

ACERVO DE ARTISTA: A NARRATIVA DE UMA MEMÓRIA ESCONDIDA.

Dra. Yacy-Ara Froner Gonçalves - UFMG

Ms. Arethusa Almeida de Paula - UFMG

Resumo

Os acervos dos artistas que produziram nas décadas de 1960/70 se tornaram uma grande fonte de pesquisa sobre esta produção e sobre como a arte se articulava dentro deste contexto histórico.

Dessa forma, muitos desses acervos não se encontram institucionalizados, e assim, os próprios artistas procuram a preservação de sua memória num espaço muitas vezes ainda em construção.

Portanto, como conservar e catalogar os acervos de artistas contemporâneos? Como os pesquisadores tanto da área de História da Arte e também da Ciência da Conservação poderão ajudar na conservação desta memória?

Palavras chaves: História, Arte Contemporânea, Ciência da Conservação, Acervos de Artista.

Abstract

The collections of the artists, produced at the 60's and 70's of the last century, became a major source of research on this production and how the art was articulated within this historical context.

Thus, many of those collections are not institutionalized, and thus, the artists themselves seek to preserve their memory in an area often still under construction.

So, how to preserve and catalog the collections of contemporary artists? How the researchers of both the area of History of Art and Science of Conservation can help conserve this memory?

Keywords: History, Contemporary Art, Conservation Science, Collection of Artist.

A produção artística da década de 1960 e 1970 tem sido constantemente revista e analisada. Os acervos dos artistas desta época se tornaram uma grande fonte de pesquisa sobre esta produção e sobre como o campo das artes se articulava dentro deste contexto histórico brasileiro em que a mesma ganha um campo expandido de possibilidades.

Muitas das pesquisas efetuadas atualmente não conseguem abarcar a totalidade da produção desses artistas. Isto é agravado se o artista estiver vivo e produzindo constantemente, ou se seu acervo privado se perde no espólio familiar.

A maioria destes acervos se encontra nas mãos dos próprios produtores, longe de exposições públicas, fora das instituições de artes (museus, galerias, centros culturais), e muitas vezes sem organização, catalogação e conservação adequada. Seu manuseio se dá através de sua reorganização solitária, ou pela possibilidade de alguns trabalhos serem expostos ou estudados. Dessa forma, os artistas procuram preservar sua própria memória num espaço muitas vezes em construção. Como bem assinala Cristina Freire, em relação aos arquivos de artistas:

É interessante notar como nesses acervos particulares arte e vida se mesclam mais uma vez. À parte de qualquer categorização abstrata, o material se entrelaça e é reconstruído pelas elaborações da memória daqueles que o mantêm. Nessa medida, esses arquivos têm como estrutura um sistema de memória que escapa aos interesses do circuito de arte tradicional e da narrativa oficial e hegemônica. Tudo aí tem um lugar e valor correspondente. (FREIRE, 2006, p.170)

O objetivo do presente artigo é destacar o acervo de dois artistas, quais sejam, Ivald Granato (1949-) e Regina Vater (1943-), que possuem significativa produção realizada nas décadas de 1960 e 1970, e que ainda não se encontram institucionalizados.

Durante minha pesquisa de mestrado tive acesso ao acervo de Ivald Granato, principalmente àquele produzindo em torno do evento que ele organizou em São Paulo no ano de 1978, o encontro chamado *Mitos Vadios*, meu principal objeto de estudo. A importância deste evento se dá pela crítica as grandes instituições de arte, em especial a Fundação Bienal de São Paulo, que realizava a primeira Bienal Latino Americana. Contou com a participação de vários artistas brasileiros e da América Latina, como por exemplo, Hélio Oiticica (1937-1980), Ligia Pape (1927-2000), Artur Barrio (1945-), Alfredo Portillos (1928-), entre outros, apresentando trabalhos efêmeros e *performances*.

Na primeira incursão no acervo de Ivald Granato, realizada em 2006, pude observar que seu arquivo ainda se apresentava sem uma organização sistemática, e o artista mostrou o que achava mais pertinente dentro de sua produção artística até aquele momento. Além de seus trabalhos, em sua casa/ateliê estão expostas e guardadas obras de outros artistas, como Joseph Beuys (1921-1986), por exemplo, adquiridas em suas reuniões, ganhadas ou até mesmo compradas.

Entretanto, no segundo encontro, em 2008, Granato já apresenta seu arquivo bem mais organizado, contando com a ajuda de uma assistente que compilou todos os documentos e imagens separadas em pastas referentes à década na qual foram elaborados e apresentados. Porém, um trabalho efetivo de catalogação e de conservação dos mesmos nunca havia sido feito até aquele momento¹.

