

MUSEU LASAR SEGALL
70 DOCUMENTOS DO ACERVO

LASAR SEGALL MUSEUM
70 DOCUMENTS FROM THE ARCHIVES

MUSEU LASAR SEGALL
**70 DOCUMENTOS
DO ACERVO**

LASAR SEGALL MUSEUM
**70 DOCUMENTS
FROM THE ARCHIVES**



Curadoria e arquivos em museus de arte

ANA MAGALHÃES

Desde sempre, museus de arte produziram documentos e, por sua própria natureza, eram obrigados a guardá-los para o bem de sua memória institucional. Mas a valorização desses conjuntos documentais e seu colecionismo consciente, por assim dizer, têm uma história mais recente. Essas estruturas que por muito tempo estiveram nos bastidores da atividade museológica, e não pareciam ter qualquer interesse para seu projeto curatorial, começaram a adquirir um protagonismo a partir do momento em que assistimos à emergência de práticas e trabalhos artísticos que abordavam o conceito ou usavam o arquivo como meio ou suporte.¹ Podemos dizer que foi a partir da experiência artística que os museus de arte voltaram-se para reavaliar o arquivo como instância relevante para a atividade curatorial e as políticas de acervo.

Faremos aqui uma breve análise do colecionismo e da curadoria de arquivos dentro do museu e em insti-

¹ Para um breve panorama deste fenômeno, a partir sobretudo da década de 1970, ver Ulpiano Bezerra Meneses, em “Arquivos de artista, museus e pesquisa” (São Paulo: MAC USP, 2010, pp.10-27), onde faz uma análise das principais referências dos estudos do arquivo como suporte e prática artísticos, citando as principais referências internacionais.

tuições dedicadas ao estudo da arte, abordando alguns exemplos paradigmáticos internacionalmente, para depois tratar do Brasil, e em especial do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Antes, será preciso apontar brevemente o que, afinal, se entende por um arquivo nesse contexto, uma vez que há claríssimas distinções do modo como a arquivologia trabalha com esse conceito e de como o campo da arte se apropria dele. Não pretendemos nos deter sobre o conceito de arquivo para a arquivologia, noção muito relacionada à disciplina da história, ao conceito de documento e aos debates sobre as várias dimensões da memória.² É evidente que muitos artistas também partiram das relações entre arquivo/documento e arquivo/memória para constituir proposições artísticas que, sobretudo no final do século XX, problematizavam a crise das narrativas e o papel da memória e da rememoração na sociedade contemporânea – questão que parecia se tornar mais aguda à medida que avançavam as novas tecnologias de comunicação, os processos de digitalização e a relação com realidades virtuais.³ No entanto, e do ponto-de-vista do modo como os museus de arte vêm incorporando o arquivo em seu ambiente, arriscamo-nos

2 Para citar uma referência importante, na definição de arquivo e do objeto da arquivologia, para a pesquisa no Brasil, veja-se Camargo, Ana Maria de Almeida & Bellotto, Heloisa Liberalli, *Dicionário de terminologia arquivística*. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros, 1996.

3 Huyssen, Andreas, "Present Pasts: Media, Politics, Amnesia", *Public Culture*, Volume 12, Number 1, Winter 2000, pp. 21-38.

a dizer que haveria uma tendência a um colecionismo daquilo que na terminologia arquivística chamamos de arquivos pessoais. Isto significa que em muitas instituições, as estruturas de arquivos são organizadas a partir da aquisição de fundos documentais pessoais de artistas, críticos, curadores e personalidades do mundo da arte. Mais recentemente, desde a emergência do estudo da história das exposições, este tem se tornado objeto de debate e de colecionismo de fundos documentais que contribuem para que um museu de arte dê conta da história das exposições por ele organizadas, bem como da instauração de um enorme debate sobre os protocolos de como documentar exposições.⁴ Entre projetos ou proposições de artistas com o suporte ou o princípio do arquivo, e o colecionismo de fundos documentais, o museu de arte vive na dualidade de tratar o arquivo como obra de arte e como documento – fronteiras dissolvidas pela própria prática artística do século xx.

