FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE
HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL – CPDOC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS CULTURAIS
MESTRADO PROFISSIONAL EM BENS CULTURAIS E PROJETOS SOCIAIS

ORIENTADORA ACADÊMICA PROFESSORA DRA. MÔNICA ALMEIDA KORNIS (CPDOC/FGV)
CO-ORIENTADOR ACADÊMICO PROFESSOR DR. LAURO CAVALCANTI (ESDI/UERJ)

JOÃO VERGARA DOS SANTOS

SOBRE A FORMAÇÃO E O ACESSO A ACERVOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA: O CASO DO ATELIÊ CARLOS VERGARA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC para a obtenção do grau de Mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais.

Rio de Janeiro, 28 de agosto de 2008

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE
HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL – CPDOC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS CULTURAIS
MESTRADO PROFISSIONAL EM BENS CULTURAIS E PROJETOS SOCIAIS

SOBRE A FORMAÇÃO E O ACESSO A ACERVOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA:
O CASO DO ATELIÊ CARLOS VERGARA

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO APRESENTADO POR
JOÃO VERGARA DOS SANTOS

E
APROVADO EM _____ DE 2008
PELA BANCA EXAMINADORA

ASSINATURA
ORIENTADORA PROFESSORA DRA. MÔNICA ALMEIDA KORNIS

ASSINATURA
CO-ORIENTADOR PROFESSOR DR. LAURO CAVALCANTI

ASSINATURA
PROFESSORA INTERNA DO PROGRAMA DRA. LETÍCIA BORGES NEDEL

ASSINATURA
PROFESSOR EXTERNO DO PROGRAMA DR.CARLOS ZÍLIO

Resumo:

A institucionalização de acervos particulares de artistas não é um fenômeno recente, mas esse processo se acelerou nos últimos 30 anos. As transformações sociais decorrentes do estabelecimento de uma ordem econômica globalizada criaram novas regras no universo das organizações culturais.

Este trabalho é o resultado de uma pesquisa sobre instituições responsáveis por gerir acervos de artistas contemporâneos realizada com o objetivo de encontrar diretrizes para a constituição de uma iniciativa da mesma ordem: o Ateliê Carlos Vergara. O tema foi examinado com base em entrevistas com cinco artistas plásticos brasileiros e em um levantamento sobre a trajetória de Carlos Vergara e de seu ateliê.

Algumas questões relacionadas à organização e à preservação dos acervos, à sustentabilidade das instituições, ao papel dos herdeiros em sua gestão, assim como ao alinhamento dessas iniciativas aos princípios dos artistas, são discutidas neste texto.

Abstract:

The institutionalization of artists' private estates isn't a recent phenomenon, but this is a process that has been accelerated in the last 30 years. The social transformations brought by the result of the establishment of a global economic order have created new rules in the universe of cultural organizations.

This work is the result of a research on institutions that administrate contemporary artists´ estates. The idea was to establish the basis for the constitution of a simila institution – the *Ateliê Carlos Vergara*. The theme was explored on the basis of interviews with five Brazilian artists and of an analysis of Carlos Vergara´s career and studio.

Some issues related to the organization and preservation of the works, to the sustainability of the institutions and to the role of the heirs in the administration of the organizations, as well as the coherence of these initiatives with the principles of the artists are discussed in this text.

Agradecimentos:

A Carlos Vergara pela cabeça aberta, o apoio, a seriedade e a participação.

À orientadora Mônica Kornis e ao co-orientador Lauro Cavalcanti pelo auxílio fundamental para a realização deste trabalho.

Aos artistas Antonio Dias, Cildo Meireles, José Rezende, Tunga e Waltercio Caldas pelos valiosos depoimentos.

A Raquel Arnauld, Everardo Miranda, Justo Werlang e Pedro Chillida pelas entrevistas concedidas.

A Marieta de Moraes Ferreira e Carlos Zílio pelas contribuições.

A Dora Rocha pela indicação do curso e pela revisão do texto.

A Clarisse Lima pela ajuda e companhia.

Sumário

Introdução.....6

Capítulo 1 - A institucionalização de acervos de artes plásticas no Brasil e no mundo: questões gerais sobre o tema.....12

Capítulo 2 – Experiências de institucionalização de acervos privados de artistas plásticos.....20

2.1 – O caso do acervo de Eduardo Chillida.....20

2.2 – O caso do acervo de Iberê Camargo.....23

2.3 – O caso do acervo de Sergio Camargo.....27

Capítulo 3 - A trajetória artística de Carlos Vergara.....34

Capítulo 4 – Do ateliê de Carlos Vergara ao Ateliê Carlos Vergara.....43

4.1 – Espaços de trabalho.....43

4.1 – O Ateliê Carlos Vergara.....47

Capítulo 5 – A visão de outros artistas sobre o tema.....52

5.1 – O processo de organização do arquivo e do acervo dos artistas.....59

5.2 – O arquivo como instrumento de ampliação do conhecimento sobre o próprio trabalho.....59

5.3 – A contradição entre preservar e produzir.....60

5.4 – O arquivo fotográfico e o desafio da representação.....61

5.5 – O problema do acesso na visão dos artistas.....62

5.6 – Caminhos para um futuro possível.....64

Capítulo 6 – Diretrizes para o Ateliê Carlos Vergara.....68

6.1 – A sustentabilidade e a ampliação da ação cultural.....69

6.2 – O suporte à produção de arte e pensamento.....72

6.3 – O fortalecimento da função pública e educativa 73

6.4 – O alinhamento aos princípios do artista.....75

6.5 – A garantia de preservação, guarda e proteção da obra.....76

Conclusão.....79

Bibliografia.....83

Anexo I 86

Introdução

O objetivo desta dissertação é examinar questões que envolvem a gestão de acervos privados de artistas contemporâneos, dedicando particular atenção a casos brasileiros, com o intuito de estabelecer diretrizes que orientem as atividades do Ateliê Carlos Vergara. Este é o nome da instituição que foi formalmente criada em janeiro de 2008, e desde então responde pela comercialização de obras, pela realização de projetos artísticos e pelos licenciamentos de direitos autorais do artista Carlos Vergara. A estrutura física e legal do Ateliê guarda o acervo pessoal do artista, seu arquivo iconográfico e documental, cuida de sua organização e conservação, e possibilita o acesso do público a sua produção.

A preocupação com a gestão privada de acervos de artistas contemporâneos se insere no contexto das transformações culturais que ocorreram nas últimas décadas. Se em meados do século XX se vislumbravam dois possíveis horizontes na dicotomia mundo socialista e capitalista, a partir da queda do muro de Berlim, em 1989, o processo de globalização determinou uma nova ordem mundial, na qual a iniciativa privada passou a intervir crescentemente no campo cultural. Foi nos Estados Unidos e no Reino Unido, países centrais do eixo capitalista nos anos 1980, que se intensificou o processo de privatização nos diversos setores da economia, assim como da cultura. "O consenso social-democrático do pós-guerra de um capitalismo de Estado assistencial na Grã-Bretanha, e em menor grau nos Estados Unidos, que aceitava e mantinha a oferta pública coletiva paralelamente à do mercado, foi substituído pela defesa agressiva da chamada economia de livre mercado."[1]

Essa tendência se acelerou no Brasil em meados dos anos 1990. No campo específico da cultura, a transferência da responsabilidade pública para a iniciativa privada foi estimulada pela criação de leis de incentivo, destacadamente a Lei Rouanet, de número 8319/91, de âmbito federal. Seguindo seu exemplo, surgiram leis nas esferas estaduais e municipais, todas baseadas na dedução tributária de empresas para investimento na área cultural. Dessa forma, o Estado se tornou gestor indireto da cultura, na medida em que recursos públicos passaram a ser geridos pela iniciativa privada em ações culturais. O esforço do Ministério da Cultura tem sido o de atualizar a Lei Rouanet, de forma a cobrar dos projetos que a ela recorrem um caráter de maior

[1] WU, Chin-Tao Wu. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006, p.27

interesse público. Por outro lado, a iniciativa privada (ou mesmo as sociedades de economia mista) tem aprendido a utilizar esta ferramenta em beneficio de estratégias de imagem institucional, muitas vezes criando departamentos de marketing cultural especializados no enquadramento de projetos, ou mesmo montando estruturas próprias, como centros culturais e museus privados. Alguns exemplos são o Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, e o Itaú Cultural, em São Paulo.

É importante observar que mecanismos de transferência de recursos tributários não são exclusividade do Brasil. Na verdade eles foram a base para a criação dos museus americanos. Apesar da tradição filantrópica das grandes fortunas nos Estados Unidos, o valor investido na doação de obras de arte e na criação de estruturas próprias sempre foi deduzido no imposto federal sobre a renda pessoal. A alíquota americana do imposto de renda chegou a 67% na Primeira Guerra Mundial e a 90% durante e após a Segunda Guerra.[2] O direcionamento de uma parcela significativa destes recursos para o setor cultural foi uma iniciativa pioneira, que se intensificou nos anos 1980, no governo Ronald Reagan. No Reino Unido, foi Margareth Thatcher quem importou o modelo americano e o utilizou como forma de desonerar o Estado inglês com a gestão direta do setor cultural.

Para além das questões pragmáticas em torno do tema "iniciativa privada e cultura", devemos pensar no sentido mais amplo do lugar da cultura no mundo contemporâneo. Em *A sociedade do espetáculo*, Guy Debord levanta a questão de que no mundo burguês, industrializado e voltado para o consumo, a cultura assume o papel de exigência de felicidade dos indivíduos [3] e explica:

> "A consciência do desejo e o desejo da consciência são um mesmo projeto que, sob a sua forma negativa, quer a abolição das classes, isto é, a posse direta pelos trabalhadores de todos os momentos da sua atividade. O seu contrário é a sociedade do espetáculo onde a mercadoria se contempla a si mesma num mundo que ela criou. (...) Não é somente pela sua hegemonia econômica que a sociedade portadora do espetáculo domina as regiões subdesenvolvidas. Domina-as enquanto sociedade do espetáculo."[4]

---

[2] Idem, ibidem, p.28.
[3] Idem, ibidem, p.7.
[4] DEBORD, Guy. *A Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p.29

Confinadas a produção e a reprodução cultural à lógica econômica, aquela exigência de felicidade dos indivíduos torna-se, sempre, transgressão; por vezes torna-se, demanda inatendida. Em A *economia das trocas simbólicas*, Pierre Bourdieu mostra que a criação de um sistema de gosto e valores serve, dentro das estruturas econômicas, políticas e sociais, como uma ferramenta simbólica e efetiva de reprodução. É dele a teoria do "capital cultural", que desempenha, ao lado dos capitais sociais e econômicos de cada indivíduo, em um complexo sistema, um importante elemento de identificação mútua e de reforço da posição dominante nos vários campos da sociedade. Assim, ações privadas de financiamento de exposições, edições de publicações de arte e mesmo a criação de museus e centros culturais tem um objetivo maior do que o benefício fiscal, qual seja, o da apropriação desse capital intangível pertencente às elites, uma mercadoria que o campo da cultura pode oferecer. Com o controle sobre o capital simbólico, a decisão sobre o que deve ser preservado, exposto ou reproduzido torna-se diretamente dependente dos interesses corporativos ou das relações interpessoais dos detentores de poder dentro das organizações.

Com o esvaziamento do poder público no que se refere ao controle da área cultural, cria-se um ambiente propício ao surgimento de instituições e iniciativas privadas de gestão de acervos de artistas. Com maior ou menor grau de sucesso, e em escalas muito distintas, casos como a Fundação Donald Judd, fundada em 1996 no Texas e em Nova Iorque pelo desejo testamentário do artista,[5] e o Museu Lasar Segall, criado em 1967 em São Paulo sob inspiração da viúva do artista, Jenny Klabin Segall, segundo os princípios de uma associação civil sem fins lucrativos comandada por seus filhos Mauricio Segall e Oscar Klabin Segall,[6] são exemplos de como artistas e herdeiros se articularam de forma a garantir a preservação de acervos e a disposição ideal para uma melhor fruição.

