

## O OLHAR PERICIAL NA ARTE: PUBLICAÇÕES, EPHEMERA E MEMORABILIA

Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira - UFRGS

### RESUMO

A presença estética e funcional dos múltiplos na produção artística contemporânea deve ser assunto regular nos estudos acadêmicos de história, teoria e crítica da arte. Aqui é feito o relato de um exercício de acesso ao assunto através de um enfoque temático particular, acompanhado da proposição de análise comparada de um elenco específico de obras e documentos, sobretudo recentes, como apresentado durante três aulas em 2011, em uma disciplina de bacharelado em História da Arte, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**Palavras-chave:** Múltiplo. Memorabilia. Efêmero. Publicação. Arte contemporânea.

### ABSTRACT

*The aesthetic and functional presence of the multiples in the contemporary artistic production must be a regular subject in the academic studies of art history, theory and criticism. One presents here the report of an access exercise to the subject under a particular thematic approach, side with the proposal for a comparative analysis of a specific cast of works and documents, the majority picked out from recent production. The program was presented in three encounters, as part of a 2011's class of the Art History undergraduate course of the Arts Institute of UFRGS, the Federal University of Rio Grande do Sul.*

**Keywords:** Multiple. Memorabilia. Ephemera. Publication. Contemporary art.

Na arte, a peculiar produção verbo-visual dos últimos 50 ou 60 anos inclui ideias, instrumentos e objetos de efetivação da obra, que são também estruturantes da identidade do sistema maior que a engloba, o macrocosmo artístico, por prosseguir na ruptura de limites cerceadores ou pela admissão de novas capacitações de seus agentes (do artista, sobretudo). Dentre os frutos dessa produção, existem aqueles que parecem atuar como coadjuvantes, mas que fornecem prazer estético ou funcionalidade informacional (ou ambos). Prazer, reflexão, curiosidade, são elementos geralmente indispensáveis, ou pelo menos desejáveis, nas relações da obra e do artista com os públicos envolvidos. Deixando de lado a unicidade da obra, que não precisa de defensores, vale a pena pensar que replicações guardam singularidades valiosas. Assim são os múltiplos, replicações de si mesmos que podem reprisar e às vezes suplantar o apreço pela manutenção da dignidade hierática da obra única. Num primeiro relance (e pode ser assim que

sejam percebidos num primeiro contato, com atenção negligente), o múltiplo pode parecer qualquer coisa, exceto sagrado ou majestoso: banal, inusitado, politizado, anedótico, comercial, anticomercial etc. É pouco. Se amadurecidos e instrumentalizados somos, amadurecido e instrumentalizado deve ser o nosso olhar. Os múltiplos podem ser obras autônomas de arte, podem ser parte integrante de uma obra maior ou serem simples e exclusivamente instrumentos de divulgação da obra (e isso por si só já significa muito). São intrusivos em relação à arte, e, mesmo quando acontece de não se assumirem como obras, são transversais, paralelos, alternativos, complementares à linguagem. Com frequência os múltiplos estão em desalinhamento com o passado pré-moderno, amadurecendo novas camadas de inteligibilidade e desfrute da produção artística, o que só faz aumentar o nosso interesse crítico.