Pode-se dizer que o colecionismo de fundos arquivísticos no campo da arte tem sua origem nos grandes centros de documentação que foram sendo estabelecidos já no final do século xix, no momento mesmo em que a disciplina de história da arte estabelecia-se dentro das universidades europeias. Aqui cabe a menção

4 A este respeito, ver Maringelli, Isabel (org.). *III Seminário Serviços de Informação em Museus. Colecionar e significar: documentação de acervos e seus desafios*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2016, cujo tema central foi a documentação e arquivamento de exposições em museus de arte.

àquela que, para o debate contemporâneo tanto na história da arte quanto na produção artística e curatorial, é a mais importante: a famosa Biblioteca Warburg, e seu Atlas Mnemosyne.⁵ Embora não estejamos falando concretamente de um arquivo, e sim de uma biblioteca, o princípio que guiou o historiador da arte alemão Aby Warburg (1866-1929) a estruturar sua biblioteca pessoal é o de um arquivo de pesquisa. Formada por volumes de livros, notas e fichas de leitura e os famosos painéis de investigação, que embasaram o que Warburg chamou de *Pathosformeln*, sua biblioteca reuniu as fontes documentais para o entendimento da evolução das formas clássicas através dos tempos e seus processos de ressignificação e sobrevivência para a cultura do Ocidente. Sua biblioteca, portanto, não atende a uma ordenação biblioteconômica, mas sim à rede de relações e associações que Warburg estabeleceu à medida que

5 Sobre Aby Warburg e sua contribuição para a disciplina de história da arte, bem como a importância de seu Atlas Mnemosyne, ver Didi-Huberman, Georges. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Éditions de Minuit, 2002 e Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madri: Akal Ediciones, 2010. A biblioteca que Warburg havia iniciado em sua cidade natal, Hamburgo, teve de ser resgatada e realocada para a Grã-Bretanha com a ascensão do nazismo. Atualmente, ela é salvaguardada pela Universidade de Londres - veja-se o site da biblioteca: <<https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/library>>, acesso em 28 fev. 2019, que é a base de fundação de um instituto especializado de pesquisa em história da arte. Além disso, há a Warburg Haus, sede original da biblioteca, em Hamburgo, que hoje é um centro de pesquisa e eventos acadêmicos de história da arte - veja-se: <www.warburg-haus.de/>. Acesso em 28 fev. 2019.

sua pesquisa sobre uma ciência da imagem avançava. Também não havia, para ele, uma hierarquia entre as várias disciplinas ou assuntos nela presentes, estando tudo submetido à lógica orgânica de evolução da sua pesquisa. Sua biblioteca não poderia jamais prescindir dos painéis que ele havia começado a conceber para o Atlas Mnemosyne, que com sua morte permaneceu inacabado, e que são guias ou cartografias imagéticos de entrada em sua biblioteca e seus escritos.⁶ Não é à-toa que este local tenha um enorme apelo para artistas e curadores na contemporaneidade, que ali veem ressonâncias de suas próprias práticas e uma abertura metodológica para a ficcionalização e construção de várias narrativas, diferentes entre si.⁷

Ao que tudo indica, Warburg não parece ter inventado o suporte atlas – ainda que tivesse, através dele, inventado uma nova metodologia de trabalho para a história da arte como disciplina acadêmica, e a partir daí formulado uma teoria da imagem. Atlas ou cadernos com coleções de recortes de referências imagéticas ou

⁶ Para uma breve descrição e definição do Atlas Mnemosyne de Warburg, veja-se: <<https://warburg.library.cornell.edu/about>>. Acesso em 28 fev. 2019.

⁷ Didi-Huberman, Georges, op. cit. A este respeito, veja-se a série de exposições organizadas pelo filósofo e historiador da arte francês, Georges Didi-Huberman, em torno do Atlas Mnemosyne de Warburg, em especial a instalação realizada com o artista Arno Gisinger para o Palais de Tokyo, em 2014. Trata-se de *Nouvelles histoires de fantômes*, disponível em <www.palaisdetokyo.com/en/event/georges-didi-huberman-and-arno-gisinger>. Acesso em 1 mar. 2019.

textuais parecem ter sido mais comuns do que imaginamos, no contexto da formação artística do século XIX, principalmente no ambiente acadêmico, mas também usados por artistas vanguardistas do início do século XX. Em 2016, por ocasião da mostra do centenário de morte do futurista Umberto Boccioni (1882-1916), os curadores responsáveis trouxeram à luz os atlas ou caderços de Boccioni, encontrados por acaso na Biblioteca Municipal de Verona, no norte da Itália.⁸ Assim como os painéis do *Atlas Mnemosyne* de Warburg, o atlas de Boccioni também é composto de um arquivo de suas imagens de referência, na busca por encontrar uma nova linguagem artística.