Para a discussão dessas questões, o presente trabalho está assim estruturado: no capítulo 1, é apresentado um breve histórico de como se deu o surgimento desse tipo de instituições no mundo ocidental, a partir dos trabalhos de Victoria Newhouse e de Magda Salvesen e Diane Cousineau. No capítulo 2, são examinados com atenção especial os modelos de gestão dos acervos de três artistas: Eduardo Chillida, Iberê Camargo e Sergio Camargo. Observe-se que os três casos apresentam modelos de

[5] THE JUDD FOUNDATION. Disponível em: <www.juddfoundation.org>.
[6] MUSEU LASAR SEGALL. Disponível em: <www.museulasarsegall.com.br>.

gestão póstuma, o que é algo muito diferente do caso de um artista vivo. Tanto no caso do importante escultor basco Eduardo Chillida, como no de Iberê Camargo, foi criado especialmente um espaço para a fruição de suas obras em seus ateliês e só depois foi pensada sua institucionalização, o que deu lugar ao atual Museu Chillida-Leku e à Fundação Iberê Camargo. A partir de entrevistas com os gestores desses acervos ou instituições, é possível verificar mais de perto a determinação necessária para que sejam realmente cumpridos objetivos institucionais, como preservação, catalogação e exposição, por exemplo. Constata-se assim, que, por maior que seja a transferência de responsabilidade do ambiente público para o privado no campo das artes, isso não significa que a questão esteja resolvida. Como veremos nos capítulos seguintes, os gestores dessas instituições enfrentam diversos desafios que transcendem a problemática da sustentabilidade financeira, e em alguns casos voltam a procurar junto ao Estado uma parceria que garanta o bom desempenho de suas atividades.

Outro reflexo da participação da iniciativa privada nesse campo é o incremento do mercado de arte. Nos últimos anos, artistas brasileiros vivos vêm alcançando preços bastante elevados em obras vendidas inclusive no exterior. Tunga, Beatriz Milhazes e Adriana Varejão são alguns dos nomes com maior visibilidade na cena internacional. Artista carioca, Beatriz Milhazes teve uma de suas telas vendida em leilão da Sotheby's, em 2008, por um milhão de dólares, o maior preço já pago por obra de artista vivo brasileiro. Ainda assim, os valores atingidos pela comercialização das obras dos brasileiros apenas começam a se equiparar aos de outros mercados emergentes, como o chinês e indiano, e ainda não se comparam aos casos de artistas americanos e ingleses. É também nos mercados de maior vulto econômico que se concentra um maior número de instituições gestoras de acervos de arte e museus monográficos. No Brasil, assistimos a um estágio preliminar de criação dessas instituições, sobretudo no caso de artistas vivos.

O capítulo 3 privilegia a trajetória artística de Carlos Vergara, inserindo seu trabalho na cena da produção de arte contemporânea brasileira. O capítulo 4 volta-se para o exame do processo de formação do Ateliê Carlos Vergara, e das diversas formas pelas quais ele passou até chegar ao seu formato atual, com sede no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro. Neste capítulo, é possível perceber como os objetivos das instituições gestoras de acervos, como a preservação e o acesso público, se cristalizam lentamente até se tornarem vetores de ação sistematizados.

Para ampliar este estudo, foram realizadas entrevistas com cinco artistas contemporâneos brasileiros com percursos artísticos originados nos anos 1960 e 1970. Antonio Dias, Cildo Meireles, José Rezende, Waltercio Caldas e Tunga têm obras em coleções importantes no Brasil e no mundo, e trajetórias referenciadas na história da arte brasileira. Nos encontros com cada artista, foram levantadas questões relativas às suas visões sobre a criação de instituições gestoras de acervos artísticos e sobre o papel dos próprios artistas nesse processo. A análise dessas entrevistas está contida no capítulo 5.

A partir de todas as questões tratadas ao longo dos capítulos anteriores, o capítulo 6 procura tratar das diretrizes para o presente e o futuro do Ateliê Carlos Vergara. Sem a pretensão de criar um modelo ou de apresentar uma solução estanque para o futuro dos ateliês institucionalizados ou das instituições gestoras de acervos de arte contemporânea no Brasil, pretendeu-se estabelecer algumas das características mais pertinentes que merecem atenção no caso específico do Ateliê Carlos Vergara.

Como filho do artista, sou testemunha de parte significativa – meus 29 anos de vida – de seu percurso profissional. Desde criança estive próximo de seu fazer artístico, mas foi nos últimos três anos, após minha experiência empreendedora como gestor de uma empresa própria, que me aproximei do Ateliê determinado apoiar seu desenvolvimento. Em 2006, matriculei-me no Mestrado Profissional em Gestão de Bens Culturais e Projetos Sociais da Fundação Getúlio Vargas / CPDOC para ampliar minha percepção sobre a gestão de um acervo de arte de um artista contemporâneo vivo e, no caso específico, meu pai. Essa posição "de dentro" me favoreceu o acesso aos artistas e aos demais entrevistados, que generosamente me receberam e responderam às minhas perguntas, tornando assim viável a realização deste estudo. Entretanto, a escrita auto-referencial, ou escrita de si, se colocou como um grande desafio. No esforço de registrar aquilo que é mais importante na trajetória artística do meu pai, assim como na análise das entrevistas realizadas, tive de fazer escolhas que talvez tenham privilegiado meu ponto de vista. Procurei evitar o engano de criar uma identidade singular para minha experiência pessoal no Ateliê independentemente do contexto no qual ela está inserida, ou seja, de dar ao meu caso pessoal um valor distinto e protagonista de uma tendência emergente. Esta é uma armadilha presente na sociedade pós-moderna, que privilegia a experiência individual em detrimento da lógica coletiva. "Uma idéia que confere à vida individual uma importância até então desconhecida, tornando-a matéria digna de ser narrada como uma história que pode sobreviver na memória de si e dos

outros", nas palavras de Angela de Castro Gomes.[7] Este trabalho é portanto o resultado de um esforço profissional, pessoal e afetivo em busca de caminhos possíveis que orientem a gestão do acervo de Carlos Vergara, assim como das atividades paralelas e de suporte ao trabalho do artista que acontecem no Ateliê.

[7] *Escrita de si, escrita da História*. GOMES, Angela de Castro (org.). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, p.12.

Capítulo 1 - A institucionalização de acervos de artes plásticas no Brasil e no mundo: questões gerais sobre o tema

O objetivo deste capítulo é examinar experiências de criação de espaços voltados para a preservação e a abertura ao público de acervos de artes plásticas, com foco nas iniciativas cujo objeto central é a obra de um único artista. Desta forma, pretendo aproximar as iniciativas pioneiras de museus monográficos das suas versões contemporâneas, na tentativa de investigar as possibilidades e os conceitos que têm norteado artistas e gestores culturais no desenvolvimento de espaços com esse perfil. Será discutida a idéia de ateliê institucionalizado e serão ponderadas diferentes percepções de artistas em relação a seus ateliês. Como resultado, espero ampliar o entendimento do contexto no qual são criadas essas estruturas, incluindo as perspectivas do público, dos artistas e das instituições. As experiências relacionadas a seguir apresentam diferentes concepções de espaços expositivos, que podem ou não considerar a referência física do ateliê como fundamental para a melhor interação com o trabalho do artista, mas todas buscam encontrar a solução ideal para a apresentação de seu acervo específico. Observam-se três caminhos pelos quais a criação desses espaços acontece: no primeiro, o trabalho é feito após a morte do artista, sem sua participação efetiva na concepção e realização do projeto; no segundo, o artista participa ativamente ajudando no planejamento de um espaço específico para a guarda e exposição de suas obras; no terceiro, o próprio ateliê é institucionalizado.

Se as casas e ateliês de artistas como o de Peter Paul Rubens (1577-1640), um dos maiores artistas-colecionadores do período barroco, foram os primeiros modelos para o que ainda viria se configurar como museu monográfico, a Gipsoteca Canoviana de Francesco Lazzari (1836), dedicada ao escultor neoclássico italiano Antonio Canova, foi a primeira experiência desse tipo de museu de que se tem registro. Logo após a morte do escultor em 1822, seu irmão, Monsignor Giambattista Sartori decidiu construir um museu em Roma que exibisse as obras deixadas no ateliê do artista. Entendendo que expor as obras acabadas fora do contexto de sua feitura limitava a possibilidade de sua apreciação, Sartori decidiu dispor os estudos, maquetes e modelos junto com o produto final, apoiando assim o entendimento do processo criativo e a apreciação da obra. Um museu foi então construído no jardim da casa onde Canova nasceu, em Possagno, no nordeste italiano. Em 1848, influenciado pela Gipsoteca Canoviana e com o auxílio do arquiteto Gottlieb Bindesbol, o escultor dinamarquês Berthel Thorvaldsen construiu um museu para abrigar seu próprio trabalho, adaptando uma cavalariça ao lado do palácio

do rei da Dinamarca, em Copenhague.[8] Em paralelo, observou-se na Europa um processo de institucionalização dos ateliês dos artistas. Em 1862, o pintor simbolista francês Gustave Moreau começou a planejar a preservação de suas pinturas e croquis a óleo, desenhos e aquarelas, para que eles não se perdessem pelo tempo. Assim, em 1895, transformou sua casa de dois andares, onde vivera com seus pais em Paris, em espaço de exibição. O Museu Moreau foi aberto ao público em 1903, três anos após sua morte.

A Gipsoteca Canoviana construída postumamente, o Thorvaldsenianum, adaptação de um prédio para museu de acordo com as especificações do artista, e o ateliê institucionalizado de Gustave Moreau estabeleceram os três modelos básicos de museus monográficos.

Ainda ao longo do século XIX, os artistas apresentaram pontos de vista distintos, aderindo ou se opondo às instituições dedicadas à exibição de seus trabalhos. Em 1818, no Palácio de Luxemburgo, Luis XVIII inaugurou um museu dedicado a artistas vivos, o que veio a estimular Théodore Géricault, e alguns anos depois Eugène Delacroix, a fazerem telas em grandes formatos, intencionalmente criadas para aquele espaço. Já no final do século, os artistas se rebelaram contra os salões, a mais tradicional e difundida prática de exposição da arte produzida na época. Muito mais populares do que os museus, os salões eram patrocinados pelo governo e controlados por um júri que selecionava as obras expostas anualmente ou de dois em dois anos. Com duração de poucas semanas ou de alguns meses, essas exibições foram abrigadas inicialmente no Salão Carré do Louvre, depois em sua Grande Galeria, para após o ano de 1855 serem acolhidas no Palácio da Indústria, substituído em 1900 pelo Grand Palais. Nessas grandes exposições, as pinturas eram amontoadas lado a lado do chão ao teto, e os trabalhos de um mesmo artista muitas vezes eram separados uns dos outros. A participação nos salões era um fator determinante na carreira de um artista, e a seleção das obras muitas vezes ultrapassava a capacidade expositiva do local.

Em 1855 o júri desclassificou três quadros de Gustave Courbet, o que fez com que ele construísse um pavilhão temporário de exibição particular, o primeiro espaço expositivo criado independentemente por um artista para a exibição de seu trabalho.

[8] NEWHOUSE, Victoria. *Towards a new museum / Victoria Newhouse – Expanded ed*. New York: Monacelli Press, 2006, p.76.

Em 1857 Courbet repetiu a façanha, no que foi seguido por Edouard Manet, que também construiu seu próprio pavilhão. Courbet, Manet e os impressionistas que surgiam naquele período criaram alternativas ao salão oficial, o que viria a se tornar uma prática recorrente no mundo da arte.

No início do século XX, os espaços expositivos e sua capacidade de alterar a percepção do observador passaram a ser questões discutidas por alguns artistas. Os construtivistas russos Vladmir Tatlin, Alexander Rodchenko e Georgy Yakulov construíram em madeira, metal e pranchas de papel-cartão um espaço chamado Café Pitoresque, em Moscou (1917), cujo objetivo era destruir a idéia de solidez das paredes maciças dos museus tradicionais. Alguns artistas se utilizaram apenas de planos de cor para delimitar o espaço, como foi o caso de Van Doesburg no Café de l'Aubette em Strasbourg (1928), e de Mondrian em seu estúdio de Paris (1920). No mesmo período, El Lissitzky e Friederick Kiesler aplicaram a idéia de um espaço tridimensional interativo para as salas de exposição. Marcel Duchamp foi ainda mais fundo na discussão sobre as fronteiras e funções dos museus em sua obra intitulada *The Boîte-en-valise* (1936-1941). Nesse trabalho, Duchamp a condicionou uma série de reproduções e desenhos originais em valises de viagem que deveriam ser abertas e montadas pelo observador, num questionamento dirigido tanto à sacralização dos museus quanto à sua autoridade para manusear e interagir com os objetos artísticos. No Brasil, nos anos 1950, Lygia Clark experimentou novos espaços de criação, feitos a partir de maquetes, com placas cortadas formando superfícies curvas sobre bases em forma de losangos, a que a artista deu o nome de "ovos" e "casulos" (1958). Poucos anos depois, em meados da década de 1960, Hélio Oiticica apresentava seus "penetráveis": estruturas espaciais elaboradas em materiais diversos, como compensado naval, tela, plástico, acrílico e madeira pintada.