Para as expectativas de estudantes de graduação ingressantes ou nos primeiros semestres, a discussão acadêmica das formas e funções do múltiplo pode ser uma circunstância fora do comum, súbita. Em um curso universitário ideal de artes visuais, bacharelado ou licenciatura, o esforço de compreender o valor dessa produção me parece obrigatório. Mas em que momento de um currículo regular os professores devem oferecer esse assunto? No caso específico do cenário deste relato, o recém-criado bacharelado em História da Arte, oferecido desde 2010 pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tem mais de uma oportunidade de abordagem para o tema com atenção. Informações sobre a pertinência dos múltiplos no sistema simbólico podem aparecer no final da sequência de disciplinas obrigatórias de *História da Arte*, ou nas eletivas específicas sobre aspectos e problemas contemporâneos. As aulas de *Arte e Comunicação*, por exemplo, incluem entre seus estudos os fundamentos da circunstância histórica e sistêmica dos múltiplos em suas principais formas (gráficos, fonográficos, videográficos etc.). O ponto de vista das análises é mais circunstancial do que formal, moldado pelo estudo de “tópicos sobre produção artística e comunicação: reprodutibilidade, intermídia, espírito de rede, mercado cultural e temas associados” e “a arte como veículo e como mensagem nos séculos XX e XXI” (conforme o plano de ensino disponibilizado em rede). O múltiplo em sua forma bibliomórfica reaparece em *Produção Editorial em Artes*, que tem uma porção importante de seus conteúdos voltada para a especificidade das publicações de artistas, com análises históricas,

formais e técnicas, habilitando não apenas à *expertise* ou ao acompanhamento editorial, assim como à crítica. Essas ofertas de ensino têm o privilégio de estar em um curso maior, que aguarda ansiosamente os seus primeiros diplomados.

Para um estudo de caso específico, pode ser útil conhecer uma das linhas de atividade da disciplina denominada *Tópico Especial I*, que propôs discutir as relações entre imagem e texto nas artes visuais. Ela foi ministrada pela primeira vez no segundo semestre de 2011, dividida entre cinco professores, cada um responsável por um módulo de três semanas (aulas aos sábados pela manhã): Paulo Gomes (*Sobre imagens e textos*), professor responsável, Daniela Kern (*Tropologias*), Paula Ramos (*A ilustração*), Elida Tessler (*Parte escrita: arte e literatura*) e Paulo Silveira. O último módulo acabou recebendo o título mais longo, e talvez um pouco hermético: *O olhar pericial na arte contemporânea*. O conteúdo: “fundamentos para a análise formal e contextual de alguns trabalhos e documentos visuais e verbo-visuais da arte contemporânea, especialmente os de baixo preço original e valor cultural crescente”. Cada aula teve a forma e identidade de palestra individual: “O olhar e a leitura periciais em dispositivos da arte contemporânea”, “Os catálogos ordinários e os extraordinários” e “O artista, a obra e seus acessórios: múltiplos, *ephemera* e *memorabilia*”. Porém os encontros não eram autônomos, e sim interligados para conduzir à compreensão passo a passo da função simbólica do múltiplo.

O título geral do módulo, *O olhar pericial na arte contemporânea*, era rigorosamente direto e não escondia nenhuma metáfora: a assim chamada “estética forense” era uma entre tantas possibilidades de aproximação ao objeto. De imediato, seis perguntas foram feitas aos alunos sobre o cubo cenográfico para as ações performáticas de Élcio Rossini e colaboradores em exposição coletiva no Museu de Arte do Rio Grande do Sul. A programação ocorreu em intervalos intermitentes durante o início do semestre, portanto não estava mais disponível aos nossos sentidos no período das três aulas. Partimos do princípio de que visitamos a exposição, mas não assistimos as *performances*. (1) Poderiam os alunos responder sobre o que era ou de que se tratava a vitrina, algo entre um terreiro e um galinheiro, montada no salão principal do museu? (2) O que aconteceu ou viria a acontecer ali? (3) Já que estava em local institucional gestor da valoração artística, ele seria por si só uma obra, ou a obra estaria em outra dimensão? (4) Onde, quando ou o que é a

obra? (5) Por que a eloquência no *release* para a imprensa definia a simplicidade de um espaço (a ser compartilhado com galinhas, por exemplo) como “complexa estrutura de madeira, na forma de um retângulo envidraçado, criando um aparato cinemático”? (6) E para que serve ao visitante a permanência das galinhas, da função de viveiro, das fotos na parede, das anotações, das etiquetas de identificação e outros indícios?