A Biblioteca Warburg é certamente um paradigma a partir do qual outras estruturas arquivísticas foram criadas para o campo da arte, contemporaneamente a ela e posteriormente. Nesse sentido, cabe mencionar os modos de colecionismo de arquivo do Getty Research Institute, em Los Angeles, na Califórnia. Como instituição privada, ligada à Getty Foundation, o Getty Research Institute é um centro de pesquisa em história da arte que, a partir da década de 1980, e através de um programa internacional de residências de pesquisa, constituiu um setor de colecionismo de fundos arquivísticos em história da arte: as *Special Collections* [Coleções Especiais].⁹

⁸ Contò, Agostino & Rossi, Francesca (orgs.). *Umberto Boccioni Atlas*. Milão: Scalpendi Editori, 2016.

⁹ Veja-se: http://www.getty.edu/research/special_collections/?hp-2nd-level-nav=1 (acesso em 3 mar. 2019).

Um dos objetivos desse programa é justamente o de qualificação e produção de conhecimento em torno de suas *Special Collections*. Mas ao contrário da Biblioteca Warburg, estas têm ainda uma ambição universalizante, isto é, de se constituir como centro internacional de documentação sobre a pesquisa em história da arte, e suas linhas de colecionismo vão desde arqueologia clássica até fundos de artistas contemporâneos – ao contrário da Biblioteca Warburg, construída em torno de sua pesquisa sobre a tradição clássica da arte.

Um dos fundos célebres recentemente adquiridos pelo Getty é o do crítico e curador suíço Harald Szeemann (1933-2005).¹⁰ Szeemann e seu arquivo pessoal já foram objeto de duas exposições. Em 2013, no momento de incorporação do fundo às *Special Collections*, o Getty Research Institute foi patrocinador da remontagem da famosa mostra que Szeemann havia curado no Kunsthalle de Berna, na Suíça, em 1969, e que o projetou internacionalmente como curador independente. Na reencenação e itinerância da mostra *When Attitudes Become Form*, havia um setor dedicado a apresentar a documentação textual e fotográfica sobre a exposição presente no arquivo pessoal de Szeemann.¹¹ Em 2018, e na finalização do processamento do fundo

¹⁰ Veja-se na barra de ferramentas “Notable Works and Collections”, o descritor do fundo de arquivo de Szeemann, disponível em <www.getty.edu/research/special_collections/notable/szeemann.html>. Acesso em 3 mar 2019.

¹¹ Celant, Germano (org.). *When Attitudes Become Form, Bern 1969/Venice 2013*. Milão: Fondazione Prada, 2013.

arquivístico de Szeemann, o Getty Research Institute organizou *Harald Szeemann: Museum of Obsessions*, exposição cuja estrutura de apresentação do arquivo do curador se deu pela lógica das exposições por ele concebidas, em ordem cronológica.¹² Assim, o percurso era determinado pelas principais mostras que Szeemann havia organizado ao longo de sua vida, integrando obras e objetos expostos por ocasião delas, iluminadas, se assim podemos dizer, pela documentação (fotográfica, tridimensional, textual) sobre as mesmas presentes no arquivo do curador.

Outro exemplo a ser lembrado na chave de nossa abordagem é o de instituições responsáveis por exposições periódicas, como são a Bienal de Veneza e a Bienal de São Paulo, mas também instituições promotoras de festivais de arte. Para citar apenas duas, dentro e fora do Brasil, lembremos dos arquivos do Festival Ars Electronica e do Festival Videobrasil.