Os exemplos apontados acima nos parecem interessantes por dizerem respeito à relação do artista com o espaço expositivo de sua obra, numa perspectiva histórica. Nosso objetivo, contudo, não é aprofundar o estudo da relação entre espaço, tempo e objeto, inerente ao fazer artístico, mas sim examinar as estruturas de preservação e de promoção do acesso do público aos acervos de artes plásticas. Seja qual for a forma escolhida para a disposição das obras, ou a concepção arquitetônica do espaço e de circulação do trabalho artístico, a criação de espaços expositivos dedicados à obra de um único artista depende do acervo a ser exposto.

No final dos anos 1990, um número cada vez maior de museus monográficos começou a ser inaugurado nos Estados Unidos e na Europa, mesmo com acervos incompletos, ou seja, sem as grandes obras do artista em questão. A carência de obras de maior importância era sanada por exposições temporárias, e em alguns casos foram utilizados referências e objetos do ateliê para criar um ambiente de fascínio para o observador. A Europa, berço dessa tendência mundial, ainda é o continente onde se encontra a maior parte dos museus monográficos existentes no mundo. Entretanto, a abertura em 1993 do Museu Rockwell em Massachusetts, em 1994 do Museu Andy Warhol em Pitsburg, em 1995 da Galeria Cy Twombly em Houston e em 1997 do Museu O'Keeffe em Santa Fé veio mostrar que também nos Estados Unidos aumentou a construção de novos espaços com esse perfil. Nas experiências recentes, a arquitetura ganhou um papel importante - é o caso do Museu Andy Warhol, no qual a renovação de uma antiga fábrica abriu espaço para o acervo de obras, objetos e documentos do artista, ao mesmo tempo em que remetia ao ateliê que o próprio Wahrol chamava de *factory*.[9] O projeto arquitetônico do Ateliê Brancusi (1995), situado ao lado do Centro George Pompidou em Paris, também tem um papel fundamental na concepção do espaço. Em todos os casos, de alguma forma é representado o processo criativo do artista. Em contraposição às grandes exposições que normalmente atraem a atenção da mídia, esses espaços tendem a ser mais discretos e visam a propiciar uma melhor compreensão dos caminhos que levam à criação da obra de arte através da exposição de informações, croquis, desenhos, maquetes, instrumentos e demais referências do universo em que ela foi realizada. Apresentar os diferentes aspectos da obra de um mesmo artista em um mesmo espaço, assim como destacar indicadores de seu universo particular e do processo criativo, é o propósito desse tipo específico de espaço.

A participação do artista na concepção do espaço de apreciação e guarda de suas obras parece ser determinante para a coerência da disposição e demais condições de contemplação e interação do observador com seu trabalho. Na Galeria Cy Twombly (1995), além de ter doado para o museu, em uma parceria entre o *Dia Center for the Arts* e a Coleção Menil,[10] importantes obras de sua coleção particular, o artista participou ativamente do projeto junto com o arquiteto genovês Renzo Piano. Como resultado, foi construído um prédio que respeita a proporção das obras exibidas em caráter permanente, sem a previsão de exposições temporárias. A arquitetura e os materiais escolhidos, diferentemente de outros projetos do arquiteto para edificações

[9] THE ANDY WARHOL MUSEUM. Disponível em: <http://www.warhol.org/museum_info/index.html>
[10] THE MENIL COLLECTION. Disponível em: <http://menil.org/twombly.html>

nos Estados Unidos, remetem a Roma, local onde o artista passou a maior parte de sua vida. A utilização da luz solar para a iluminação interna das salas é uma solução que o arquiteto iria repetir na experiência do Ateliê Brancusi. O resultado foi considerado excepcional por críticos e teóricos em museologia e arte, como Roland Barthes. A participação do artista no processo foi de fundamental importância para o sucesso do empreendimento e a valorização de suas obras.

Uma experiência européia considerada igualmente bem-sucedida foi o Museu Picasso, criado em Paris em 1985, que não contou com a participação do artista na discussão de sua concepção. Dez anos antes, o governo francês escolhera uma mansão do século XVII para abrigar as obras de Picasso e outras obras contemporâneas e étnicas da coleção particular do artista confiscadas pelo Estado quando de sua morte como imposto de transmissão de herança. A concepção da montagem da coleção e a escolha do prédio tiveram o objetivo de apresentar um ambiente próximo daquele que Picasso utilizara para viver e conceber sua criação. Gerou-se assim uma dimensão de proximidade com a obra, que compensou o fato de não estarem expostos grandes exemplos de sua fase cubista ou de suas últimas pinturas. Paris foi uma cidade onde o artista viveu por muitos anos e, portanto, um local apropriado para o museu. Uma concorrência entre cinco arquitetos sob a orientação do curador do projeto, Dominique Bozo, definiu como vencedor o francês Roland Simounet, que habilmente aliou a ambiência da mansão tradicional aos requisitos de um museu atual.

O Museu Picasso de Barcelona se consolidou através de uma trajetória diferente da experiência francesa. Na cidade catalã, o museu foi inaugurado em 9 de março de 1963, por uma conjunção da vontade do artista e da ação determinante de seu secretário particular Jaume Sabartés, que, além de cuidar das negociações com a Prefeitura de Barcelona, doou sua coleção para o acervo do museu. Após a morte de Sabartés, em 1968, Pablo Picasso doou o *Retrato Azul* de Jaume Sabartés (1901) e a série *As Meninas* (1957), e se comprometeu a aumentar a coleção do museu doando um exemplar de toda a obra gravada dedicada a seu amigo. Em 1970, Picasso fez a segunda importante doação de um total de 920 peças da coleção tutelada por sua família. O aumento do acervo demandou a incorporação de mais duas edificações para a estrutura do museu. Hoje, após outras doações, com mais de 3600 obras no acervo e ocupando cinco edificações históricas da Calle Montcada, o museu é um importante centro de visitação

e de fortalecimento da relação do artista com aquela cidade, através da exposição de sua obra e da história da instituição.[11]

A experiência de recriação de um ateliê encontrou uma importante referência no Ateliê Brancusi, conforme já mencionado. O escultor Constantin Brancusi (1876-1957) decidiu que deixaria o legado de suas obras para o Estado francês, com a condição de que a exibição se fizesse em uma réplica exata de seu estúdio. Originalmente localizado no *impasse* Ronsin, o estúdio de Brancusi foi desapropriado em 1952, assim como outros imóveis da região, para a construção de um hospital público. Foram realizadas três edições do ateliê, sendo a primeira no Musée National d'Art Moderne, em Paris, e a segunda numa estrutura pré-fabricada no Centro George Pompidou. Questões de segurança exigiram uma reforma para que o ateliê fosse finalmente abrigado em sua estrutura atual, ao lado do Centro Pompidou, igualmente projetada por Renzo Piano. Em seu formato atual os visitantes não têm acesso ao interior do ateliê, cuja observação se faz apenas por vitrines de vidro.

No Brasil, a instalação em 2002 do Ateliê Sergio Camargo, no Armazém Del Rey do Paço Imperial, no Rio de Janeiro, é um exemplo da recriação de um ateliê que se utiliza dos equipamentos, moldes e estudos do artista para permitir a maior compreensão da atmosfera em que sua obra era concebida. Após a morte do escultor carioca, parte significativa da coleção foi transportada para São Paulo sob a tutela de sua *marchand* em acordo com a família. O esforço de recriação do ateliê em uma parte do importante edifício da Praça XV teve como objetivo não somente prestigiar e promover o acesso à obra de Sergio Camargo, mas também manter uma parcela de seu legado na cidade onde ele trabalhou a maior parte de sua vida. Informações sobre a carreira do artista, assim como a montagem de mostras apresentando recortes de sua coleção, apóiam o entendimento e a permanência da memória do artista em um espaço público de acesso fácil, gratuito e de grande visitação.[12]

A relação dos artistas com seus ateliês no mundo contemporâneo é muito controversa. Não é objetivo deste trabalho aprofundar a discussão do conceito de ateliê como espaço criativo imaginário, e sim mostrar a relevância de sua utilização como espaço de aproximação entre o público e a obra de arte. Se os velhos ateliês ainda

---

[11] MUSEU PICASSO. *Las Colecciones del Museo Picasso de Barcelona*. Disponível em: <http://www.museupicasso.bcn.es/cast/coleccion/index_collec.htm>.
[12] PAÇO IMPERIAL. Exposições Permanentes. *Ateliê Sergio Camargo*. Disponível em: <http://www.pacoimperial.com.br/exposicoesperm.aspx>.

servem aos artistas, causam também grande atração aos olhos de seus apreciadores, que ganham a oportunidade de se aproximar do processo construtivo das obras ali contidas. Nesse sentido, torna-se relevante o debate sobre a importância da pesquisa artística que acontece no ateliê e as possibilidades de apresentação dessa pesquisa para o público.

Um exemplo concreto dessa tendência é o projeto Ateliê FINEP no Paço Imperial do Rio de Janeiro. Desde 1994, o Paço Imperial realiza o projeto Ateliê FINEP com apoio dessa instituição pública de financiamento de estudos e pesquisas. O objetivo é estimular artistas contemporâneos a realizar suas pesquisas em um ateliê provisório no Paço, ou seja, a produzir ou conceber mostras que interajam com o espaço e, se lhes for conveniente, com a idéia de ateliê que dá nome ao projeto. Na publicação *Atelier contemporâneo* (1998), coletânea de textos e imagens que reúne as exposições realizadas de 1994 a 1998, pode-se perceber as diferenças e contradições entre as opiniões dos 25 artistas convidados sobre a relevância do ateliê para sua obra. Tunga (1997) questionou o estatuto clássico e colocou que sua idéia de ateliê é de espaço mental, apesar de afirmar que, embora não seja um artista de ateliê, ele bem o serve. Waltercio Caldas (1996) mencionou o espaço íntimo de criação que são seus cadernos de anotações, os quais, apresentados em conjunto, ampliavam o entendimento do assunto que estava sendo tratado naquele momento em sua produção artística. Iole de Freitas (1995) considerou o impacto arquitetônico do "ateliê provisório" para a concepção de uma obra específica, da mesma forma que Nuno Ramos (1998). As diversas experiências e depoimentos apontam para uma ambigüidade entre o conceito de ateliê como local de gênese da obra e local físico da produção material do objeto de arte.[13]

Já no livro *Ateliês do Rio*, 31 artistas contemporâneos foram entrevistados de forma a comentar sua relação com seu espaço de criação e com a cidade do Rio de Janeiro. Conceitualmente, a idéia de ateliê é expandida para a rua, o estádio, a cidade, como no depoimento de Cildo Meireles, ou para os blocos de anotações de Artur Barrio. Entretanto, orientados a falar especificamente sobre o espaço físico do ateliê, todos os artistas deixam transparecer uma natural intimidade e afeto por seu local de trabalho. Nos depoimentos, a tranqüilidade, o silêncio e a concentração são pontos

[13] CAVALCANTI, Lauro (Org.). *Atelier Contemporâneo, Projeto FINEP no Paço Imperial*. Rio de Janeiro, Salamandra Consultoria Editorial, 1998

frequentemente abordados. Existe um respeito dos artistas por seus ateliês que talvez seja a fonte da grande atração que esses espaços exercem sobre o público.[14]

Entretanto, apesar de possibilitar uma forma interessante de aproximação entre a obra de arte e seu observador, a institucionalização do ateliê, na concepção dos artistas, pode não ser o modelo ideal para esse espaço de encontro. O que determina então, o sucesso de uma estrutura que garanta a preservação e o acesso aos acervos de artes plásticas hoje? No capítulo seguinte será aprofundado o estudo de três iniciativas distintas: o Museu Chilida-Leku em San Sebastián (Espanha), antigo ateliê aberto ao público e transformado em museu, em vida, pelo escultor basco Eduardo Chillida. A Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre, concebida postumamente, e o Ateliê Sergio Camargo no Rio de Janeiro, exemplo de recriação de um ateliê.

