencial (KWON, 2002, p. 11), relacionando-se com a paisagem, com a arquitetura e com o público de maneira particular. Por essa razão, as práticas de preservação desses projetos estéticos contemporâneos podem ser distintas daquelas aplicadas às obras anteriormente dispostas no espaço público.



Figura 2: A obra *Fronteira, fonte, foz* (2001), de Carmela Gross, realizada em Laguna-SC para o projeto *Fronteiras* do Itaú Cultural. Fonte: INSTITUTO ITAÚ CULTURAL (2005, p. 101).

É interessante notar que, apesar de as experiências artísticas no espaço observadas em meados dos anos 1960 buscarem um novo contexto mercadológico e novos espaços de apresentação (FUREGATTI, 2007), distantes da influência institucional, atualmente as obras

de arte pública contemporânea são, com frequência, comissionadas por instituições museológicas e inseridas no âmbito de projetos que determinam um conceito expositivo. Podem também ser encomendadas por órgãos governamentais com o intuito de estimular o turismo ou “renovar” alguma área (KWON, 1997; O’NEILL E DOHERTY, 2011)<sup>2</sup>. Ou podem, ainda, seguir uma lógica comercial. Com isso, retomam uma colaboração entre as instituições e os artistas e se submetem à influência de diversos agentes do circuito.

No contexto brasileiro, esse movimento da prática artística de empurrar o trabalho para fora do espaço institucional, conferindo-o uma escala ambiental se deu de maneira um pouco distinta do contexto norte-americano e europeu descritos acima. Segundo Salzstein (2005, p. 23), apesar de o neoconcretismo ter rejeitado aspectos do modernismo considerados limitantes à obra, o movimento “aludia de modo esquivo ou no mínimo reticente à questão da cidade; esta, em todo caso, quase sempre percebida como espaço ‘externo’”. No entanto, durante a década de 1960 é possível observar um grupo heterogêneo de artistas que “punham em questão, de modo provocante, o simbolismo raso da cidade contemporânea” (SALZSTEIN, 2005, p. 26).

Apesar de não ser possível delimitar no Brasil um *corpus* mais conciso e organizado de trabalhos que levaram ao extremo a questão do espaço – diferentemente do que ocorre com os Estados-Unidos e a Europa – alguns artistas no país lidam desde a década de 1970 com “procedimentos semelhantes aos que, no meio internacional da arte, difundiram-se sobre as rubricas de instalação, *site-specificity*, *land art* e ‘intervenção urbana’” (SALZSTEIN, 2005, p. 27).

Dessa forma, conceituar precisamente a arte pública contemporânea é uma tarefa difícil, na medida em que essa conceituação perpassa as definições diversas de esfera e espaço públicos, envolvendo os campos da arte, da arquitetura e do urbanismo. Lucy Lippard (1994, p. 121) aponta ao menos nove categorias de práticas artísticas contemporâneas que usualmente são enquadradas dentro da nomenclatura de “arte pública”, nem todas levando em consideração o caráter democrático da palavra “pública” apontado por teóricos da área como Rosalyn Deutsch (1996) e Patricia Phillips (2000). Para Lippard, a arte pública poderia ser definida como “trabalho acessível de qualquer tipo que se preocupa com, desafia, envolve e consulta o público para ou com quem ele é feito, respeitando a comunidade e o meio ambiente” (LIPPARD, 1994, p. 121, tradução nossa).

Logo, a arte pública contemporânea é “processual, dependente de várias relações culturais e sociais e sujeita às intangíveis e voláteis multiplicidades de públicos e seus interesses e sentimentos flutuantes” (DOSS, 2016, p. 1, tradução nossa). Por essa razão, a reflexão

<sup>2</sup> Miwon Kwon (1997) utiliza as palavras “decorate” e “enrich”, enquanto Paul O’Neill e Claire Doherty (2011), optam por “rebrand”.

sobre a sua permanência em instituições museológicas levanta também questões referentes à memória social, aos processos de preservação da arte em espaços urbanos e ao conceito de espaço público.

### **A arte pública e os regimes de preservação**

A partir do exposto, é possível concluir que a preservação da arte pública contemporânea envolve não apenas os aspectos referentes à sua relação com o *site* e com o espectador, mas lida também com uma diversidade de interesses, opiniões, posições políticas e questões éticas, uma vez que seu público não se restringe àquele do mundo da arte (FINKELPEARL, 2001, p. X). Consequentemente, está sujeita a atos de vandalismo, à remoção, à realocação, à destruição, ao esquecimento, o que pode vir a afetar a sua permanência (DOSS, 2016) não somente no espaço público, mas como herança às gerações futuras.