O departamento da Bienal de Veneza que cuida do arquivo histórico da mostra de artes possui também coleções de plantas e maquetes arquitetônicas, e uma cine-mateca – talvez uma das maiores e mais importantes da história do cinema, uma vez que a Bienal de Veneza é responsável pelo Festival Internacional de Cinema de Veneza. O Archivio Storico delle Arti Contemporanei (Asac), quando estruturado na década de 1970, foi referência para a

12 Phillips, Glenn & Kaiser, Philipp (orgs.). *Harald Szeemann: Museum of Obsessions*. Los Angeles: Getty Publications, 2018.

documentação e catalogação da arte do século xx. No início dos anos 2000, encontrava-se em situação deficiária, mas sua reestruturação, a partir de 2004, resultou na digitalização e informatização de suas coleções.¹³ Data de um período um pouco posterior a estruturação do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. Embora tivesse havido uma preocupação em coletar a documentação das edições da Bienal desde 1951, a organização de seu arquivo e sua estruturação para a pesquisa deu-se apenas no século xxI, principalmente a partir da visibilidade que ele ganhou em meados dos anos 2000.¹⁴ Já os arquivos dos festivais Ars Electronica e Videobrasil, respectivamente fora e dentro do Brasil, tiveram papel fundamental no arquivamento de novas mídias e no que designamos hoje pelo termo em inglês *time-based media art*, isto é, trabalhos de artistas com vídeo, áudio e mídias digitais em geral.¹⁵

13 Veja-se: <www.asac.labienale.org>. Acesso em 3 mar. 2019.

14 Veja-se: <www.bienal.org.br/arquivo>. Acesso em 3 mar. 2019. Ainda que tivesse havido um projeto de organização do arquivo no início da década de 1990, foi só a partir da 28^a Bienal de São Paulo que a direção da Fundação Bienal passou a entender sua importância. No conceito daquela edição, proposto pelos curadores Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen, a história da Bienal de São Paulo e seu arquivo eram centrais, e este último ganhou um espaço privilegiado durante a exposição, com uma sala de consulta aberta ao público do evento. Mesquita, Ivo & Cohen, Ana Paula (orgs.). *Guia. 28a. Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2008.

15 Idealizado pelo artista austríaco Peter Weibel (1944), a primeira edição do Festival Ars Electronica ocorreu em 1979. Foi o primeiro festival do mundo a se dedicar ao debate e promoção das novas mídias e das relações entre arte e tecnologia. Veja-se <<https://ars.electronica>>

Para o caminho que delineamos até agora, é imprescindível abordar o contexto universitário, em especial o caso da Universidade de São Paulo (USP). Comecemos pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB USP).¹⁶ Fundado pelo historiador Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) em 1962, e concebido nos moldes de um instituto de estudos avançados para a pesquisa sobre a história e a cultura brasileiras, ele surgiu junto com a incorporação do Museu Paulista à Universidade, e criação do MAC USP, do Museu de Zoologia e do Instituto de Arqueologia e Pré-História, quando da instalação da USP em seu novo campus.¹⁷ O que deu origem às coleções do IEB USP foi justamente a aquisição da biblioteca, do arquivo e da coleção de arte do crítico, musicólogo e escritor modernista Mário de

art/about/>. Acesso em 4 mar. 2019. O Festival Videobrasil teve sua primeira edição em 1983, organizado pelo Museu da Imagem e do Som, com o apoio da Fotóptica. Desde 1991, a Associação Cultural Videobrasil é dirigida pela crítica Solange Farkas e se transformou num importante festival de artes visuais. Veja-se: <<http://site.videobrasil.org.br>>. Acesso em 4 mar. 2019. Tanto um quanto outro são referenciais no armazenamento digital de seus acervos.

16 Veja-se: <www.ieb.usp.br/sobre-o-ieb/historico/> Acesso em 4 de mar. 2019.

17 Sobre o programa para o novo campus e a inserção dos museus na USP, veja-se Pedrosa, Mário, "Parecer sobre o CORE da USP", *Revista Risco. Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo - programa de pós-graduação do departamento de arquitetura e urbanismo - EESC USP*, 1-2, 2003, pp. 67-73. [texto originalmente datado de 14/11/1962] e Brandão, Carlos Roberto Ferreira & Costa, Cleide, "Uma crônica da integração dos museus estatutários à USP", *Anais do Museu Paulista*, São Paulo.N.Sér.v.15.n.1.p.207-217.jan.-jun.2007, sobre a incorporação e criação dos museus na USP.