[14] LEAL, Carlos (Org.). *Ateliês do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 2006

Capítulo 2 – Experiências de institucionalização de acervos privados de artistas plásticos

Com o objetivo de estudar a gestão de acervos de artistas plásticos, neste capítulo analisarei instituições de guarda de acervos de três artistas consagrados: o espanhol Eduardo Chillida e os brasileiros Iberê Camargo e Sérgio Camargo. São iniciativas que oferecem ao público a oportunidade de conhecer as obras dos acervos pessoais desses artistas, e além disso tornar disponíveis informações, documentos referenciais e outras fontes para um maior aprofundamento da pesquisa artística e acadêmica. Seu estudo permite também conhecer um pouco mais sobre os gestores desses espaços e sua forma de lidar com as questões fundamentais da sustentabilidade, da relação com os herdeiros do acervo, das alternativas para promover o acesso do público, e sobre sua metodologia de trabalho de guarda.

2.1 - O caso do acervo de Eduardo Chillida

Eduardo Chillida, nasceu em San Sebastián na Espanha, em 10 de janeiro de 1924 e faleceu em 2002. Sua primeira exposição foi realizada em Paris em 1950, ano em que se casou com Pilar Belzunce, que desempenharia papel fundamental na criação do Museu Chillida-Leku. Artista consagrado, recebeu muitos prêmios ao longo de sua carreira, como o da Bienal de Veneza, o prêmio Kandinsky, e o prêmio Kaisering alemão, o prêmio Imperial do Japão entre outros. Sua obra está presente em mais de 20 museus de todo o mundo, e suas esculturas se encontram em praças públicas de cidades como Washington, Paris, Madri e Berlim.[15]

O Museu Chillida-Leku em San Sebastián, é o espaço resultante do projeto do artista de expor sua obra em caráter permanente. A propriedade que hoje abriga o museu foi comprada pelo artista em 1984, inicialmente para ser o ateliê onde as obras completavam seu processo de oxidação. O museu foi aberto ao público somente em 2001. Contendo exclusivamente as obras de Chillida, apresenta uma trajetória de 50 anos de atividade. O espaço é dividido em três áreas definidas. No jardim de 12 hectares encontram-se mais de 40 esculturas. Na área de serviços e atendimento ao público encontra-se o auditório onde se podem ver imagens do artista em seu trabalho, além de uma área de descanso e uma loja. Por último, como parte central do museu, o casarão Zalabaga, edificação restaurada do século XVI, abriga as obras de menor

[15] MUSEO CHILLIDA LEKU. Disponível em: <http://www.eduardo-chillida.com/>.

formato realizadas em aço cortém, alabastro, granito, terracota, gesso, madeira ou papel. Chillida-Leku foi projetado pelo próprio artista em parceria com o arquiteto Joaquim Montero, o que garante a fidedignidade da disposição das obras, da ambiência criada e da experiência do visitante. Hoje, o público se divide majoritariamente entre turistas e estudantes.

Em outubro de 2007 visitei o Museu Chillida-Leku e realizei uma entrevista com Pedro Chillida, filho do artista e diretor do museu. O objetivo da entrevista era entender como transcorreu o processo que levou à criação da instituição, como era garantido o acesso do público ao acervo da família após a morte do artista, e como se dava a sustentabilidade da organização.

Pedro me explicou que seu pai não tinha a idéia de criar um museu. Na época em que comprou a propriedade, já era um artista consagrado e estava cansado de trabalhar com galerias de arte, pois a demanda por suas obras imposta pelo ritmo comercial de uma grande galeria muitas vezes não respeitava o tempo necessário para que as peças concluíssem seu processo de oxidação, quando ficavam efetivamente prontas. No conjunto formado pelo casarão em ruínas do século XVI e seu jardim, Chillida encontrou o espaço onde poderia guardar suas obras e deixar que elas ficassem de fato prontas. A propriedade que se tornou também o ateliê para trabalhos em granito.

A ampliação da propriedade prosseguiu até o ano de 1996, através da compra de outras terras anexas ao que viria a ser o museu. Sem financiamento público, a trajetória do Chillida-Leku foi determinada pelas escolhas privadas do casal Chillida, o que garantiu total autonomia na concepção do espaço. Hoje o museu é um dos principais atrativos turísticos da cidade de San Sebastián, mas Pedro lembra que seu pai e o arquiteto Joaquim Montero enfrentaram muitos contratempos com o governo municipal ao realizarem as reformas no casario histórico da propriedade. A idéia de planejamento não era tão importante para Chillida quanto a do fazer apaixonado, a do “agir com o coração”. Nesse sentido, o espaço foi pensado para aquilo que o próprio artista acreditava ser o ideal de disposição e fruição de suas obras.

Com o tempo, mesmo antes de estar aberto ao público, o ateliê se tornou um local muito visitado por pessoas do universo das artes e outras personalidades de passagem por San Sebastián. Pedro conta que seu pai gostava do silêncio e se cansava da grande visitação, delegando aos filhos o papel de anfitriões, quando possível.

Ao falecer, Eduardo Chillida deixou a propriedade e a coleção para sua esposa e seus oito filhos. Pilar decidira mesmo antes, quando o mal de Alzheimer já consumia seu marido, abrir oficialmente as portas de sua propriedade para a visitação pública transformando-a no Museu Chillida-Leku. Para tanto foi necessário criar três personalidades jurídicas: Zabalaja-Leku é a sociedade proprietária das obras e do imóvel; Chillida-Leku é a gestora do patrimônio, e Fundación Eduardo Chillida é a entidade responsável pelos programas institucionais e de educação promovidos no museu. Entretanto, Pedro lembra que as coisas foram se organizando com o tempo, e exemplificou esse lento processo contando o embaraço por que passaram no momento da inauguração do espaço, quando, mesmo com a presença do Rei da Espanha, ainda não havia estacionamento no local.

A sustentabilidade econômica do museu se dá através da venda de ingressos e de suvenires e da realização de eventos. A venda de ingressos e de suvenires para os cerca de 90 mil visitantes/ano representa 50% do faturamento do museu; os outros 50% são provenientes dos eventos realizados no jardim, no casarão ou em uma vila anexa. Esse faturamento é suficiente apenas para pagar os custos da instituição, que sobrevive independentemente do Estado. Pedro contou que os filhos dedicaram muito tempo e esforço trabalhando diretamente no museu, mas que agora buscam formas de agregar valor econômico às funções desempenhadas pela instituição, de forma a poderem ser mais bem remunerados ou terem a possibilidade de contratar profissionais para ocupar suas posições executivas. Hoje, a instituição cobra uma espécie de taxa de administração para as exposições que realiza pelo mundo com as obras de Chillida, cerca de 2% do valor do seguro por mês, assim como para a edição de catálogos, livros e outras publicações.

O acervo permanente é também objeto de preocupação. Por ser totalmente privado, e por valer muitos milhões de euros, é objeto de cobiça dos vários membros da família Chillida, que querem tomar posse de sua fatia da herança. Hoje, qualquer decisão sobre o acervo se dá através da sociedade Zabalaja-Leku, que selecionou e preservou uma parte do conjunto da obra do artista protegendo-a da possibilidade de dispersão pela venda ao mercado de arte. Entretanto, a sociedade mantém o direito de vender uma pequena parcela das obras para museus e importantes coleções.

Pedro acredita que a solução possa estar numa união com o Estado de forma que o acervo seja preservado e custeado com recursos públicos. Ele reconhece a função pública que o Museu Chillida-Leku desempenha e pretende realmente promover essa aproximação público-privada. Por outro lado, teme a perda da autonomia que sempre foi tão valorizada pelo pai. Assim, condiciona essa possibilidade à criação de uma fundação em que a família tenha participação e direito a veto.

2.2 - O caso do acervo de Iberê Camargo

Tendo como base a conversa com Pedro Chillida, realizei em dezembro de 2007 a entrevista com Justo Werlang, vice-presidente da Fundação Iberê Camargo e da Fundação Bienal do Mercosul, em sua casa em Porto Alegre.

Iberê Camargo nasceu em 1914 em Restinga Seca, no interior do Rio Grande do Sul. Autor de uma extensa obra que inclui gravuras, pinturas, guaches e desenhos, é reconhecidamente um dos maiores nomes da produção artística brasileira do século XX. Falecido em 1994, o artista deixou um acervo de mais de sete mil obras, em grande parte para sua esposa, Maria Coussirat Camargo. Essas obras são a base do acervo da Fundação Iberê Camargo.

A necessidade de constituir uma instituição financeiramente sustentável e a preocupação de atender à missão institucional da Fundação de promover o estudo, a guarda e a divulgação da obra de Iberê, podem eventualmente entrar em conflito. A contradição enfrentada se deve ao fato de, por um lado, uma instituição moderna exigir uma gestão dinâmica e aberta a oportunidades que acarretem geração de receita, e, por outro, uma fundação monográfica estabelecer um peso estatutário que aponta para uma possível monotonia de ação.

A diretriz encontrada pela Fundação Iberê Camargo foi atingir a sustentabilidade em um projeto de longo prazo. Para tanto, em 1998 foi realizado o seminário chamado *A Fundação Iberê Camargo no ano 2050 em busca de seus objetivos e função social*, no qual os atores do processo de fundação da organização planejaram coletivamente estratégias para manter, a longo prazo, sua relevância para seu público alvo. O ponto fundamental desse planejamento foi criar meios que evitassem um caminho autocentrado, em que a geração de valor fosse voltada somente para dentro da própria instituição, um caminho reincidente na trajetória de estruturas organizacionais não-

empresariais. Pensar para fora significou estabelecer a abrangência da Fundação, seu território. Assim, as fronteiras de Porto Alegre e mesmo do Rio Grande do Sul foram ampliadas para o Brasil como um todo. A partir de um horizonte expandido, pensou-se o público-alvo para o qual a Fundação estaria majoritariamente voltada.

No sentido de estabelecer uma primeira experiência de ação, foi criado o ateliê de gravuras, que em um momento inicial foi um ateliê livre, pouco freqüentado por alguns artistas locais. Em seguida, adotou-se a idéia de convidar artistas de reconhecida atuação profissional, que não só garantiriam a ampliação das atividades do ateliê como possibilitariam a criação de um acervo de gravuras que em um segundo momento poderiam ser colocadas à venda. Hoje, a partir do ateliê, são feitas exposições que fortalecem e promovem a técnica da gravura, e valorizam a produção que se utiliza dela, um dos objetivos da Fundação. Com a participação de artistas de projeção nacional e internacional, foi possível elaborar um projeto educacional mais dinâmico e atraente, que foi ampliado pela própria biografia dos artistas. Na mesma direção, aprofundou-se o estudo da produção de gravuras de Iberê, e foi publicado o *catalogue raisonné* da obra do artista, uma edição de capa dura em 500 páginas da Editora Cosac Naify. Hoje, cerca de 95% da produção de gravuras do artista têm ao menos uma cópia no acervo da instituição. A partir de um convênio com uma universidade, uma equipe de alunos passou a estudar a fundo essa produção, cerca de 4.200 gravuras, o que garante uma oxigenação constante do trabalho de guarda e estudo. A idéia é tecer as relações entre determinadas gravuras e pinturas ao longo da trajetória do artista, e depois disponibilizar os resultados dessa análise no site da instituição. Se a estratégia encontrada para o ateliê de gravuras será definitivamente auto-sustentável, é uma questão que somente o tempo poderá responder.