Ao mesmo tempo, constitui uma vertente estética e insere-se no campo artístico, trazendo para o espaço público questões que desde o modernismo limitavam-se ao ambiente interno dos museus de arte (FINKELPEARL, 2001), como, por exemplo, aquelas referentes à curadoria e à exposição. Apesar de grande parte das obras de arte pública contemporânea apresentarem materialidade, nem sempre ela garante a sua permanência no local, o que confere a elas um caráter transitório. Desse modo, passam pelos regimes de preservação urbana e de preservação museológica.

Apesar de serem concebidas não apenas para serem fruídas em espaços exteriores ao do museu ou da galeria, mas também para se realizarem no contexto urbano, considerado parte integrante do trabalho, as obras de arte pública contemporânea por vezes integram acervos museológicos ou são comissionadas pelos museus. Nesse sentido, trazem desafios às atividades de preservação dessas instituições, que têm como um de seus objetivos assegurar a perenidade da coleção.

Quando tratamos de obras de arte contemporânea, encontramos desafios para o processo de musealização<sup>3</sup>. Essas obras - que frequentemente são caracterizadas por sua efemeridade, transitoriedade, materialidade intermitente e/ou aspecto relacional - apesar de serem dotadas de musealidade, não necessariamente passam pela etapa inicial do processo de musealização, que é a retirada de seu contexto original.

Desse modo, em se tratando da arte contemporânea, o conceito de musealização não é rígido, podendo, por vezes, referir-se apenas à entrada de uma obra em um acervo e os

---

<sup>3</sup> Processo de retirada de uma coisa de seu contexto original, integrando-a a uma coleção de museu – a partir das etapas de seleção, de thesaurização e de apresentação – e conferindo-a o estatuto de documento representativo de uma realidade (DESVALLÉES; MAIRESE, 2013, p. 57).

consequentes processos de thesaurização e exposição. Além disso, devido à imaterialidade ou transitoriedade de algumas manifestações artísticas, a documentação museológica pode, ela mesma, desempenhar o papel de obra de arte em uma exposição (BÉNICHOU, 2010; POINSOT, 2012).

Desde a década de 1960, quando a arte sofre um processo de desmaterialização e “o objeto se torna meramente produto final” (LIPPARD; CHANDLER, 2013), os museus de arte enfrentam novos desafios relativos às atividades práticas diárias a serem executadas, deparando-se com a necessidade de desenvolver novas técnicas de documentação, conservação e exposição.

Atrelada à desmaterialização da arte, de caráter conceitual, apresenta-se ainda uma produção engajada, com foco na participação do público e nas questões sociais, rompendo com o princípio modernista da obra auto-referente. Dessa forma, algumas práticas artísticas contemporâneas passam a extravasar os espaços convencionais da arte, de forma que “o local, definido como espaço público ou privado, urbano ou natural, torna-se um contexto de acolhimento voluntariamente ligado ao trabalho artístico” (GUIGUÈRE, 2012, p. 31, tradução nossa).

A obra de arte pública contemporânea frequentemente apresenta materialidade. Apesar disso, a sua preservação pelas instituições museológicas apresenta diversas questões que se assemelham àquelas impostas pelas práticas contemporâneas efêmeras. Primeiramente, o seu contexto de exposição fica comprometido, visto que não é possível transportar o ambiente externo para dentro do espaço expositivo ou criar uma redoma na cidade, mantendo-a isolada para que possa ser preservada e comunicada. Com isso, assim como ocorre com as práticas efêmeras, desmaterializadas, a documentação museológica adquire um papel essencial.

Dessa forma, a estratégia adotada pelos museus de arte para preservar e expor essas obras de arte contemporânea passou a consistir na produção e conservação desses documentos referentes às obras. Anne Bénichou (2010, p. 11) traz atenção ao fato de que muitas obras atualmente são conhecidas pelo público e pelos especialistas apenas por intermédio da documentação, que, para alguns artistas, “tende a se tornar a obra inteira, em uma transição cada vez mais frequente da documentação à criação” (BÉNICHOU, 2010, p. 11, tradução nossa).