Para uma primeira aproximação à proposta, além de procedimento para dilatação pedagógica do problema, foi sugerida como primeira referência o uso do termo “estética forense” por Ralph Rugoff, no livro por ele organizado *Scene of the crime*, de 1997, que sugeria uma possibilidade de aproximação a uma vertente importante de obras e artistas. Caminho semelhante, porém em direção ao discurso através da ciência, seria apresentada em palestra do arquiteto israelense Eyal Weizman (University of London), *Forensic aesthetics*, oferecida pelo Office for Contemporary Art Norway, OCA, em 30 de junho de 2011, proferida na Università luav di Venezia, como parte das promoções norueguesas na 54ª Bienal de Veneza. Weizman destaca as novas relações entre o relato e a prova material do evento histórico, aproximando ciência e estética.

As últimas décadas do século XX, muitas vezes referidas como “a era do testemunho” [*the era of the witness*], foram saturadas com representações de testemunhos [*testimonies*] do trauma — escritas, gravadas, arquivadas em filme e exibidas. Esta primazia do trauma como um lugar de história também leva a uma despolitizada “política da compaixão”, aparente nos fóruns de justiça, comissões da verdade, direitos humanos e humanitarismo.

No entanto, uma recente mudança de ênfase do testemunho humano para a perícia material significa que a ciência começou a invadir alguns dos fundamentos legais e culturais previamente reservados para o discurso dos seres humanos. Potencialmente, portanto, nas suas formas mais novas e extremas formas de uso, a ciência forense tem obscurecido a distinção anteriormente mantida entre a evidência, quando a lei fala de objetos, e a testemunha, referindo-se a sujeitos. Essa mudança tem implicações estéticas, políticas e éticas, perigos e potencialidades [...]. (Trecho da apresentação em mensagem eletrônica de 20 de junho de 2011, também disponível em diversos suportes promocionais, às vezes com o título ajustado para outras apresentações similares, como *Forensic aesthetics: the architecture of skulls and other living matter* ou *Mengele's skull: the rise of forensic aesthetics*, acompanhando mostra de Hito Steyerl, na galeria Portikus, em Frankfurt, 2012).

Embora a informação sobre a palestra tenha chegado após a definição do plano de ensino, foi possível iniciar o módulo com a projeção de algumas cenas da palestra de Weizman, então disponibilizadas para acesso livre pela internet. Assim,

desde o início ficava efetivado um dos propósitos que pautou nossas discussões: sempre que possível, buscávamos complementação com exemplos da Bienal de Veneza ou da Bienal do Mercosul, ambas em seus últimos dias, mas oportunamente em quase sincronia com nossas aulas. Em todos os casos estudados, claro, a paridade entre imagem e texto era evidente. A bibliografia utilizada (incluída nas referências ao final deste texto) era sucinta e previa acesso mais ou menos imediato pelo aluno, portanto não incluiu os catálogos dos eventos com as obras ou múltiplos citados.

Para o desenvolvimento inicial da primeira aula, que recebeu o título *O olhar e a leitura periciais em dispositivos da arte contemporânea*, o apoio conceitual às referências bibliográficas era rigorosamente voltado para a denominação geral do módulo, especialmente quanto à estética forense apontada por Rugoff em *Scene of the crime*.

Todas as obras que descrevi nos confrontam com o resíduo ou registro de um evento anterior, na qual o seu significado parece totalmente contingente. De fato, a arte funciona quase de uma forma de documentário, transmitindo informação sobre um conjunto de ações passadas ou de um corpo ausente, de forma que o trabalho final parece definido mais por uma ausência do que pela sua própria fisicalidade. (Rugoff, 1997, p.60)

Logo adiante o livro, atrelado ao método curatorial, reitera o foco de seu interesse.