A questão da sustentablilidade é um tema ainda muito delicado, não somente nesta, como em todas as instituições pesquisadas. Justo Werlang é descrente do modelo apresentado pelo Museu Chillida-Leku, onde o trinômio ticket+loja+aluguel do espaço chega a equilibrar as despesas do museu. Para ele, tendo em vista que a receita da bilheteria não cobre os custos, e que ainda não há maturidade cultural no “mercado” de abrangência da instituição, a estratégia de sustentabilidade baseada na bilheteria poderia ser inadequada. Ele remete à Fundação Bienal do Mercosul, da qual é diretor-presidente, para lembrar como a estratégia de deixar de cobrar ingressos foi bem-sucedida, no sentido da universalização do acesso. Se a cobrança de ingressos garantia uma receita equivalente a cerca de 1% a 2% dos custos, por outro lado inibia a entrada

de 20% do público. Sensato, Werlang sabe que a entrada gratuita não basta, mas ajuda. Ao lado da gratuidade, foi necessário à Fundação Bienal do Mercosul realizar um amplo trabalho educativo junto ao mesmo público que não pagaria mais ingresso. Nesse caso, portanto, foi preciso entender que o retorno do investimento não seria realizado através do bilhete pago. A diretoria da Fundação convenceu os patrocinadores de que a qualidade da função cultural e uma ampla visitação seriam mais eficientes do que o retorno de bilheteria. Foi assumido então o compromisso com a formação continuada do público, de forma que os objetivos primordiais não estivessem somente vinculados à quantidade de visitantes e mesmo ao número de mostras produzidas, mas ao impacto da ação cultural que a instituição realizava efetivamente junto ao público.

Objetivamente, em relação à sustentabilidade da Fundação Iberê Camargo, ficou clara a dependência de recursos decorrentes de leis de incentivo. Essa dependência é problemática por duas razões principais: primeiro, porque a simples existência dessas leis torna requisito obrigatório para qualquer projeto cultural ser aprovado pelas empresas patrocinadoras que exigem que todo projeto apoiado seja incentivado; segundo, porque o aumento da carga tributária, que passou de 20% para 40% nos últimos 10 anos, e fez com que as empresas passassem a calcular cada gasto sob a ótica da eficiência, o que nem sempre se aplica a projetos de ordem cultural. Existe ainda a tendência observada em instituições privadas e de capital misto, da criação de instituições próprias de cultura, a exemplo dos pioneiros Itaú Cultural e Centro Cultural Banco do Brasil. Essa tendência faz com que as empresas direcionem os recursos advindos de isenção fiscal para suas próprias instituições, o que ameaça o patrocínio a projetos externos, como é o caso da Fundação Iberê Camargo. Deste modo, a instituição está trabalhando na direção de criar mecanismos de manutenção a longo prazo da instituição através de fundos de recursos, a exemplo de fundações americanas e canadenses, virtualmente independentes. Nesses países, fundações equilibram suas contas com os juros e dividendos de aplicações financeiras.

Outro ponto crucial é o modelo de gestão. Na Fundação Iberê Camargo, a exemplo da Fundação Bienal do Mercosul, adota-se um modelo oriundo das empresas privadas, baseado em áreas de conhecimento notadamente empresariais. Tal modelo inclui a gestão da qualidade, que analisa a fundo os processos da instituição, e o planejamento estratégico, que cuida para que as ações praticadas estejam sempre alinhadas com os objetivos primordiais da instituição. Assim, a meta a ser atingida é ter ao início do exercício, uma lista de patrocinadores fechada e saldo em caixa, algo ainda

muito raro no setor. Para garantir a continuidade do suporte financeiro dos patrocinadores, a instituição avalia o desempenho de suas atividades através do convênio com a universidade. Isso garante a transparência para todos os entes envolvidos no processo: público, patrocinadores, fornecedores, colaboradores e pagantes.

A Fundação Iberê Camargo foi finalmente inaugurada no dia 31 de maio de 2008. As estratégias estão sendo testadas uma a uma. Um exemplo é a venda de exposições, que, como observado no Museu Chillida-Leku, passou a ser uma alternativa de geração de renda. No caso da Fundação Iberê, em lugar da pura e simples captação de recursos para a elaboração de novas mostras, é discutida a possibilidade de financiar, através de bolsas de pesquisa de cerca de dois anos, estudos sobre a obra do artista com o fim de levantar elementos novos efetivamente relevantes para que se tornem pertinentes novas exposições. O ponto crucial é o embate entre a necessidade de produção de exposições, com vistas ao equilíbrio de caixa, e a produção de conhecimento, que poderá ser condensada e apresentada na própria Fundação ou em uma publicação dela decorrente. Mais do que se tornar auto-suficiente em termos de recursos, a Fundação tem o objetivo de estabelecer uma rede com outras instituições do país, e a partir daí trazer mostras de melhor qualidade para Porto Alegre, com o custo compartilhado. Isso atrairia boas mostras para o Rio Grande do Sul e criaria mercado para outras instituições. Exposições itinerantes podem compartilhar custos da produção, como por exemplo, os custos de impressão de material ou do seguro das obras, o que as tornam mais atraentes para quem as recebe.

Segundo Justo Werlang “a instituição tem que ser conhecida pelo que ela produz. Tenho que entender que, se o meu território é o Brasil, tenho que me diferenciar nesse território, o produto Fundação Iberê. E a nossa opção no momento é diferenciar pelo conteúdo. Nós levamos oito anos para colocar a pedra fundamental. Mas quando colocamos a primeira pedra o prédio já havia recebido prêmio de arquitetura. Demorou. Tivemos outras questões como o paisagismo, em que optamos por desenvolver um conceito próprio. Cada pequeno movimento deve oferecer um conteúdo.”

2.3 - O caso do acervo de Sergio Camargo

Sergio Camargo nasceu no Rio de Janeiro em 1930. Em 1946 estudou na Academia Altamira, em Buenos Aires, com Emílio Pettoruti e Lucio Fontana. Em 1948 viajou para a Europa, onde estudou filosofia com Gaston Bachelard na Sorbonne, em Paris. Foi na capital francesa que sofreu o impacto da obra de Brancusi, cujo ateliê visitou com freqüência, e entrou em contato com as obras de Georges Vantongerloo, Hans Arp e Henri Laurens. De volta ao Brasil, em 1958 aproximou-se do pintor Milton Dacosta, que produzia então suas principais obras construtivistas. Entre 1961 e 1973 voltou a residir em Paris, onde freqüentou aulas de sociologia da arte com Pierre Francastel, na École Pratique des Hautes Études. Trabalhou em ateliê próprio em Paris, e em seguida anexou seu ateliê às oficinas de Alfredo Soldani, em Massa (Itália), junto às pedreiras de mármore de Carrara, onde passou a trabalhar com os artesãos especializados. No final de 1973 retornou definitivamente ao Brasil e se estabeleceu no Rio e Janeiro, iniciando a construção de seu ateliê no bairro de Jacarepaguá. Faleceu no Rio em 1990. Em 2000, em homenagem aos dez anos de sua morte, o Paço Imperial do Rio de Janeiro inaugurou um espaço permanente de exposição de seus trabalhos, uma reconstituição de seu antigo ateliê de Jacarepaguá.

Em maio de 2008, conversei com o artista e arquiteto Everardo Miranda, um dos responsáveis pelo projeto do Ateliê Sergio Camargo, no Paço Imperial. Segundo Everardo, tudo começou com Sergio ainda vivo após uma importante exposição ocorrida no Paço Imperial que acompanhou a publicação de um livro completo sobre a obra do artista. No processo de elaboração do livro, Sergio Camargo organizou seu ateliê de forma a ter uma visão global de sua própria obra, tentando estabelecer visualmente as relações entre as diversas peças de sua coleção. Após sua morte, em 1990, Waltercio Caldas, artista e amigo próximo sugeriram que se fizesse um levantamento fotográfico do ateliê da forma como estava organizado. O artista Miguel Rio Branco e o cineasta Murilo Salles fizeram então essa documentação com rigor, privilegiando justamente a relação entre as peças estabelecida por Sergio. Entretanto, ainda restava a preocupação com a dissolução desse acervo e sua iminente transferência para São Paulo, visto que a pessoa eleita para cuidar dele era a *marchand* Raquel Arnauld, estabelecida na capital paulista. Everardo procurou instituições que pudessem abrigar aquele núcleo de obras no Rio de Janeiro, o que era de interesse da família e da própria Raquel. Após várias tentativas e instituições, o Paço Imperial acolheu a idéia

com simpatia e seriedade. A então presidente do Conselho de Amigos do Paço Imperial, Kátia Almeida Braga, e o diretor Lauro Cavalcanti conseguiram o apoio necessário para que um espaço fosse cedido a fim de reunir de forma apropriada o acervo do ateliê Sergio Camargo. Foi realizado um metódico trabalho de pesquisa e catalogação no ateliê, respaldado pela minuciosa documentação que já havia sido feita. Algumas peças foram restauradas assim como objetos de uso do artista, não para que ficassem novas, mas para que voltassem ao estado de conservação em que estavam quando Sergio Camargo faleceu.

A partir da documentação, da pesquisa e catalogação e do restauro realizados, constatou-se que o espaço arquitetônico do ateliê cabia dentro do espaço cedido no Paço. Everardo reproduziu o espaço de Jacarepaguá em três módulos com uma alteração em sua seqüência. Originalmente eram quatro módulos, mas a opção no Paço foi deixar um módulo voltado para exposições temporárias. A idéia era que o espaço fosse utilizado pelo Paço Imperial e mesmo por Raquel Arnaud, através do Instituto de Arte Contemporânea – IAC, para mostras de assuntos relacionados à obra de Sergio Camargo, seu tempo, seus amigos e os artistas com quem conviveu.

O IAC é uma organização sem fins lucrativos criada em 1997 por iniciativa de Raquel Arnauld. Em 17 de novembro de 2007 a instituição foi inaugurada em suas novas instalações. Trata-se do prédio onde funcionava a antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, (FFLCH/USP), na rua Maria Antonia, local de grande movimentação política durante os anos 1960. A construção faz parte do conjunto que abrange o Centro Universitário MariAntonia, instituição que realiza diversas atividades no campo cultural, seja nas artes plásticas, seja no teatro, no cinema, na música ou literatura.

Colecionadores, críticos e personalidades da cena da arte contemporânea pertencem ao atual quadro de diretores e conselheiros do IAC. A instituição abriga atualmente grande parte dos documentos e bibliografia referente a quatro artistas brasileiros: além de Sergio Camargo, Mira Shendel, Willis de Castro e Amílcar de Castro. Seus objetivos específicos são divulgar as trajetórias dos artistas através da exposição de obras significativas de sua produção, cuidando para que elas possam estar permanentemente visíveis, formar um centro de pesquisa e documentação bibliográfica e museológica

aberto gratuitamente ao público interessado, e promover ações educativas e intercâmbios culturais com outras instituições de caráter similar.

Visitei o IAC e conversei com sua presidente, Raquel Arnauld, a fim de entender um pouco mais profundamente sua visão sobre o futuro do IAC e sobre sua relação com os herdeiros dos artistas cujas obras e documentos estão em comodato naquela instituição. Raquel demonstrou muita satisfação em apresentar o Instituto que "é a concretização de um sonho de 10 anos", mas contou que a idéia é não parar na documentação dos quatro artistas. Segundo Raquel, o trabalho com os arquivos e acervos de Sergio Camargo e Willis de Castro já deu ao IAC o conhecimento necessário para ampliar o escopo de sua atuação. Os quatro nomes contemplados até aqui pelo Instituto foram artistas com os quais a *marchand* trabalhou e dos quais ela sempre manteve a produção documentada, guardando também artigos em jornais e revistas que eram publicados sobre suas obras. Do mesmo modo, Raquel possui um grande conteúdo de informações sobre outros artistas com os quais também trabalhou, e que poderiam vir a ser outros nomes abrigados pelo Instituto. Entretanto, o limite espacial seria um inibidor desse crescimento. Ainda assim, Raquel destacou o fato de o IAC estar localizado em uma região por onde passam cerca de três mil alunos diariamente.

Perguntada sobre a motivação dos herdeiros dos artistas ao deixar as obras em comodato no IAC, Raquel apontou duas questões primordiais. A primeira é a qualidade demonstrada pelo Instituto na gestão de seu arquivo bibliográfico e documental, que, além de estar atingindo as condições ideais de conservação, conta com uma infra-estrutura de acesso coordenada por uma equipe de pesquisadores e outros profissionais. As visitas são agendadas por telefone ou e-mail, e após uma pré-avaliação do tema em questão, os pesquisadores residentes já separam o material procurado pelo visitante, o que facilita e agiliza o acesso aos arquivos do IAC.