Andrade (1893-1945). Sua conformação como um polo de fundos documentais pessoais e de alguns fundos temáticos o aproxima muito da estrutura dos museus. No que concerne ao museu de arte, e em especial um museu como o MAC USP, além de seu caráter museológico, o IEB USP parece ter recebido certos fundos em compartilhamento com o MAC USP. Se na incorporação do legado de Mário de Andrade, sua coleção de arte ficou para o IEB USP – mantendo a organicidade da interação entre esta, sua biblioteca e seu arquivo –, em relação a outros fundos importantes para a história das artes visuais no Brasil, houve uma separação entre fundo arquivístico, biblioteca e coleção de arte.

A recepção da doação feita pelo psicanalista, colecionador e crítico de arte Theon Spanudis (1915-1986) para a USP foi realizada com a separação entre seu arquivo pessoal e sua coleção de arte, ficando o primeiro aos cuidados do IEB USP, e a segunda aos cuidados do MAC USP.¹⁸ Poderia-se argumentar que no momento da doação Spanudis, o MAC USP não possuía um setor de arquivo estruturado. No entanto, sua inexistência não impediu que ao longo dos anos e mesmo antes da

¹⁸ Theon Spanudis doou parte de sua coleção de arte e seu arquivo pessoal à USP em 1979. Para um perfil de sua coleção de arte, a dissertação de mestrado de Maria Izabel Branco Ribeiro permanece a principal referência. Cf. Maria Izabel Branco Ribeiro, “Construtivismo fabulador: uma proposta de análise da coleção Spanudis”, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA USP), em 2001.

constituição de seu Arquivo Histórico, o Museu recebesse outros fundos pessoais.¹⁹ Assim sendo, sugere-se aqui que houve uma alteração de projeto conceitual e curatorial das duas instituições ao longo dos anos, já que no caso do IEB USP, por exemplo, na incorporação do legado de Mário de Andrade, entendia-se a articulação entre os três conjuntos. No que concerne o MAC USP, em outras situações, houve o ensaio de um projeto curatorial capaz de absorver esta organicidade, e lidar com documentos textuais, livros e obras de arte.

A constituição da biblioteca do MAC USP suporta essa hipótese, uma vez que seu núcleo inicial veio por meio da aquisição da biblioteca pessoal do artista e promotor cultural Paulo Rossi Osir (1890-1959),²⁰ sugerindo uma abertura do Museu ao colecionismo de bibliotecas pessoais de personagens importantes no campo das artes dos séculos xx e xxi. Assim, ainda que a biblioteca do Museu tenha se constituído, ao longo dos anos, orien-

19 Para um guia do Arquivo Histórico do MAC USP, veja-se Magalhães, Ana Gonçalves; Bevilacqua, Gabriel Forell & Ribas, Elisabete Marin (orgs.). *II Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa. Tecnologia, informação e acesso*. São Paulo: Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa, 2013. pp. 237-241. O primeiro fundo arquivístico a ser incorporado pelo museu foi o chamado Fundo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, uma vez que o MAC USP foi criado a partir da transferência das coleções do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) para a USP, entre 1962 e 1963. Como estrutura formal dentro do MAC USP, seu Arquivo Histórico teve início em 1996.

20 Sobre a biblioteca pessoal de Rossi Osir e sua incorporação pelo MAC USP, veja-se a dissertação de mestrado de Lauci Bortoluci (2007), disponível em www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-19102011-133617/pt-br.php. Acesso em 5 mar. 2019.

tada pelo perfil de seu acervo e suas linhas de pesquisa, ela lida com bibliotecas pessoais de personagens importantes do mundo da arte moderna e contemporânea. Sua mais recente aquisição veio através da doação testamentária do primeiro diretor do Museu, o historiador, curador e crítico de arte, Walter Zanini (1925-2013), de sua biblioteca e seu arquivo pessoais.²¹

Entre a documentação textual hoje conservada em seu Arquivo Histórico, e os exemplares de sua biblioteca, o MAC USP guarda conjuntos preciosos para a história das artes visuais no país. Além dos fundos já mencionados, são pelo menos oito doados por artistas brasileiros,²² ainda na expectativa de serem ativados pela pesquisa e sua posterior divulgação. Para garantir que esses objetos em sua biblioteca e arquivo sejam mobilizados e contribuam para o amplo conhecimento e reavaliação da história, da teoria e da crítica da arte dos séculos xx e xxi entre nós, em sua reformulação regimental de 2012, o MAC USP atribuiu à sua biblioteca e ao seu arquivo histórico o mesmo peso que à sua coleção de obras de arte: os três compõem o que o Museu entende como seu acervo.²³ Assim, procurou-se normatizar e incentivar o colecionismo de bibliotecas