A atitude documentária dos museus face a uma intervenção artística na paisagem pode ser, em parte, explicada pela iminência do desaparecimento ou esquecimento não apenas da obra em sua materialidade, mas de sua relação com o entorno. Um exemplo que nos ajuda a refletir sobre essa questão e que nos demonstra bem a colocação de Bénichou (2010)

acerca do fato de, muitas vezes, a documentação – ou, as obras-documento - ser o único meio de acesso do público a obra, é a *Spiral Jetty* (1970), de Robert Smithson. *Spiral Jetty* consiste em um trabalho de *Land Art* realizado no Great Salt Lake, em Utah, nos Estados Unidos e pertence ao acervo da Dia Art Foundation.

Suzanne Paquet (2010, p.115-116) nos mostra que os registros da obra autorizados pelo artista – fotos e vídeo - e que compõe o “conjunto *Spiral Jetty*”, são expostos em museus e galerias no lugar da obra, proporcionando ao público uma relação com o espaço exterior e promovendo um convite à viagem. Apesar de, atualmente, ser possível visitá-la *in loco*, a obra, realizada em um lago, permaneceu submersa por 30 anos, de 1972 a 2002. Nesse período, só pôde ser acessada por meio de suas fotografias, vídeos e esboços. Essa seria ao menos umas das razões que justificariam a preservação de obras de arte pública contemporânea pelos museus e expõe as diferentes dimensões de preservação da paisagem cultural.

No entanto, é indispensável que haja um cuidado por parte das instituições museológicas em não perder a atenção ao fato de que o museu deve buscar preservar a materialidade das obras e aquilo que elas representam; isto é, a obra e as relações que ela estabelece com sociedade. A esse respeito Jean-Marc Poinot aponta:

Sabe-se que a atitude documentária é sempre uma tentação do museu, mas não se deve perder de vista que a história da arte no museu é uma coleção de objetos estéticos cuja dimensão histórica é dita e que um museu de arte é o arquivo da arte na própria medida em que ele conferiu aos objetos estéticos, pelo fato de conservá-los, uma dimensão histórica. (POINOT, 2012, p. 145)

No caso de obras de arte pública contemporânea que se inserem no âmbito de projetos comissionados por instituições museológicas e visam a constituição de um acervo a céu aberto, há ainda o fato de que as obras foram pensadas e concebidas como parte de um conjunto. Desse modo, além dos registros isolados das obras e de sua conservação no ambiente externo ao museu, há a necessidade de se preservar a proposta a partir da qual foram criadas, de forma que possam ser comunicadas e fruídas como constituintes de uma narrativa.

Conforme explica Nathalie Leleu (2003), coleção e exposição são indissociáveis, uma se referindo à outra em uma relação de reciprocidade: “as obras transitam de uma para a outra para nutrir a identidade da primeira (a coleção) pelos seus objetos e sua história, ao passo que elas constroem o percurso e o discurso da segunda (a exposição)” (LELEU, 2003, p. 80, tradução nossa). Com as práticas artísticas contemporâneas esse aspecto indissociável do acervo com a exposição apresenta diversas nuances, uma vez que uma obra pertence a

uma coleção apenas virtualmente, e, de certa, forma, por meio de sua documentação (LELEU, 2003, p. 80).

Com isso, a relação entre a instituição museológica que preserva e expõe obras de arte contemporânea e os artistas torna-se essencial no processo de construção da memória artística (COUTURE, 2010). No que concerne à arte pública contemporânea, tal colocação também se aplica, visto que, ao conceber e comissionar esses projetos, as instituições buscam produzir materiais que reúnam informações sobre as obras, tais como entrevistas com os artistas, esboços, fotografias e vídeos.

### **Os projetos *Fronteiras e Margem***

O projeto *Fronteiras* (1998-2001) foi iniciado pelo Itaú Cultural em 1998, com um evento multidisciplinar de mesmo nome, no qual a instituição convidou fotógrafos, videoartistas e artistas plásticos para “participar de uma ação prospectiva, que visava propiciar um espaço de criação, tomando por base o trabalho conjunto entre o artista e a instituição cultural” (INSTITUTO ITAÚ CULTURAL, 2005). Em um primeiro momento, fotógrafos e videoartistas percorreram regiões fronteiriças do Brasil de Norte a Sul, e o resultado foi um ensaio fotográfico a série videográfica *Viagens na fronteira*.