A segunda necessidade atendida pelo IAC é a guarda do acervo das obras dos artistas em condições ideais. Sua reserva técnica ainda em construção, no pavimento térreo do prédio, pretende ser capaz de preservar os trabalhos dos artistas e dinamizá-los através de exposições, garantindo releituras e acesso contínuo às obras. Segundo Raquel, essa é uma das principais preocupações dos herdeiros de artistas – a preservação física dos trabalhos. Raquel aponta como exemplo a série de 70 desenhos de Mira Schendel sobre papel, um suporte muito suscetível a fungos, especialmente em países tropicais como o Brasil, que têm no IAC sua conservação garantida.

Após a conversa com a presidente o IAC, fui apresentado ao Núcleo de Documentação e Pesquisa do Instituto. Computadores dão acesso ao banco de dados com informações sobre os quatro artistas, suas obras e bibliografia. Está ali identificada também a bibliografia localizada em outras instituições, bibliotecas e museus. Apesar de já possuir uma estrutura coerente com seu propósito e muitas informações textuais, ainda há muito trabalho a ser feito. Talvez a lacuna mais óbvia seja a da digitalização das imagens dos trabalhos e de sua vinculação às respectivas fichas, o que será resolvido em breve segundo a pesquisadora que me atendeu. Muitos documentos ainda se encontram em pastas de plástico, e serão transferidos em breve para pastas em papel neutro, material que já aguarda utilização sobre algumas mesas do Núcleo.

2.4 – Questões ligadas à gestão institucionalizada de acervos

Tendo como base as entrevistas realizadas e as visitas às instituições, foi possível levantar cinco questões fundamentais a serem enfrentadas pela gestão institucionalizada de acervos de artistas, ou seja, pela gestão que é feita por meio de uma organização formal. São eles a criação de mecanismos de sustentabilidade, a relação com os herdeiros, a manutenção das diretrizes originais definidas pelo artista, a dinâmica do acesso do público e as condições de guarda.

A manutenção e a permanência de qualquer instituição se darão por meio da criação de condições de sustentabilidade. Por pior que seja a gestão do acervo, ou a orientação dos projetos desenvolvidos, uma organização que apresente saúde financeira perdurará. Isso significa dizer que independentemente da qualidade da ação cultural desempenhada, é o equilíbrio financeiro que mantém uma organização viva. Como resultado, a busca por esse equilíbrio acabase tornando um fator prioritário para qualquer gestor. Podemos perceber três modelos de auto-sustentabilidade em instituições de guarda. O modelo comercial e de serviços é aquele que depende da atividade da instituição como vendedora ou prestadora de serviços. Esse é o caso do Museu Chillida-Leku, que tem sua receita baseada na arrecadação com a bilheteria, com a venda de suvenires na loja e com o aluguel de uma casa anexa e do jardim do museu para eventos. Como observado na entrevista, este não parece ser um modelo que possa equilibrar de fato as contas de um museu. Mesmo em uma cidade rica, e com um destino turístico consolidado como San Sebastián, onde o referido museu é uma das

principais atrações, as contas da instituição mal se equilibram com a arrecadação comercial e de serviços, e seus gestores já buscam apoio e recursos no poder público.

Outro modelo é a sustentabilidade através de patrocínios, o que pode de imediato parecer contraditório pelo fato de a organização não apresentar mecanismos internos de geração de receita. Esse é o modelo apresentado pela Fundação Iberê Camargo, assim como pelas organizações culturais empresariais, como o Centro Cultural Banco do Brasil, o Santander Cultural, e o Itaú Cultural, entre outras, responsáveis pelas maiores e mais dispendiosas exposições realizadas anualmente no país. Vale ressaltar que normalmente os recursos provenientes de patrocínio cultural são oriundos de renúncia fiscal do governo, que é, em última instância, o verdadeiro patrocinador dessas instituições culturais.

O terceiro é o modelo misto, onde a fonte de receita própria e a dependência de recursos de patrocínio coexistem e se complementam. Esse parece ser o caso do IAC, que está localizado em um prédio com livre acesso público e atendimento profissional a estudantes e pesquisadores. Entretanto, o Instituto tem como dirigente uma consagrada *marchand* que possui, no acervo disponível para venda de sua galeria, trabalhos dos mesmos artistas presentes na instituição.

O segundo ponto levantado é a relação com os herdeiros. Na pesquisa realizada, foi possível verificar três exemplos diversos. No Museu Chillida-Leku, os próprios herdeiros organizaram a instituição com total autonomia e hoje já entendem que só o Estado poderá garantir a unidade do acervo e evitar sua dissolução. Na Fundação Iberê Camargo, a gestão profissional conta com o apoio da herdeira Dona Maria, mas praticamente independe de suas decisões. No caso de Sergio Camargo, seus herdeiros confiaram seu acervo à *marchand* Raquel Arnauld, presidente do IAC. Independentemente da forma encontrada para melhor gerir o acervo de um artista, os herdeiros serão sempre agentes decisivos. O que podemos aprender com os casos analisados é que, para o bom funcionamento de uma instituição com esse perfil, a relação com os herdeiros e seus direitos sobre determinado acervo deve ser bem definida, e que a qualidade da gestão independe de laços hereditários, pois herdeiros nem sempre são os melhores gestores institucionais.

O terceiro ponto identificado é o alinhamento da instituição à idéia original do artista. No caso de Eduardo Chillida, o artista não expressava claramente o projeto de

fundar um museu. Pelo contrário, evitava o assédio constante em seu ateliê. Normalmente, nos casos de gestão familiar, há uma preocupação de imprimir fidelidade e integridade, aliada a uma vontade determinada de não deixar a visão do artista morrer com ele.[16] O Museu Chillida-Leku tem como premissa preservar o espaço do casarão e do jardim conforme planejado pelo artista, de forma a possibilitar a contemplação ideal das obras ali expostas. Por outro lado, a venda dos suvenires com imagens das obras, assim como o aluguel do jardim para eventos, são atividades menos nobres, que talvez não agradassem Chillida, embora essa seja a forma de subsidiar a manutenção do museu. No caso de Iberê Camargo, mantém-se um vetor determinado no sentido do fortalecimento da gravura, idéia original do artista. Por outro lado, já se questiona o foco exclusivo no trabalho do artista, e já está sendo pensada uma ampliação do horizonte, em favor do próprio sentido da Fundação. No caso de Sergio Camargo, a iniciativa de manter com fidelidade a organização do acervo feita pelo artista em seu antigo ateliê encontra abrigo no Paço Imperial. Entretanto, a criação do IAC como instituição acontece em São Paulo, onde não há a mesma abordagem da montagem do Paço, embora seja claro o trabalho de pesquisa e catalogação da obra do artista. Dessa forma, mesmo a intenção original do próprio artista pode ser vista de forma relativa, se levarmos em consideração a função pública que essas instituições devem desempenhar. Nos casos pesquisados, há um profundo respeito dos gestores pelos artistas e a consciência de que a decisão tomada caminha numa direção alinhada com a idéia fundamental de expandir o campo da arte.

Isso nos leva ao quarto ponto: a dinâmica do acesso público ao acervo. Esse ponto é muito importante, pois enfatiza que a forma mais democrática de compartilhar o acervo é abri-lo à visitação pública. As instituições demonstraram que, mais do que simplesmente possibilitar o acesso, é seu dever aprofundar esse contato através da geração de conteúdo, da contraposição da obra do acervo com obras de outros artistas, e assim por diante. O objetivo é fortalecer essa pesquisa no intuito de trazer uma perspectiva genuinamente nova para a obra do autor, e desta forma aprofundar o conhecimento sobre o próprio acervo. Nos casos brasileiros examinados, observou-se a convivência entre obras de artistas diferentes. Já no caso espanhol, embora não exista uma exposição temporária que permita esse tipo de análise, vídeos e um amplo programa educativo dirigidos ao público.

---

[16] SALVESEN, Magda e Diane Cousineau, ed. *Artists´ Estates: Reputations in Trust.* New Jersey: Rutgers University Press, 2005: 15.

Finalmente, o quinto ponto é o critério de guarda. Nesse caso consideram-se duas vertentes: a guarda do arquivo e a guarda do acervo. Não existe um consenso sobre o formato ideal de arquivo. As variações derivam das preferências estabelecidas previamente pelos artistas, ou tendem a adotar uma seqüência alfabética ou cronológica. No entanto, em todos os casos foi observado um esforço para transportar os documentos e informações para o ambiente digital. O formato virtual não substitui, é claro, a necessidade de um catalogo *raisonné*, publicação que apresenta o conjunto da obra de um artista. A guarda está, em todos os casos, alinhada com a possibilidade de acesso. Dessa forma, as ferramentas de pesquisa, físicas ou virtuais, estão à disposição de pesquisadores e oferecem a possibilidade real de se conhecer melhor o processo criativo dos artistas. Cartas trocadas com seus pares, projetos e outras informações ajudam a recuperar o contexto de criação das obras. Os acervos apresentam ainda outras demandas, sobretudo referentes à conservação das peças. Como dependem de condicionantes climáticas e ambientais, os formatos desses acervos variam de lugar para lugar. O modelo que apresenta uma reserva técnica para a guarda do acervo geral e um espaço expositivo se repetiu em todos as instituições, e isso significa atender a necessidades diferentes de climatização, iluminação e circulação.

A análise das instituições, todas criadas nos últimos dez anos, demonstra a existência de caminhos muito diferentes para se atingir objetivos gerais semelhantes. Seja no modelo de sustentabilidade adotado, na forma de se relacionar com os herdeiros, no alinhamento com as idéias originais do criador, na forma de promover o acesso ou mesmo os critérios de guarda, essas instituições parecem espelhar um novo horizonte para a gestão de acervos no Brasil e no mundo. Cabe à sociedade avaliar a pertinência de cada instituição e de sua ação cultural. O que é certo é que um acervo não se administra espontaneamente, e que o Estado não é capaz de absorver a tarefa de cuidar do patrimônio artístico nacional como um todo. Examinar as práticas dessas instituições e seus questionamentos talvez seja a melhor forma de construir este horizonte.

Capítulo 3 - A trajetória artística de Carlos Vergara

Desenhar era um hábito de infância de Carlos Vergara, uma forma de se distrair e de encontrar prazer em seu tempo livre. Nascido no Rio Grande do Sul, passou a meninice em São Paulo, mas foi no Rio de Janeiro, no ginásio, no colégio Brasileiro de Almeida, que sua criatividade foi incentivada. O Brasileiro, como era chamado por seus alunos, tinha uma relação diferente dos outros colégios com as artes. Além do coral, contava com diversos ateliês de artesanato em madeira, cerâmica e metal, onde os alunos podiam desenvolver suas habilidades. Lá, Vergara começou a produzir jóias. Depois foi incentivado a não seguir para o científico ou clássico, e sim cursar uma escola técnica, que lhe daria a possibilidade de fazer o vestibular, mas também de aprimor a habilidade manual já despertada.

A conseqüência desse curso foi que, aos 19 anos, ao invés de seguir para a faculdade, Vergara decidiu se inscrever em um concurso para o cargo de técnico químico de laboratório na Petrobrás, no qual foi aprovado. Esse primeiro emprego lhe rendeu a independência financeira necessária para se mudar da casa dos pais para um ateliê, onde além de morar, pôde continuar desenvolvendo suas jóias. Nessa época, na verdade, Vergara trabalhava pouco no ateliê pois dividia seu tempo entre diversos interesses, entre eles o vôlei, que o motivava tanto quanto a arte. De fato, chegou a jogar profissionalmente no Fluminense por algumas temporadas do campeonato carioca, e por conta disso fez sua primeira viagem internacional, a Lima, no Peru, pelo campeonato sul-americano de clubes, em 1960.