21 Freire, Maria Cristina Machado. Walter Zanini. *Escrituras críticas*. São Paulo: Annablume, 2013.

22 Magalhães, Ana Gonçalves; Bevilacqua, Gabriel Forell & Ribas, Elisabete Marin (orgs.), op.cit., pp. 240-241.

23 Veja-se Capítulo vi, Artigo 33, parágrafo único, do Regimento do MAC USP, disponível em <[www.leginf.usp.br/?resolucao=no-6439-de-17-de-outubro-de-2012](http://www.leginf.usp.br/?resolucao=resolucao-no-6439-de-17-de-outubro-de-2012)>. Acesso em 6 mar. 2019.

e arquivos pessoais no Museu. A articulação entre as três instâncias têm sido ainda timidamente apresentada em exposições resultantes de pesquisa inédita sobre as obras de arte do MAC USP, a exemplo da exposição *Classicismo, realismo, vanguarda: pintura italiana no entreguerras*, de 2013, na qual itens da biblioteca de Paulo Rossi Osir foram apresentados junto com as obras, e o catálogo teve uma seção dedicada à documentação pertinente à coleção de pinturas estudadas que hoje faz parte de seu Arquivo Histórico e sua Seção de Catalogação.²⁴ Este modelo não é novo, mas baseia-se no formato tradicional de catálogo de exposição, tal como aperfeiçoado com a crescente especialização da atividade curatorial em museus de arte na primeira metade do século xx, ainda em uso, principalmente quando se trata de evento que resulta de pesquisa acadêmica e/ou apresentação de conjuntos inéditos. Graças a ele, a pesquisa em história, teoria e crítica da arte conta hoje com fontes fundamentais para o estudo da arte em várias instâncias.

Finalmente, voltemos à contribuição dos artistas na ativação do arquivo do museu de arte. Atualmente é comum que museus de arte convidem artistas para dispor dos documentos textuais de seus arquivos em suas proposições e projetos de exposição. O sentido desse tipo de ação é valorizar a história institucional de um

24 Magalhães, Ana Gonçalves. *Classicismo, realismo, vanguarda: pintura italiana no entreguerras*. São Paulo: MAC USP/PRCEU, 2013. pp. 197-204.

museu, qualificar e ampliar o conhecimento sobre suas fontes documentais. Em alguns episódios, é pela ação artística que os arquivos são revalorizados dentro das instituições que os produzem. Há casos em que o (a) artista convidado (a) a “ativar” o arquivo de um museu ou instituição artística transforma-se em figura-chave para sua estruturação como instrumento de pesquisa.²⁵ Nesse sentido, deve-se destacar a atuação da artista brasileira Mabe Bethônico e sua tematização do arquivo e da história das instituições em proposições que vão desde *O colecionador* (arquivo aberto, em andamento, 1996-), passando pelo seu projeto de museu ficcional, seu projeto parede para o MAM de São Paulo (no qual ativou a biblioteca do museu), até chegar às suas duas intervenções no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, respectivamente em 2006 e em 2008.²⁶ Bethônico é figura-chave no modo como propusemo-nos a analisar o arquivo no museu de arte, pois suas ações tiveram origem em sua atividade de pesquisa, dentro da universidade brasileira. Eles portanto nos lembram que “ativar” é pesquisar e que

25 Lemay, Yvon, “Arte e Arquivos: Novas Perspectivas da Arquivologia” In Magalhães, Ana Gonçalves (org.). *IV Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa, 2017, São Paulo. Anais do A formação interdisciplinar do documentalista e do conservador.* São Paulo: MAC USP, 2017. pp. 181-210.

26 Bethônico, Mabe & Pato, Ana (orgs.). *Mabe Bethônico. Documentos, arquivos e outros assuntos públicos.* São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2017.

a pesquisa artística é tão legítima quanto outras áreas de especialidade na construção do conhecimento, e que arquivos cumprem um papel central no processo curatorial.