Na segunda etapa do projeto, objeto dessa investigação, nove artistas plásticos foram convidados pela instituição para conceber obras de escala ambiental que tivessem como ideia principal a noção de “fronteira”, uma vez que as obras seriam instaladas regiões fronteiriças do Brasil com os demais países-membros do Mercado Comum do Sul (Mercosul). O objetivo do projeto era que as obras atuassem como marcos geográficos, constituindo, ao mesmo tempo, um “acervo permanente de obras públicas” (SALZSTEIN, 2005, p. 11).

Os nove trabalhos realizados são bastante diversos entre si, apresentando diferentes níveis de relação com o espaço público e a paisagem. São eles: *O Aleph*, de Ângelo Venosa, em Santana do Livramento, Rio Grande do Sul; *Três livros e meio*, de Artur Barrio, em área entre as cidades de Chuí e Santa Vitória do Palmar, Rio Grande do Sul; *Sem título*, de Carlos Fajardo, em Laguna, Santa Catarina; *Fronteira, fonte, foz*, de Carmela Gross, também em Laguna; *Pálio I e II*, de Eliane Prolik, em Ponta Porã, Mato Grosso do Sul; *O evanescente*, de José Resende, que consistiu em moedas de bronze sem valor facial postas em circulação; *Mesa*, de Nelson Félix, em Uruguaiana, Rio Grande do Sul; *Minuano*, de Nuno Ramos, em Barra do Quaraí, Rio Grande do Sul; e *Momento de fronteira*, de Waltercio Caldas, em Itapiranga, Santa Catarina.



Figura 3: A obra *O aleph* (1999), de Ângelo Venosa, realizada em Santana do Livramento para o projeto *Fronteiras* do Itaú Cultural. Fonte: INSTITUTO ITAÚ CULTURAL (2005, p. 38).

Após a finalização da fase de instalação, no ano de 2001, as obras foram doadas às prefeituras dos municípios, “como forma de garantir a visitação irrestrita do público” (INSTITUTO ITAÚ CULTURAL, 2005). No entanto, ao doar essas obras às cidades onde estão instaladas visando a sua difusão, o Itaú Cultural também transferiu aos governos locais, ainda que informalmente, a responsabilidade de preservá-las.

Com relação à documentação sobre o projeto e sobre as obras mantida pelo Itaú Cultural em seu Centro de Memória, Documentação e Referência (CMDR)<sup>4</sup> – localizado na sede da instituição, na cidade de São Paulo - constam alguns memoriais descritivos e algumas das propostas apresentadas pelos artistas, cuja riqueza de detalhes – utilização de desenhos, croquis, textos, plantas, etc. - varia de obra para obra; fichas de dados dos trabalhos, contendo breve descrição, dimensões e mês e ano de instalação; registros fotográficos analógicos da instalação das obras e dos ateliês de alguns dos artistas; documentos de pesquisa para o projeto; mapa com os locais de instalação dos trabalhos; textos das placas de doação das obras, além de alguns outros documentos esparsos<sup>5</sup>. Em 2005, a instituição lançou um livro sobre essa fase do projeto (INSTITUTO ITAÚ CULTURAL, 2005), contendo imagens das obras, entrevistas com os artistas, fotografias, croquis e um texto teórico escrito por Sônia Salzstein, que também conduziu as entrevistas, acerca da relação entre a arte e a paisagem no contexto brasileiro.

<sup>4</sup> O Centro de Memória, Documentação e Referência do Itaú Cultural é responsável pela preservação da documentação arquivística da instituição e de seus projetos, exposições e eventos.

<sup>5</sup> Documentação consultada pela autora no Instituto Itaú Cultural no dia 5 de abril de 2018.

Já o projeto *Margem* (2009-2010) consistiu em um projeto de arte pública urbana que tinha por objetivo comissionar obras *site-specific* que dialogassem com os rios urbanos brasileiros<sup>6</sup>. Entretanto, o projeto foi cancelado após a instalação da primeira obra, *Errante* (2010), de Hector Zamora, na cidade de São Paulo (Isaac, 2013, p. 150), que ficou em exposição de 9 de outubro a 28 de novembro de 2010 sobre o Rio Tamanduateí, consistindo em uma intervenção efêmera. Por essa razão, no que tange ao projeto *Margem*, analisaremos as estratégias de preservação dessa obra somente, e não dos demais projetos de obras que não chegaram a ser implementadas.