Esta abordagem da produção artística envolve o que denomino uma “estética forense”. Por “estética”, não quero dizer um conjunto comum de preocupações formais, como os já discutidos. As obras desta exposição não compartilham um estilo definido pelo visual. O que as une é o tipo de abordagem que elas exigem de seu público. Tomada como um todo, esta arte nos coloca em uma posição semelhante àquela da antropóloga ou cientista forense, forçando-nos a reunir especulativamente histórias que permanecem em grande parte invisíveis ao olho. (Rugoff, 1997, p.62)

A aula teve início com uma apresentação sobre a estratégia da exposição “forense” em algumas expressões da arte contemporânea, a partir da indagação: perícia, arqueologia ou o quê? Partimos de comentários muito rápidos (infelizmente nosso tempo era reduzido) sobre repertórios já históricos, recenseados em exposições como *Live in your head: when attitudes become form*, 1969, com curadoria de Harald Szeemann, ou no livro *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, de Lucy Lippard, 1973. A partir de fundamentos para a apreciação do trabalho artístico e alguns recortes ou repertórios frequentes de

aproximação à obra, conversamos sobre a operação de construção do sentido, levando em principal consideração o caráter indicial de obras avulsas ou de montagens expositivas e dos documentos e objetos que as acompanham. Os tópicos conclusivos desse encontro foram a comprovação pela imagem, a reconstituição da experiência e a cooptação artística da leitura.

Toda a primeira palestra (assim como as duas seguintes) teve conformação demonstrativa, baseando-se em estudos de casos demonstráveis por imagens. Para introdução ao assunto, ficou estabelecido que manteríamos a ligação entre a produção internacional a partir dos anos 1960 e os dias de hoje, com preponderância de eventos atuais (sobretudo através das Bienais de Veneza e do Mercosul, que ocorriam ao mesmo tempo que as aulas). Após a exibição de um rápido trecho da palestra de Weizman, comentamos algumas ocupações em Veneza que demonstrassem vínculo com a proposição, sobretudo se exigissem leitura regular ou complementar para sua compreensão. A seguir, foram apresentados alguns destaques da coleção fotográfica do Museum of Modern Art, MoMA, de Nova York, desde fotos vinculadas à curiosidade científica de anônimos ou de nomes conhecidos, como nos estudos de locomoção de Eadweard J. Muybridge, até, em muitos casos, com relações formais evidentes com o tema geral, como nos registros criminais de Weegee (Arthur Fellig, 1899-1968), ou nas paisagens sociais de Lee Friedlander, e na quase amoralidade dos registros de jovens por Larry Clark (especialmente em *Tulsa*, livro de 1971). Retornamos para ocorrências mais sensoriais, detendo-nos em obras que se relacionam com o espaço (criado, representado, reconstituído ou cenográfico) ou o tempo (duração ou memória). Vimos o caso das telas armadilhas de Daniel Spoerri, do ateliê de Paulo Bruscky em exibição na Bienal de São Paulo, da escultura crescente de Dieter Roth e, de volta a Veneza, algumas instalações, sobretudo a ocupação de Mike Nelson no pavilhão da Grã-Bretanha. Discutimos a versatilidade estratégica de Andy Warhol, de Allan Kaprow e dos muitos integrantes do Fluxus. Conversamos sobre as atividades de Ulises Carrión. E embora pudéssemos seguir muito longe apenas discutindo um ou outro eixo formal da fotografia, da escultura, da instalação etc., optamos pelo empreendimento efetivamente publicado. Após uma reapresentação geral ao tema da reprodutibilidade da imagem e das novas funções de cumplicidade do texto, partimos para uma análise demorada, página a página, fotos e legendas, de *Royal*

*Road Test*, um livro icônico de Edward Ruscha. Publicado pela primeira vez em 1967, em parceria com Mason Williams e Patrick Blackwell, faz a perícia fotográfica do exercício de arremesso de uma máquina de escrever Royal pela janela de um carro em movimento e sua conseqüente destruição. Se por um lado a primeira manhã de aula foi prolongada, por outro foi rica em conexões (ultrapassamos o horário previsto para término).