REFERÊNCIAS:

- BETHÔNICO, Mabe & PATO, Ana (orgs.). *Mabe Bethônico. Documentos, arquivos e outros assuntos públicos*. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2017.
- BRANDÃO, Carlos Roberto Ferreira & COSTA, Cleide, "Uma crônica da integração dos museus estatutários à USP". *Anais do Museu Paulista*, São Paulo. N. Sér. v. 15. n. 1. p. 207-217.jan.-jun.2007.
- CAMARGO, Ana Maria de Almeida & BELLOTTO, Heloisa Liberalli. *Dicionário de terminologia arquivística*. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros, 1996.
- CELANT, Germano (org.). *When Attitudes Become Form, Bern 1969/Venice 2013*. Milão: Fondazione Prada, 2013.
- CONTÒ, Agostino & ROSSI, Francesca (orgs.). *Umberto Boccioni Atlas*. Milão: Scalpendi Editori, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Éditions de Minuit, 2002.
- FREIRE, Maria Cristina Machado. *Walter Zanini. Escrituras críticas*. São Paulo: Annablume, 2013.
- GOMBRICH, Ernst. *Aby Warburg: An Intellectual Biography, With a Memoir on the History of the Library by F. Saxl*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- HUYSEN, Andreas, "Present Past: Media, Politics, Amnesia". *Public Culture*, Volume 12, Number 1, Winter 2000, p. 21-38.
- LEMAY, Yvon, "Arte e Arquivos: Novas Perspectivas da Arquivo-

- logia". In Magalhães, Ana Gonçalves (org.). iv Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa, 2017, São Paulo. *Anais do A formação interdisciplinar do documentalista e do conservador*. São Paulo: MAC USP, 2017. pp. 181-210.
- MAGALHÃES, Ana Gonçalves; BEVILACQUA, Gabriel Forell & RIBAS, Elisabete Marin (orgs.). II Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa. Tecnologia, informação e acesso. São Paulo: Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa, 2013.
- MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Classicismo, realismo, vanguarda: pintura italiana no entreguerras*. São Paulo: MAC USP/ PRCEU, 2013.
- MARINGELLI, Isabel (org.). III Seminário Serviços de Informação em Museus. Colecionar e significar: documentação de acervos e seus desafios. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2016.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de, "Arquivos de artista, museus e pesquisa: reflexões de um historiador" In Magalhães, Ana Gonçalves (Org.). I Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa. São Paulo: MAC USP, 2010. p.10-27.
- MESQUITA, Ivo & COHEN, Ana Paula (orgs.). *Guia. 28ª. Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2008.
- PHILLIPS, Glenn & KAISER, Philipp (orgs.). *Harald Szeemann: Museum of Obsessions*. Los Angeles: Getty Publications, 2018.
- PEDROSA, Mário. "Parecer sobre o CORE da USP". *Revista Risco. Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo - programa de pós-graduação do departamento de arquitetura e urbanismo – EESC USP*, 1-2, 2003, pp. 67-73. [texto originalmente datado de 14/11/ 1962].
- WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madri: Akal Ediciones, 2010.

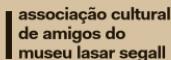
REALIZAÇÃO



MINISTÉRIO
DO TURISMO



APOIO CULTURAL



MUSEU LASAR SEGALL

Rua Berta I 111 | São Paulo | SP
Aberto de quarta a segunda
Das 11h00 às 19h00
www.museusegall.org.br
Entrada Grátis

LASAR SEGALL MUSEUM

Rua Berta I 111 | São Paulo | SP
Open from wednesday to monday
From 11 am to 7 pm
www.museusegall.org.br
Free Entrance

**70 DOCUMENTOS DO ACERVO
LASAR SEGALL ARCHIVE: 70 DOCUMENTS**

**CONCEPÇÃO E COORDENAÇÃO EDITORIAL / EDITORIAL DESIGN
AND COORDINATION** Giancarlo Hannud, Marcelo Monzani
**PESQUISA E SELEÇÃO DE DOCUMENTOS / RESEARCH AND SELECTION
OF DOCUMENTS** Daniel Rincon Caires
TEXTOS / ARTICLES Ana Magalhães, Daniel Rincon Caires,
Vera d'Horta
REVISÃO / PROOFREADING Júlia Ayerbe
TRADUÇÃO / TRANSLATION Christina Rostworowski da Costa
PROJETO GRÁFICO / GRAPHIC DESIGN Luciana Facchini,
Pedro Alencar (assistente)
TRATAMENTO DE IMAGENS / IMAGES Jorge Bastos
CTP, IMPRESSÃO E ACABAMENTO / CTP, PRINTING AND FINISHING
CROMOS Editora e Indústria Gráfica LTDA