A preocupação do artista em organizar seus próprios fragmentos de memória construindo, assim, sua própria história, está presente a todo o momento em que se tem contato com ele. Um exemplo dessa vontade ficou evidente quando ele mostrou seu primeiro livro intitulado “Ivald Granato: art *performance*”, lançado em 1979, que traz uma compilação de textos de alguns críticos, e várias imagens de performances desenvolvidas nesta década.

Focado no evento *Mitos Vadios*, ao analisarmos a organização desses documentos encontramos as fotografias realizadas por Lóris Machado (1950-2002), cunhada de Granato: estas já apresentavam os efeitos de degradação pelo tempo, manuseio e acondicionamento, ou seja, uma coloração amarelada, e estavam dispostas em três pequenos cartazes, um pouco maior que a medida de uma folha A3 (29 cm x 42 cm), em que o artista faz um painel com as provas das fotografias. Infelizmente, um desses cartazes já se encontrava rasgado.



Imagem do painel de fotografias organizado por Ivald Granato.

Arquivo pessoal Ivald Granato. Reprodução Fotográfica:

Arethusa Almeida de Paula, 2008

Já os recortes de jornais que noticiaram o acontecimento estão dispostos em papelões de 56 cm x 40 cm, fixados com cola comum, formando uma espécie de pasta. Alguns não apresentam data, nome do jornal do qual foram retirados ou até mesmo o nome do jornalista que escreveu sobre o evento. Os jornais que se destacam são: Folha de São Paulo, Jornal da Tarde, Tribuna da Imprensa, Gazeta de Pinheiros, Diário de São Paulo e as notícias foram compiladas, de acordo com o artista, pela sua secretária na época.



Imagem da organização dos recortes de jornais sobre o evento Mitos Vadios localizados na residência do artista Ivald Granato. Reprodução Fotográfica: Arethusa Almeida de Paula, 2006.

O artista, na época da entrevista, demonstrou que tem uma preocupação nítida com o que está guardado ali, mostrando-se até mesmo um pouco resistente em abrir esse universo para pesquisas. Dessa forma, podemos notar que Granato é o detentor daquela memória, levando-a ao público no momento em que ele considera mais adequado.

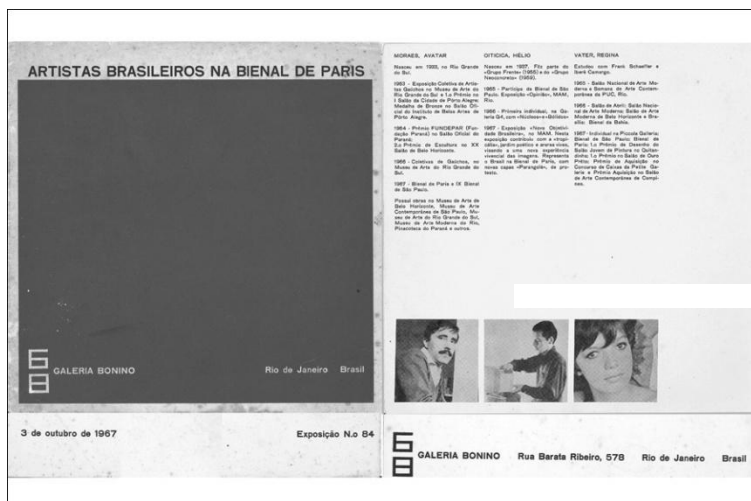
Não pretendo fazer uma crítica ao artista por essa decisão, mas é bom refletirmos diante dessa atitude, visto que ali estão guardados documentos importantes para a Historiografia da Arte brasileira. É importante que pesquisadores desenvolvam protocolos para acessar esta tipologia de acervo privado, evitando que apenas o artista ou sua família detenham o monopólio de sua manutenção e/ou divulgação. Pesquisas sediadas em universidades e instituições culturais, construídas com a anuência dos detentores desses acervos, porém desenvolvidas por parâmetros científicos e acadêmicos podem auxiliar na preservação e na extroversão desta memória recente.