Foi nesse período que conheceu Laura de Lima, filha do poeta Jorge de Lima, que trabalhava na galeria de Jean Boghici, a Relevo, uma das quatro então existentes na cidade. Laura o apresentou aos artistas Darel Valença Lins, Marcelo Grassman, Eduardo Sued e Iberê Camargo. Aos poucos, Vergara começou a distanciar-se da produção artesanal e a se interessar mais pelo desenho e pela pintura. Em 1962, tornou-se assistente de Iberê e, em troca, o mestre passou a comentar o andamento de seu trabalho. Além disso, Iberê levava o pupilo para assistir às aulas que dava no Instituto de Belas Artes no Rio de Janeiro. Como funcionário da Petrobrás, Vergara assistia

também, nas instalações da Refinaria de Manguinhos, às apresentações do Centro Popular de Cultura, o CPC, onde se fomentava uma arte política e revolucionária.[17]

A partir de março de 1964, com o golpe militar, a obra de Vergara passou a refletir seu engajamento político. Iberê discordava de alguns recursos pictóricos, como por exemplo a utilização de palavras e de elementos da linguagem pop americana, impregnados pela questão política brasileira, que pontuavam os trabalhos de uma nascente vanguarda do Rio de Janeiro. Em função disso, encerrou-se a relação de mestre e aprendiz. Dali em diante, Vergara começou a trabalhar a partir do que designa como "direção para fora". Essa "direção" diz respeito à origem e à recepção de sua obra. Em meados dos anos 1960, ele e seus contemporâneos viviam uma fase de efervescentes discussões sobre os rumos da pintura e da própria arte brasileira.

O golpe militar radicalizou o discurso daqueles artistas. O surgimento da chamada Nova Figuração, por exemplo, evidenciou a repercussão no contexto nacional de movimentos e artistas internacionais, como o grupo europeu COBRA[18] e o artista alemão Kurt Schwitters. Vergara não ficava isolado em seu ateliê. Ao contrário, freqüentava salões, como o Salão Nacional de Arte Moderna, e museus, como os encontros de fim da tarde no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro. Estava sempre aumentando sua rede de contatos com outros artistas, músicos, atores, arquitetos e poetas. Assim, sua produção artística passou a dialogar mais diretamente com a sociedade e a abordar questões de caráter político. *Vote*, de 1965, desenho a nanquim e aquarela sobre papel, (Anexo – Figura 2) sintetiza algumas dessas questões. Fazendo alusão ao estilo da Pop Art, com os traços livres e a palavra VOTE aparecendo cortada, este pequeno trabalho questionava os cânones da arte moderna, ao mesmo tempo em que denunciava o cerceamento da liberdade sob o regime militar.

No mesmo ano de 1965, Vergara participou da exposição *Opinião 65* no MAM-RJ, organizada pelo *marchand* Jean Boghici e por Ceres Franco. A mostra coletiva reuniu artistas que pretendiam criar um forte contexto para a produção de uma arte

---

[17] in FABRIS, Ana Teresa (org). *Arte e Política: Algumas Possibilidades de Leitura*. Belo Horizonte: FAPESP. 1998.

[18] Grupo de artistas de Copenhague (Co), Bruxelas (Br) e Amsterdã (A), que fundaram um movimento em Paris, de 1948 a 1951, em defesa da livre expressão, do gesto espontâneo e da valorização do traço e dos contornos em suas obras. O grupo redigiu um manifesto assinado por Christian Dotremont (1922-1979), Asger Oluf Jorn (1914-1973), Joseph Noiret (1927), Karel Appel (1921), Constant (1920) e Corneille Guillaume Beverloo (1922), na qualidade de representantes de grupos de arte experimental de seus países de origem. Alguns integrantes do movimento estavam ligados ao Partido Comunista.

contemporânea e, ao mesmo tempo, desejavam expressar um boicote à bienal de São Paulo, que era apoiada pelo governo militar. Paradoxalmente, enquanto alguns poucos *marchands* se articulavam para ampliar o mercado de sua arte, os artistas se organizavam para fazer dela sua ferramenta de combate à ditadura e ao capitalismo americano que a suportava. O artista plástico Pedro Geraldo Escosteguy expressa a posição do artista nesse momento em texto intitulado "No limiar de uma nova estética":

> "O artista como ser – e talvez com maior intensidade conseqüente à rapidez de apreensão da realidade que lhe é peculiar – sofre, como todos, da grande crise contemporânea inaugurada pelo nazismo, exacerbada com Nagasaki e Hiroshima, estarrecida pela conquista sideral, dinamizada pela dissociação entre a tecnologia e a permanência de milhões de seres sem acesso social, esterilizada pelos mais variados meios de coerção mental e econômica."[19]

Em 1966, após o sucesso da primeira edição, organizou-se a *Opinião 66.* Hélio Oiticica definiu em um texto o movimento de vanguarda que nascia como a Nova Objetividade brasileira, uma ação criadora independente dos movimentos da Pop Art dos Estados Unidos ou do Nouveau-Réalisme francês.[20] A produção de arte contemporânea brasileira apresentava bases sólidas para ter uma continuidade, independentemente de qualquer movimento internacional. As novas vanguardas questionavam a política autoritária do Estado, assim como o projeto de modernização do Brasil, levantando novas discussões referentes à cultura de massa, aos novos materiais e à industria plástica que surgia. Defendiam a inserção da arte de forma mais ampla e profunda na sociedade urbana que se expandia e se adensava.[21] A exposição *Pare*, montada no Rio de Janeiro e também em São Paulo, foi outra iniciativa coletiva desse grupo. Nessa mostra, Carlos Vergara apresentou o trabalho performático "Olhe Aqui", sobre o qual comenta:

> "Nesse happening eu chegava de carro e descia com uma pasta de executivo. Eu havia preparado uma parede no fundo da galeria e, por trás dela, tinha deixado uma frase pronta e um recorte fotográfico de dois olhos

[19] ESCOSTEGUY, Pedro Geraldo. "No limiar de uma nova estética" texto de 1965 em *Critica de Arte no Brasil: Temática Contemporânea*, Glória Ferreira (org). Rio de Janeiro: Funarte. 2006.
[20] OITICICA, Hélio. "Situação da vanguarda no Brasil (Propostas 66)" em *Critica de Arte no Brasil: Temática Contemporânea*, in. Glória Ferreira (org). Rio de Janeiro: Funarte. 2006.
[21] in FABRIS, Ana Teresa (org). Arte e Política: Algumas Possibilidades de Leitura. FAPESP, Belo Horizonte, 1998.

> muito severos olhando para a frente. Eu abria a pasta e tirava uma máquina de furar. Desenhava um ponto a 80cm do chão e escrevia 'Olhe aqui'. As pessoas se abaixavam e olhavam pelo buraco. Lá dentro estava escrito: 'O que é que você está fazendo nessa posição ridícula, olhando por um buraquinho, incapaz de olhar à sua volta, alheio a tudo o que está acontecendo?'"[22]

Em 1967 realizou-se a IX Bienal de São Paulo com a presença de célebres artistas do circuito internacional, como Robert Rauschenberg, Barnett Newman e Larry Bell. A mostra gerou muita polêmica e questionou os rumos da arte brasileira. O Rio de Janeiro demonstrou sua potência como pólo vanguardista com a exposição *Nova Objetividade Brasileira*, no MAM. Além de Carlos Vergara, a mostra contou com nomes como Hélio Oiticica, Lygia Pape, Lygia Clark, Raymundo Colares, Waldemar Cordeiro, Nelson Leirner, Antonio Dias, Carlos Zílio, Rubens Gerchman, Geraldo de Barros, entre outros. Como disse Oiticica, a "diferença brasileira" em face das vanguardas internacionais era que não se diferenciava a revolução estética da revolução política, portanto toda e qualquer ação era apenas um meio para esse fim comum.[23]

Em 1968, ano em que foi quando se intensificou a perseguição às manifestações culturais que de alguma forma contestavam o regime vigente, Vergara teve sua exposição na *Petite Galerie* do Rio fechada por militares e depois transferida para São Paulo. Se desde 1964 as liberades civis haviam sido restringidas, aopós a edição do Ato Institucional nº5, em 5 de dezembro de 1968, a situação ficou consideravelmente pior. A produção artística passou a ser rigorosamente censurada, além de sofrer os primeiros efeitos de uma indústria cultural obedecia aos padrões norte-americanos. As reuniões de base do Partido Comunista do Brasil (PCdoB), do qual Vergara se tornou membro, eram ocasiões para discutir política e estabelecer contatos com pessoas com interesses em comuns. A clandestinidade do partido levou-o porém, abandonar a militância, embora mantivesse contudo a discussão política em seu trabalho.

Por essa época, Vergara começou a receber convites para trabalhar com profissionais ligados ao teatro, à música e à arquitetura, e assim expandiu sua esfera de ação. Fez, por exemplo, o cenário da peça *Jornada do Imbecil Rumo ao Conhecimento*

---

[22] VERGARA, Carlos. Depoimento disponível em: <http://www.cvergara.com.br/pt/anos1960/>.
[23] OITICICA, Hélio. "Situação da vanguarda no Brasil (Propostas 66)" em *Critica de Arte no Brasil: Temática Contemporânea*, in. Glória Ferreira (org). Rio de Janeiro: Funarte. 2006.

do Grupo Opinião, com direção de Plínio Marcos. A participação em projetos que exigiam um formato maior, como era o caso da criação do cenário de uma peça, determinou uma mudança na obra do artista. Vergara passou a trabalhar com uma escala pública e mais eficiente para abordar as questões ideológicas que deveria expor à sociedade.

A partir de 1969, diante da repressão do regime militar o carnaval passaria a ocupar um espaço de liberdade muito importante. No período seguinte, Vergara se envolveu diretamente com tradicionais blocos de rua como a Banda de Ipanema e o Cacique de Ramos. Através de fotografias, percorrer com um olhar sensível e não jornalístico as partes menos conhecidas do carnaval de rua do Rio de Janeiro, investigando o universo popular e utilizando todo o material recolhido para a produção subseqüente de suas obras. Em 2008 foi publicado o livro "Carlos Vergara: Fotografias" que reúne uma seleção dessas fotografias e texto do crítico de arte Paulo Sérgio Duarte. Em um trecho, o autor afirma:

> "Vergara, desde o inicio, teve a fotografia como matéria prima, do mesmo modo que as tintas e os pincéis. Mas só a partir dos anos 70 se concentra nesse *médium*. Essa investigação fotográfica se desdobra de 72 a 76. A pesquisa é vasta. Estende-se ao nordeste, viaja, conhece outros climas, tão diferentes do Rio Grande do Sul, onde nasceu; de São Paulo, no qual se educou, e no Rio de Janeiro, onde, adulto, escolhe ser artista. E elege um centro de gravidade: o Carnaval dos blocos de rua do Rio: aí se encontra o cerne de sua preocupação."[24]

Em 1970, Vergara colaborou com o arquiteto Carlos César Pini na feitura de um painel para um shopping cujo projeto arquitetônico era do escritório de Bernardo Figueiredo e Paulo Casé. Da parceria com Pini surgiu um convite da Varig para projetar diversas de suas lojas no exterior. O primeiro a ser executado foi o painel do escritório de Paris, localizado na Avenue des Champs Elysées. Esta série de deslocamentos mundo afora funcionaram como uma espécie de "prêmio viagem" para o artista, tal qual o prêmio que era oferecido pela Bienal de São Paulo. Foi também através da confecção desses painéis que Vergara aprofundou sua pesquisa sobre materiais que configurassem uma palheta brasileira. Para tais projetos, o artista se apropriou de pigmentos naturais de

[24] VERGARA, Carlos. "Carlos Vergara: Fotografias". Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte. 2007.

Minas Gerais e asas de borboleta, por exemplo, para integrar arte e arquitetura e criar uma identidade que transmitisse de alguma forma aspectos únicos do Brasil. Franz Krajcberg, artista plástico e amigo de Vergara, foi fundamental neste período, apresentando-o à região de Rio Acima, Minas Gerais e às jazidas de pigmentos naturais que se espalhavam por essa área.

Em 1972, estabeleceu um ateliê na Fonte da Saudade no Rio de Janeiro com Pini, o diretor de arte Marcos Flaksman e o fotógrafo Bina Fonyat. A idéia é que houvesse uma produção interdisciplinar. No ateliê, os sócios vão organicamente formando parcerias em projetos. Essa produção coletiva se expande da arquitetura para as artes cênicas e ainda para experiências únicas, como o projeto com Bina no qual artista e fotógrafo, após terem escolhido um ponto aleatório no mapa do Brasil, partiram em uma viagem artístico-documental até o destino selecionado – uma pequena cidade no interior do Ceará.