A obra *Errante*, de Hector Zamora, consistiu na instalação de nove árvores de diversas espécies suspensas sobre o Rio Tamanduateí em um trecho de aproximadamente 450 metros. As árvores, de 7 a 8 metros de altura, foram presas a uma estrutura metálica e suspensas no leito do rio por cabos de aço. A proposta do artista intervia em uma paisagem histórica da cidade de São Paulo, a várzea do Carmo, criando uma espécie de parque suspenso, de acordo com a documentação do projeto.



Figura 4: A obra *Errante* (2010), de Hector Zamora, realizada sobre o Rio Tamanduateí, em São Paulo- SP para o projeto *Margem* do Itaú Cultural. Fonte: site do artista. Disponível em: < <https://lsd.com.mx/artwork/errant>>. Acesso em: 25 ago. 2018.

A documentação da obra *Errante*, integrante do projeto *Margem*, mantida pela instituição é mais ampla do que a documentação das obras do projeto *Fronteiras*. No Centro de Memória, Documentação e Referência existem documentos elaborados pela instituição descrevendo o projeto do artista e os dados técnicos da obra; roteiros detalhados de

<sup>6</sup> Ver depoimento do curador do projeto, Guilherme Wisnik, para o canal do Instituto Itaú Cultural no site YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tuN5-RFw-FA>>. Acesso em: 24 jan. 2018.

montagem com imagens; registros fotográficos digitais, destacando a maquete da obra e a de sua instalação, a montagem e o projeto 3D; documentos referentes ao processo de montagem da obra; três imagens de propostas do artista, assinadas (proposta do espaço para intervenção, proposta de prédios para ancorar o sistema de suporte e fotomontagem do projeto); planta expográfica para instalação da obra, além de peças gráficas da exposição<sup>7</sup>. Além desse material, estão disponíveis no canal do Itaú Cultural no site YouTube<sup>8</sup> vídeos com trechos de entrevistas com o curador da mostra, Guilherme Wisnik, e com o artista Hector Zamora, com o processo de instalação da obra, e um *vídeo-teaser* do trabalho.

A análise da documentação referente a esses dois projetos mantida pelo Instituto Itaú Cultural nos permite, em um primeiro momento, concluir que, atualmente, a instituição preserva a memória dos projetos – e, conseqüentemente, dos trabalhos neles realizados – como parte de uma proposta curatorial, mais do que as obras de arte em si e a paisagem por elas alterada. Ademais, o conjunto de documentos brevemente exposto nesse artigo constitui-se como fonte de informação acerca dos projetos, das obras de arte, das localidades, além de divulgar as ações e fortalecer a identidade da instituição. Entretanto, não se caracteriza como documentação museológica<sup>9</sup>, uma vez que não visa, *a priori*, à salvaguarda dessas intervenções artísticas na paisagem. É importante ressaltar, no entanto, que o Instituto Itaú Cultural apenas desenvolveu e realizou os dois projetos, mas não incorporou ao seu acervo nenhuma das obras<sup>10</sup>, de forma que a preservação da materialidade e das informações acerca das obras não foi parte de sua proposta.

Apesar disso, é possível observar que o projeto *Margem*, muito provavelmente devido ao seu ano de realização, já conta com material audiovisual disponibilizado para o público na Internet, o que não ocorre com as obras do *Fronteiras*, cujas imagens e informações são de difícil acesso. Tais colocações demonstram que, ainda que não seja possível captar inteiramente para o espaço interno dos museus aquilo que foi pensando em relação a um espaço específico, à arquitetura e aos movimentos da cidade, a arte pública contemporânea suscita – tanto quanto as demais práticas artísticas contemporâneas transitórias ou efêmeras – o desenvolvimento de novas estratégias de preservação por parte das instituições museológicas que comissionam e/ou acervam obras dessa vertente estética. Nesse sentido, a preservação por meio das práticas documentais assume destaque.

---

<sup>7</sup> Documentação consultada pela autora no Instituto Itaú Cultural no dia 5 de abril de 2018.

<sup>8</sup> Canal do Instituto Itaú Cultural no site YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCn3RTLtgiO7TjfG7juhFM1g>>. Acesso em 25 ago. 2018.

<sup>9</sup> Compreendemos a documentação museológica, nesse tocante, como “uma série de procedimentos técnicos para salvaguardar e gerenciar as coleções sob guarda dos museus” (CERAVOLO, TÁLAMO, 2007, p. 5).