No início dos anos 60, o interesse pelos objetos de uso cotidiano, o deslocamento da sociedade de consumo para a galeria e as conexões baseadas no acaso levaram a arte a um novo campo visual. Contudo, é na década de 70 que a desmaterialização da obra e a impessoalidade da execução da produção artística marcaram o cenário mundial. *Entre o que o artista quis fazer e o que o espectador acredita ver, há uma realidade: a obra. Sem ela é impossível a recriação do espectador. A obra faz o olho que a contempla – ou, ao menos, é um ponto de partida: desde ela e por ela o espectador inventa outra obra. O valor de um quadro, um poema ou qualquer outra criação de arte se mede pelos signos que nos revela e pelas possibilidades de combiná-los que contém. Uma obra é uma máquina de significar* (PAZ, 1990, p. 56). (FRONER, 2007, p.1788)

Regina Vater é uma artista multimídia. Vídeo, performances, instalações, poesia visual, livros de artista, arte digital, desenho e pintura são algumas das linguagens experimentadas por ela. Suas bases artísticas encontram-se arraigadas nas experiências propostas pelos artistas brasileiros da década de 1960. Foi amiga de Hélio Oiticica e Lygia Clark (1920-1988), com os quais estreitou laços quando morou no exterior pela primeira vez, e os considera como grande influência para o desenvolvimento de sua poética.

Em relação ao seu acervo, este se encontra na cidade de Austin nos Estados Unidos. Não tive contato físico com o espaço, porém este me foi aberto para pesquisa através de contatos por e-mail realizados com a artista, em decorrência do projeto de doutoramento.

São mais de 150 (cento e cinquenta) e-mails em que a artista me enviou imagens de seus trabalhos desde a década de 1960. Nestas mensagens, pode-se ter uma idéia de sua produção e dos documentos que acompanham as mesmas, visto que Regina Vater escreve sobre o que produz. Também, são enviadas imagens de catálogos raros, como o da *Exposição Artistas Brasileiros na Bienal de Paris*, em 1967, mostra realizada por advento da convocação de artistas brasileiros para a *Bienalle de Jeunes* na França e que foi censurada pela Ditadura Militar instaurada em 1964.



Catálogo da Exposição “Artistas Brasileiros na Bienal de Paris, 1967. Acervo pessoal da Artista.

Regina Vater se mostrou bastante generosa ao abrir seu acervo e conceder as imagens para pesquisa. Por viver nos EUA desde a década 1980, produziu e expôs neste país, se afastando do meio artístico brasileiro. Dessa forma, com o crescente interesse pelos pesquisadores brasileiros para com os anos 1960/70, e devido à importância de sua produção, a artista voltou ao cenário brasileiro em exposições e trabalhos científicos. Em função de sua evidência atual, seus trabalhos demandam uma necessidade de um estudo mais aprofundado, sistematizado e compreendido ao longo do tempo, uma vez que a artista possui uma obra que dialoga com o contexto passado e atual da arte brasileira e internacional.

O que o acervo destes dois artistas tem em comum? A tentativa de uma organização pessoal de sua própria memória. São diversos documentos que versam sobre a história da arte brasileira numa determinada época e que não podem ser deixados sem uma pesquisa efetiva; sem uma organização, uma catalogação e também sem uma conservação. Esta história pode ser perdida a qualquer momento!

No momento da desmaterialização da arte e da formulação daquilo que compreendemos como arte conceitual, mas uma vez o objeto de preservação passa a ser a memória. Não mais a matéria física das coisas materiais, mas a matéria fluída das poéticas do processo. São nos

rastros, nos registros, nos relatos que o processo artístico, denominado processo em poética, se concretiza. (FRONER, 2007, p.1789-1790)

Deve-se pensar esses acervos com a importância dada aos documentos históricos, ou seja, deve-se pensar os escritos e objetos encontrados nesses lugares de acordo com todo o contexto social, político, econômico e cultural do momento em que foram criados. É necessário que se busque depoimentos não só do artista, mas de quem trabalhou com ele e de quem analisou sua produção. Como bem explicita Jacques Le Goff:

O documento, o dado, já não existem por si próprios, mas em relação com a série que os precede e os segue, é o seu valor relativo que se torna objectivo e não sua relação com uma inapreensível substância real. (LE GOFF, 1982, p.99)

Assim caracterizados, os acervos de artistas passam do âmbito particular para uma esfera pública, gerando conhecimento. Não que este deva ser institucionalizado ou transformado num espetáculo ditando valores de exibição e novidade, e sim, que se possa saber o que existe dentro desses espaços atribuindo-lhes um potencial gerador de conhecimento histórico e científico. Ainda citando Le Goff:

A intervenção do historiador que escolhe o documento, extraindo-o do conjunto dos dados do passado, preferindo-o a outros, atribuindo-lhe um valor de testemunho que, pelo menos em parte, depende da sua própria posição na sociedade da sua época e da sua organização mental insere-se numa situação inicial que é ainda menos <<neutra>> do que a sua intervenção. O documento não é inócuo. É antes de mais o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo o silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. (LE GOFF, 1982, p.103)

Visto que os artistas atualmente possuem a liberdade de caminharem por todos os períodos da História da Arte e também de utilizarem qualquer material disponibilizado pela indústria e tecnologia, a necessidade de se acompanhar mais de perto esta produção artística se torna de extrema importância. Mesmo que não se possa dar valor artístico e crítico imediato ao que é produzido dentro dos

ateliês, é importante pensarmos que este material deve ter um aparato técnico de conservação para que não se perca, pois são objetos que traduzem as forças plásticas de uma determinada época.