A segunda aula, *Os catálogos ordinários e os extraordinários*, foi mais objetiva e específica. Foi abordado o aliciamento artístico e funcional do catálogo de exposição e outras documentações consideradas representantes de um *corpus* artístico, de um acervo ou de um evento. A distinção entre ordinários e extraordinários dizia respeito à compleição ou ao propósito funcional do catálogo, que poderia ser fidedigno à função documental ou ficcional. Não podemos esquecer que o significado simbólico muda conforme o projeto, se de um artista ou de um curador, por exemplo. Os casos estudados se sujeitaram a uma análise comparativa direta (quase como em um exercício de literatura comparada, jornalismo comparado etc.), por exemplo, entre *I want to spend the rest of my life everywhere, with everyone, one to one, always, forever, now*, de Damien Hirst, 1997 (usamos a edição de formato reduzido, de 2005), e *Manual dos manuais ou Livro das explicações*, de Marcelo Silveira, 2011. Sobre a necessidade do exercício editorial na obra do artista, foi apresentada a produção geral de Sophie Calle, detendo-nos especialmente no caso do seu catálogo *Prenez soin de vous*, 2007, acompanhante luxuoso de exposições homônimas (em inglês, *Take care of yourself*), inclusive no Brasil, em 2009 (*Cuide de você*, No SESC Pompéia, São Paulo, e no Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador). Catálogo e evento foram aqui postos em comparação, especificamente da montagem original para a Bienal de Veneza de 2007, quando representou a França.

Da Bienal de 2007 voltamos para a de 2011, para um estudo mais demorado da ocupação do pavilhão da Hungria. O espaço foi inteiramente ocupado com a “ópera” da artista Hajnal Németh. A grande instalação *Crash: passive interview* era formada por um automóvel verdadeiro semidestruído após um acidente, iluminação especial em vermelho e em azul, monitores, libretos com estantes para partituras, fotografias e placas de veículos (com texto). Isto tudo estava montado como antessala para a projeção de um vídeo em alta definição e som em oito canais, apresentando uma

ópera experimental em doze atos (com produção em Berlim e Leipzig, Alemanha, e colaboração de cantores líricos, músicos e técnicos). A peça se desenvolve com cenas em plano contínuo, filmadas em locação (rua, estrada, fábrica de veículos, oficina, etc.), refletindo sobre acidentes automobilísticos a partir da confrontação do sujeito com o momento crítico revisto pela memória e recontado em detalhes, os acontecimentos que precederam o momento, a fetichização e a relação do homem e da mulher com o ato de dirigir. O trabalho era completado pela edição de um catálogo em dois volumes com textos em inglês e húngaro, comercializados durante a Bienal. *Crash: passive interview 2/1*, encadernado com capa branca, foi organizado por Miklós Peternak (curador), traz o histórico e a descrição do trabalho, imagens das gravações e outras informações. *Crash: passive interview 2/2*, encadernado com capa preta, foi organizado por Németh e Anna Mándoki, responsável pelo projeto gráfico, e traz apenas os libretos de toda a série (também disponíveis no sítio na internet), com as pausas da editoração pontuadas por fotografias. Ambos os catálogos são funcionais, porém o pertencimento artístico está mais patente no segundo.