**MUSEU LASAR SEGALL
BOARD OF DIRECTORS**

DIRETOR EMÉRITO / DIRECTOR EMERITUS
Mauricio Segall
DIRETOR / DIRECTOR
Giancarlo Hannud
CHEFE DA DIVISÃO TÉCNICA / HEAD OF TECHNICAL DIVISION
Marcelo Monzani
**CHEFE DA DIVISÃO ADMINISTRATIVA / HEAD OF
ADMINISTRATIVE DIVISION**
Valquiria Cestrem

GOVERNO FEDERAL / FEDERAL GOVERNMENT

**PRESIDENTE DA REPÚBLICA / PRESIDENT OF THE REPUBLIC OF
BRAZIL**
Jair Bolsonaro
MINISTRO DO TURISMO / MINISTRY OF TOURISM
Marcelo Álvaro Antônio
**SECRETÁRIO ESPECIAL DE CULTURA / DEPUTY SECRETARY
OF CULTURE**
Roberto Alvim
**PRESIDENTE DO IBRAM / PRESIDENT OF THE BRAZILIAN
INSTITUTE OF MUSEUMS**
Paulo César Brasil do Amaral

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da
Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Foi feito o depósito legal na Biblioteca Nacional
(Lei nº 10.994, de 14/12/2004).

Legally deposited with the Biblioteca Nacional
(under Law No. 10.994, of 12/14/2004).

Direitos reservados e protegidos pela Lei nº 9.610/1998.

All rights reserved and protected by Law No. 9.610/1998.

Proibida a reprodução total ou parcial sem a prévia
autorização dos editores.

Reproduction of this book in whole or in part, without
permission from the editors, is prohibited.

Todas as traduções de documentos do Arquivo Lasar Segall
foram feitas por Daniel Rincon Caires, exceto quando indicado.
All translations of documents from the Lasar Segall Archive
have been made by Daniel Rincon Caires, except where noted.

Impresso no Brasil 2020

Printed in Brazil 2020

© Museu Lasar Segall / Lasar Segall Museum

Museu Lasar Segall

70 documentos do acervo | 70 documents From the Archives
Concepção e coordenação editorial Hannud, Giancarlo e
Monzani, Marcelo; Textos de Ana Magalhães, Daniel Rincon
Caires, Vera d'Horta; tradução do português para inglês
Christina Rostworowski da Costa].

São Paulo: Museu Lasar Segall, 2019.

288 pp.; 120 ils.

Edição bilíngüe Por./Ing.

ISBN 978-85-62930-20-1

1. Segall, Lasar, 1889-1957 2. Arte - Brasil. 3. Documentação. 4. Museu
Lasar Segall - Acervo

I. Magalhães, Ana II. Caires, Daniel Rincon III. Vera d'Horta, IV. da Costa,
Christina Rostworowski, V. Título

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Jenny Klabin Segall/Museu Lasar
Segall/IBRAM/MinC

Tiragem 1.000 exemplares

Tipografia Fakt

Capa DuoDesign 250 g/m²

Miolo Couchê fosco 150 g/m²

Edition 1.000 copies

Tipography Fakt

Cover 250 g/m² DuoDesign

Body Matter 150 g/m² Couchê matte

MUSEU LASAR SEGALL

70 DOCUMENTOS DO ACERVO



Os documentos reunidos em vida por Lasar Segall (1889 – 1957) formam o Arquivo Lasar Segall, uma importante coleção para pesquisa da história da arte brasileira e europeia. Esse acervo, composto por cerca de 10.000 itens, constitui-se, pelo seu ineditismo, natureza e dimensão, em uma das mais importantes fontes para a análise e compreensão da vida e da obra do artista, um dos principais nomes da arte moderna brasileira.