A equivalência entre obra e documentação é central na estética desde os anos 60-70. Para os artistas conceituais, são as informações, textos, fotografias, fotocópias, esquemas que documentam não tanto um objeto ou uma ação in absentia, mas a idéia, por natureza invisível (Anne Moeglin-Delcroix, apud FRONER, 2007, p.1791).

A solução para a preservação dessa memória seria a junção de forças entre artistas, historiadores, críticos de arte, pesquisadores e cientistas da área de conservação. Sabe-se que a interdisciplinaridade entre os campos que tem como foco a pesquisa em arte recentemente tem buscado um trabalho em conjunto, visto que um necessita dos dados do outro. Quando se trata de objetos e documentos de Arte Moderna e Contemporânea, estes dados de pesquisa podem ser ainda mais conflitantes, especialmente quando se tem um grande volume de produção e precariedade de materiais. De acordo com Giacomo Chiari e Marco Leona:

Art historians, archeologists, museum curators, conservators, and architects generally recognize that understanding the material aspect of an object is necessary to comprehend it and its original context fully. Art is often solely understood as an inspired act of creation by an individual artist. While the artist's concept is certainly a component of the art object, the technique and the materials used are equally important. On the purely aesthetic side, they ultimately determine the final visual effect, and they have been chosen and manipulated by the artist with this in mind. On a broader scale, materials, and techniques are an expression of the society in which the artist lived, and they reflect the role of the artist as a technologist. When the hidden technological information (the availability and choices of materials, studio practices, etc.) is revealed, a window is opened onto the economics of the period in which the object was created. The conservation scientists – by focusing on the material aspects of the work and by illuminating the link between the hand and the society that created it – plays a major role in this effort to contextualize the artwork. (CHIARI; LEONA, 2005,p.7)

Portanto, os esforços para um trabalho em conjunto se tornam necessários, pois a organização e conservação desses documentos e obras de arte dão o suporte para uma contextualização histórica e para a análise estética dos mesmos.

Ao elevarmos os acervos de artistas à condição de documentos, damos aos mesmos o patamar de objetos de pesquisa científica. Dessa forma, longe de entrar nas discussões referentes aos campos teóricos e científicos da área de pesquisa em Artes, reforço a necessidade, não só do estudo, mas também, da preservação da memória escondida nesses espaços que são testemunhos de parte da história e da identidade de um povo, independentemente da época de sua produção.

¹ Não se tem conhecimento se já existe um processo de efetiva conservação, catalogação e até mesmo restauração das obras que se encontram no acervo pessoal de Ivald Granato.

Referências:

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BURKE, Peter. (org). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

CHIARI, Giacomo; LEONA, Marco. The state of conservation science. In: *The Getty Conservation Institute Newsletter*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute. vol. 20. nº 2, 2005.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FIDELIS, Gaudêncio. *Arte contemporânea e instituições: a problemática envolvida na circulação do objeto artístico*. Disponível em:
<http://iberecamargo.uol.com.br/content/revista_nova/artigo_integra.asp?id=27> Acesso em: 2006.

FREIRE, Cristina. *Paulo Brusky: arte, arquivo e utopia*. São Paulo: Companhias Editoras de Pernambuco, 2006. p.170.

FRONER, Yacy-Ara. *Os domínios da memória: um estudo sobre a construção do pensamento preservacionista nos campi da Museologia, Arqueologia e Ciência da Conservação*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2001.

FRONER, Yacy-Ara. Dinâmicas Contemporâneas: o campo expandido da preservação. In: *Anais 16º Encontro Nacional da ANPAP*. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/183.pdf> . Acesso em: 2010.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: *Memória/História*. Portugal: Nacional Casa da Moeda, 1982. p. 99.

Yacy-Ara Froner, mestre em História Social e Doutora em História Econômica pela USP. Atualmente professora associada da Escola de Belas Artes da UFMG.

Arethusa Almeida de Paula, doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, sob a orientação da Dra. Yacy-Ara Froner. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Possui Bacharelado e Licenciatura em Educação Artística pela Universidade Federal de Uberlândia.