No terceiro e último encontro, *O artista, a obra e seus acessórios: múltiplos, “ephemera” e “memorabilia”*, os alunos estavam mais à vontade com o objeto de estudo, já cientes que uma evidência é um indício, é tudo aquilo que indica a existência de algo. Portanto, poderíamos passar para a precisão classificatória dos termos. O conteúdo concluía o estudo dos fundamentos sobre a posse simbólica da obra, através de suas evidências incidentais ou construídas, e dos novos consumos e funções do texto, da imagem e dos objetos, especialmente a partir da década dos 60. A aula iniciou com a retomada de algumas obras já vistas e comentadas, sobretudo no primeiro encontro, como *Boîte-en-valise*, de Marcel Duchamp (1935 e várias edições até 1968); *Merda d’artista*, de Piero Manzoni, 1961; a reconstrução dos anos 90 (não creditada) de *Ping-pong*, original de 1966, da série de objetos sensoriais de Lygia Clark; as *Inserções em circuitos ideológicos* (projetos *Coca-Cola* e *Cédula*), 1970, *Zero Cruzeiro*, 1974-78, e a produção e venda na Documenta 11, em Kassel, dos picolés de água de *Elemento desaparecendo/Elemento desaparecido*, 2002, de Cildo Meireles.

O módulo não pretendia, nesta etapa final, discutir definições de forma aberta, abstratamente. Precisávamos de recursos técnicos efetivos para identificação dos



objetos. Pragmaticamente falando, precisávamos saber em que gaveta guardar o suposto objeto que tínhamos na mão. Para isso, a partir de comentários sobre o incremento de exposições que têm curadoria e projeto expositivo com apoio conceitual em documentação e todo tipo de subprodutos das estratégias artísticas, passamos para a definição funcional dos termos envolvidos, a partir do tesauro do Getty Research Institute, da Fundação Getty, em Los Angeles, nos Estados Unidos. Sobre as palavras em latim *ephemera* e *memorabilia*, buscamos os significados disponibilizados no AAT, ou Art and Architecture Thesaurus, no seu sítio na internet.

**memorabilia**

(<gêneros de objetos por função>[...])

Objetos colecionados de vários tipos, com interesses históricos, pessoais ou de localização, de utilização geral.

Mesmo que a palavra *memorabilia* esteja nos nossos dicionários, preferimos os critérios profissionais especializados. Para o termo *ephemera*, efêmeros, temos quase que exclusivamente o ATT como definidor contextualizado para a acepção.

**ephemera**

(<gêneros de objetos de valorização intelectual ou cultural> [...])

Itens manufaturados para um uso específico e limitado, geralmente destinados a serem descartados, tais como material impresso, de interesse por sua aparência, associação, conformação ou documentação, produzidos em conexão com exposições de arte, etc.

Retornando aos eventos e exposições, foram comentados o fetichismo e a aplicação de valor memorial de objetos banais, e, quando de alguma maneira notáveis, os impressos e outros múltiplos de exposições como: *Gossip, scandal and good manners: works of Ulises Carrión*, MA Curating Contemporary Art, Royal College of Art, The Showroom, Londres, 2010; *Huyghe + Corbusier: The Carpenter Center Project*, 2004-2005, Harvard University, Cambridge, e duas versões de *Celebration Park*, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris e Tate Modern, Londres, 2006, de Pierre Huyghe; *Dwan, New York/Los Angeles: the ephemera of a gallery*, sobre o trabalho da galerista Virginia Dwan, em exposição na Specif Object, Nova York, setembro a novembro 2011 (incluindo análise do catálogo de múltiplos e efêmeros da galeria, muitos deles já itens de colecionador); as etiquetas de inscrição para o 6º Salão Nacional em João Pessoa, 1983, propostas como obras finais por Paulo Bruscky e Daniel Santiago, e as *Palavras* arremessadas ao público do Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, no Museu Imperial de Petrópolis, 2010 (antes em um livro-objeto de 1992); o CD-ROM com imagens e textos da