<sup>10</sup> Informação obtida de Vânia Mamede e Edson Cruz, do Núcleo de Acervo do Instituto Itaú Cultural, em depoimento à autora no dia 5 de abril de 2018.

## Referências Bibliográficas

BÉNICHOU, Anne. Introduction. In: BÉNICHOU, Anne (org.). *Ouvrir le document: Enjeux pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon: Les presses du réel, 2010.

CERAVOLO, Suely; TÁLAMO, Maria de Fátima. *Os museus e a representação do conhecimento: uma retrospectiva sobre a documentação em museus e o processamento da informação*. VIII ENANCIB – Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação. Salvador – Bahia, outubro de 2007.

COUTURE, Francine. Réexposition et pérennité de l'art contemporain. In: *Culture & Musées*, nº16, 2010. La (r)évolution des musées d'art, p. 137-156. Disponível em: <[http://www.persee.fr/doc/AsPDF/pumus\\_1766-2923\\_2010\\_num\\_16\\_1\\_1563.pdf](http://www.persee.fr/doc/AsPDF/pumus_1766-2923_2010_num_16_1_1563.pdf)>. Acesso em: 30 jan. 2018.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

DEUTSCHE, Rosalyn. Agoraphobia. In: *Evictions: art and spatial politics*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996, p. 269-327.

DOSS, Erika. Guest editor statment: thinking about forever. In: *Public Art Dialog*, 6:1, p. 1-5, 2016, DOI: 10.1080/21502552.2016.1149384.

FINKELPEARL, Tom. *Dialogues in public art*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2001.

FUREGATTI, Sylvia Helena. *Arte e Meio Urbano: Elementos de formação da Estética Extramuros no Brasil*. 2007. 248 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo, 2007.

GUIGUÈRE, Amélie. *Art contemporain et documentation: la muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance*. 2012. 494f. Tese (Doutorado em Museologia, Mediação, Patrimônio) – Université du Québec à Montréal et Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2012. Disponível em: <<http://www.archipel.uqam.ca/4942/1/D2362.pdf>>. Acesso em: 30 set. 2017.

INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. In: SALZTEIN, Sônia (Org.). *Fronteiras: textos e entrevistas*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Itaú Cultural/ Contracapa, 2005.

ISAAC, Cristina Bernarndi. *Arte e paisagem: estudo de obras contemporâneas brasileiras*. 2013. 336p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo, 2013.

KNIGHT, Cher Krause; SENIE Harriet F. (Eds.). *A companion to public art*. Oxford: John Wiley & Sons, 2016.

KWON, Miwon, For Hamburg: Public Art and Urban Identities. In: MÜLLER, Christian Phillip. *Kunst auf Schritt und Tritt (Public Art is Everywhere)*. Hamburg: Kellner, 1997, p. 95-109.

\_\_\_\_\_. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge: The MIT Press, 2002.

LELEU, Nathalie. L'art d'accomoder les restes. In: *Vacarme*, nº24, 2003, p. 80-84. Disponível em: <[https://www.cairn.info/load\\_pdf.php?ID\\_ARTICLE=VACA\\_024\\_0080](https://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=VACA_024_0080)>. Acesso em: 30 jan. 2018.

LIPPARD, Lucy R; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. In: *Arte & Ensaios*, nº 25. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, 2013.

LIPPARD, Lucy R. Looking around: where we are, where we could be. In: LACY, Suzanne (Ed.). *Mapping the terrain: new genre public art*. Washington: Bay Press, 1994, p. 114-130.

O'NEILL, Paul; DOHERTY, Claire (Eds.). *Locating the producers: durational approaches to public art*. Amsterdam: Valiz, 2011.

PAQUET, Suzanne. N'importe quel turiste, avec une caméra: Robert Smithson et le'effet non-site. In: BÉNICHOU, Anne (org.). *Ouvrir le document: Enjeux pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon: Les presses du réel, 2010, p. 111-132.

PHILLIPS, Patricia. Out of order: the public art machine. In: MILES, Malcom; HALL, Tim (Orgs.). *The city cultures reader*. 2 ed. Londres: Routledge, 2000.

POINSOT, J. -M. A arte exposta: o advento da obra. In: HUCHET, S. (Org.). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 2012, p. 141-184.

SALZSTEIN, Sonia. Notas sobre a escala pública na escultura brasileira. In: SALZTEIN, Sônia (Org.). *Fronteiras: textos e entrevistas*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Itaú Cultural/ Contracapa, 2005.