produção *Beyond reform*, 2011, de Diohandi, trabalho *in situ* da artista que ocupou inteiramente o pavilhão da Grécia, Bienal de Veneza, 2011; o catálogo de *The last grand tour*, exposição coletiva no Museu de Arte Clássica, Atenas, 2011, com o encarte “Preserves of magic a la noix: 25 archaeological objects of and by Daniel Spoerri”, um extrato do livro *The mythological travels*, 1970, de Daniel Spoerri (acompanhado da exposição de 20 objetos em técnica mista e dimensões variáveis); e a análise da objetificação das listras de Daniel Buren em sua aplicação *in situ* em galeria de Antuérpia, Bélgica, entre 1971 e 1973, em relação com um documentário em vídeo, ambos comentados no livro *The clandestine in the work of Jef Cornelis*, 2009, de Koen Brams e Dirk Pültau, que traz em anexo a reportagem original de Jef Cornelis (com Georges Adé) para a televisão pública belga (com transmissão em holandês), *Daniel Buren in the White Space Gallery (Spotlight, 1971)*. Como último trabalho analisado, despedimo-nos da Bienal de Veneza comentando a participação especial de Josh Smith, detendo-nos a seguir em seu livro *Abstraction*, 2008, edição replicada de um livro de visitas de uma exposição sua em Nova York, 2007, acompanhada de um cartão manuscrito em fac-símile da galeria Lühring Augustine, preso na capa por um clipe: “Caro Josh, segue o livro de assinaturas de sua exposição. Espero que aprecie! Tudo de bom, Sophie.”

Como conclusão das atividades da disciplina, a avaliação do grupo foi realizada através da redação de textos, dirigidos para o tema e professor da preferência de cada aluno. Para este módulo, especificamente, foi pedido um artigo sobre a percepção de ausência e presença em qualquer trabalho, artista, documento ou opção curatorial da Bienal do Mercosul, expressa em um desfrute submetido à construção de significados a partir da leitura de indícios e apoios paratextuais à obra.

Acredito que o elenco de casos estudados tenha possibilitado uma boa fundamentação para o propósito do módulo: ensinar aspectos das estratégias artísticas verbo-visuais contemporâneas a partir do exame de um complexo de evidências que colaboram estética e estruturalmente no suporte à riqueza artística dos últimos cinquenta anos, o período mais pujante da história da arte quanto às relações (por vezes clichês, é preciso admitir) entre o sensível e o inteligível. Relações, essas, que são intensificadas pela manipulação criativa e eficaz do

conceito e da prática da reprodutibilidade, num fenômeno de notável importância metodológica para pesquisadores.

## Referências

- BUCHHOLZ, Daniel; MAGNANI, Gregorio (ed.). *International index of multiples: from Duchamp to the present*. Tokyo: Spiral Garden, Wacoal Art Center; Köln: Walther König, 1993.
- DU CATALOGUE. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, n. 56/57, été-automne 1996.
- FORENSIC AESTHETICS: a lecture by Eyal Weizman. E-mail promocional recebido em 20 de junho de 2011.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: MAC-USP/Iluminuras, 1999.
- HENDRICKS, Jon. *Fluxus Codex*: Harry N. Abrams, 1988.
- LIEBER, Steven (org.). *Extra Art: a survey of artists' ephemera*. San Francisco: CCAC/Smart Art Press, 2001.
- LIPPARD, Lucy R. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972 [...]* Berkeley: University of California, 1973.
- RUGOFF, Ralph (org.). *Scene of the crime*. Los Angeles: UCLA/Hammer; Fellows of Contemporary Art; MIT Press, 1997.
- SILVEIRA, Paulo. O museu das pequenas coisas. *Jornal do MARGS*. Porto Alegre, Museu de arte do Rio Grande do Sul, n. 99, p. 3, 2004.
- SZEEMANN, Harald. *Live in your head: when attitudes become form: works – concepts – processes – situations – information*. Berne: Kunsthalle Berne, 1969.
- THE CONSISTENCY OF SHADOWS: exhibition catalogs as autonomous works of art. Chicago: Betty Rymer Gallery, School of the Art Institute of Chicago, 2003.

### **Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira**

Paulo Silveira é professor adjunto de História da Arte no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atuando na graduação e na pós-graduação; é integrante do grupo de pesquisa Veículos da Arte (Instituto de Artes da UFRGS/CNPq).