Também em 1972, Vergara foi convidado para realizar uma mostra individual no MAM Rio de Janeiro e decidiu convidar outros artistas cuja produção o interessava para dividirem o espaço e apresentarem um conjunto coeso da nova produção de arte da época. Passaram a fazer parte da *Ex-posição* Hélio Oiticica, Waly Salomão, Caetano Veloso, Waltercio Caldas e o poeta Chacal, entre outros. A decisão de Vergara refletia um esforço de criar um contexto para a produção artística contemporânea. Em 1975, nasceu a revista *Malasartes*, sob a responsabilidade do jornalista Mário Aratanha, onde Vergara integrou o conselho editorial. A publicação ocupou um lugar importante no panorama artístico brasileiro, em função de sua qualidade e, sobretudo, de seu caráter crítico e tom irreverente, já anunciado no título. Participar dessa iniciativa, junto com Luiz Paulo Baravelli, José Resende, Rubens Gerchman, Carlos Zílio, entre outros, foi outro exemplo da mesma vontade associativa que o artista manifestou no ano anterior quando criou o ateliê coletivo.

É no ambiente de discussão que a *Malasartes* proporciona que as questões relativas ao aprofundamento da pesquisa pictórica se intensificaram para o artista. Convidado para a Bienal de Veneza de 1980, Vergara apresentou um painel de 20 metros de comprimento e 2 metros de altura sobre papel craft, onde desenhos e pinturas produzidos a partir de fotografias configuravam a catarse do trabalho com a temática do carnaval. Deste momento em diante, o olhar do artista concentrou-se nas pinturas que

prescindissem de qualquer recurso literal. Surgiu, então, em sua obra, a série de pinturas estruturadas por diagonais que organizam uma ocupação eloqüente da tela pela cor.

Ronaldo Britto, em seu texto "Através da Ordem" de dezembro de 1982 afirmava que:

> A trama é estritamente pictórica. A sua construção e a sua palpitação remetem apenas a si mesmas, A premência e a urgência da pintura, da vontade de pintura, se tornam flagrantes pela falta de qualquer mediação entre o próprio ato de pintar e a coisa pintada.[25]

Essa produção estendeu-se até o final dos anos 1980 quando as linhas diagonais deram lugar às verticais que determinavam a divisão dos planos de cor. Vergara realizou trabalhos de diversas escalas e formatos em sua pesquisa pictórica. Assim teve a oportunidade de chegar ao esgotamento de seu interesse por aquele assunto especifico, o que despertou a vontade de encontrar um novo marco zero para a sua pintura.

Para tanto, o artista decidiu retornar a uma mina de pigmento amarelo em Rio Acima apresentada a ele por seu amigo Krajcberg e explorada pela antiga fábrica de tintas e cerâmicas Morgan. Vergara levou consigo apenas telas de lona crua e encontrou no local a base para seu trabalho. Os fornos de calcinação do pigmento, parte do processo de fabricação da tinta, estavam impregnados pela cor amarela. Ele cobriu as faces da lona com adesivo e aplicou o suporte sobre as bocas dos fornos, realizando ali suas primeiras monotipias. O conjunto desses trabalhos produzidos na viagem, grandes painéis impressos e uma enorme caixa contendo um bloco do pigmento mineral, foram exibidos na sua sala na Bienal de São Paulo de 1989, quando também inaugurou uma individual no Gabinete de Arte Raquel Arnaud com 14 telas.

Em setembro de 1990, Vergara realizou uma individual no Paço Imperial com 20 telas de grandes dimensões também elaboradas a partir das monotipias feitas no interior de Minas Gerais. A busca do artista estava focada em tornar visível "a pintura escondida no real."[26] Em 1994, convidado pelo Instituto Goethe, participou da reedição da Expedição Langsdorff, junto à outros artistas alemães, russos e brasileiros, que lhe

---

[25] BRITTO, Ronaldo. "Através da Ordem" em <http://www.cvergara.com.br/pt/textos/index.php?idx=a8002>

[26] VERGARA, Carlos. Extraída de depoimento do artista colhido em junho de 2008

deu a oportunidade de realizar o trabalho de monotipias em diversas regiões como Ouro Preto e Diamantina, em Minas Gerais. O resultado foi exposto na mostra "O Brasil de Hoje Espelho do Século 19 – Artistas Alemães e Brasileiros Refazem a Expedição Langsdorff," na Casa França-Brasil no Rio de Janeiro e no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Foi nessa mesma expedição que teve seu primeiro contato com o Pantanal mato-grossense para onde retornou em 1996 para realizar suas "Monotipias do Pantanal", exposição realizada no MAM São Paulo em 1997. Em 1998, recebe o Prêmio Mário Pedrosa, da Associação Brasileira de Críticos de Arte/APCA, por sua mostra Monotipias do Pantanal: Pinturas Recentes, no MAM-SP.

Paralelamente às experiências em viagem, o artista prosseguiu sua pesquisa no ateliê com o objetivo de conquistar uma nova possibilidade discursiva através da monotipia. Suas descobertas através da utilização de matrizes compostas por moldes de papelão, pano, jornal amassado, chapas de ferro, MDF recortado lhe possibilitaram a criação de um alfabeto próprio, e sua produção se adensou. Em 2001 em sua exposição na Galeria Nara Roesler, em São Paulo, realizou uma grande monotipia de 700 cm X 210 cm na própria sala expositiva e deixa a matriz, coberta por mármore branco, para que o público possa aprofundar seu olhar e aproveitar ainda mais a experiência artística.

Em 2003, uma exposição retrospectiva de sua obra no Santander Cultural, em Porto Alegre lhe deu a oportunidade de realizar uma oficina com artistas gaúchos no município de São Miguel das Missões. De imediato, o encantamento do lugar determinou a necessidade de voltar e produzir ali um trabalho mais profundo. Em 2006, após uma exposição em Berlin, Vergara viaja para a Turquia, em Ankara, Istambul e o interior da Capadócia. As questões despertadas em São Miguel, das experiências missionárias cristãs, trouxeram ao artista lembranças do imaginário de sua infância – seu pai foi um missionário anglicano – e a Capadócia era uma região da qual ele ouviu muitas histórias missionárias. As viagens se repetem, para São Miguel e para a Turquia, e Vergara realiza em 2008 uma grande exposição no Paço Imperial intitulada "O agrado Coração: Missão de São Miguel Arcanjo"[27] e prepara-se para em setembro de 2008 inaugurar a exposição "Hüzün", sobre seu trabalho no país europeu.

[27] Nas cores, nas muitas cores que vemos nestas telas, em sua opacidade mineral que nos abre para uma profundidade, quase delirante, que absorve o silêncio de uma utopia de conversão. Conversão por afetos e não por palavras, daí a relevância da pintura e da ternura que resplandece na superfície das telas, nas passagens vertiginosas de luz e planos" Texto crítico de Luiz Camillo Osório sobre a exposição no Paço Imperial

Com a visão e o trabalho maduros, mas sem perder o fascínio pela descoberta do novo, Vergara apresenta um trabalho em constante transformação, viagens e outras referências são o pretexto para suas obras, eloqüentes e portadoras de um discurso próprio. Em um universo muito variado de experiências, a obra deste artista é sempre coerente com sua busca determinada pela revelação da realidade que só a arte pode produzir.

Capítulo 4 – Do ateliê de Carlos Vergara ao Ateliê Carlos Vergara

Este capítulo pretende relatar os diversos formatos que o ateliê de Carlos Vergara já apresentou, dos primórdios de sua trajetória artística até os dias atuais. A intenção aqui é apresentar um apanhado histórico e relatar as mudanças decorrentes da profissionalização das atividades do ateliê. Esta não é a história de uma empresa, mas sim do espaço de produção do trabalho do artista, ou ao menos o local onde sempre se concentrou a maior parte dela. O caminho adotado pelo Ateliê foi uma possibilidade dentre muitas outras. Neste caso, as opções tomadas sempre privilegiaram a liberdade dada ao artista em sua produção, criando uma estrutura que de um lado poupa-lhe do trabalho burocrático e administrativo e de outro impulsiona seus projetos e cria meios e a infra-estrutura necessária para a produção de suas obras.

4.1 – Espaços de trabalho

No início, tudo era muito diferente. O primeiro ateliê de Carlos Vergara foi um pequeno apartamento alugado em 1961 na Rua Raul Pompéia em Copacabana. Vergara, na época com 19 anos, morava com os pais no mesmo bairro, na rua Julio de Castilhos, e precisava de um espaço onde pudesse manusear com liberdade suas primeiras telas pintadas a óleo, material que tem como uma das particularidades exalar um odor tóxico e muito inconveniente. Foi neste ateliê que ele cultivou a pesquisa artística para a produção artesanal de jóias que o levariam à Bienal de São Paulo dois anos depois. Foi também naquela pequena quitinete, ainda em 1962, que recebeu a primeira visita de Iberê Camargo, que ouvira falar de seu trabalho.

Em 1963, mudou-se para um ateliê um pouco maior com dois artesãos, Lygia e Tonico, na rua Paula Freitas em Copacabana. Mas, apesar de ter sido selecionado para a Bienal de São Paulo por seu trabalho com jóias, não tinha mais interesse nessa produção artesanal. Decidiu dedicar-se somente às artes plásticas mudar-se para um espaço exclusivamente seu. Assim, começou a trabalhar como assistente no ateliê de Iberê Camargo, saiu do ateliê da rua Paula Feitas e montou um novo estúdio em sua própria residência, na rua José Linhares, no Leblon. Em 1969, mudou-se para a Delfim Moreira em um apartamento maior onde também residia e trabalhava, assim como o fará em seu destino seguinte, no Bairro Peixoto, em Copacabana.

Em 1971, viajou para a Europa para instalar painéis desenvolvidos para agências da VARIG, que foram realizados em parceria com o arquiteto Carlos Cezar Pini. Lá encontrou com o cenógrafo e diretor de arte, Marcos Flaksman e o fotógrafo Bina Fonyat. Os quatro estabeleceram uma amizade que levou à criação de um novo estúdio de arquitetura, cenografia e arte, apenas um ano depois. Em 1972, foi alugado um apartamento em um prédio de três andares na esquina da Rua da Fonte da Saudade com a Rua Humaitá, e se estabeleceu a Fonte LTDA.

Com o crescimento da cidade e o boom imobiliário dos anos 1970 a pequena edificação foi derrubada, e deu lugar a um grande prédio de escritórios. Os quatro sócios mudaram-se então para a Rua Voluntários da Pátria, Botafogo, em regime de urgência. O espaço desta pequena casa de vila não era suficiente para abrigar o laboratório fotográfico do grupo, o que os fez buscar novo abrigo na Rua Alice, em Laranjeiras. O ateliê da Rua Alice passou a ser um ponto muito visitado. Em 1973, por exemplo, o renomado atropólogo Victor Witter Turner, estudioso de ritos de passagem, acompanhado de sua esposa e também antropóloga Edith, visitaram o ateliê para ver os trabalhos realizados por Vergara e Bina Fonyat sobre o carnaval do Rio.

Em 1978, a Fonte mudou-se novamente, desta vez para uma ampla casa no Cosme Velho, de propriedade da família do sócio Carlos Cezar Pini. Lá, os quatro trabalharam em parceria até a prematura morte de Bina Fonyat em 1985. Vergara, que já trabalhava com grandes painéis, necessitava cada vez mais de espaço para a sua criação. Além disso, o silêncio exigido pelo processo criativo do artista era atrapalhado pelo movimento do escritório. Assim, o artista decidiu mudar seu ateliê para sua nova residência no Bairro Peixoto, agora na Rua Décio Vilares, mantendo sua participação em projetos multidisciplinares no escritório do Cosme Velho.

Entretanto, a procura por um espaço ainda maior continuava, e sua busca parecia ter chegado ao fim quando, em 1986, encontrou um sítio no município fluminense de Cachoeiras de Macacu, a 100km da capital, com espaço adequado para a construção de um grande ateliê. Enquanto as obras do sítio não ficavam prontas, Vergara instalou seu ateliê em um posto de gasolina de beira de estrada próximo ao sítio, mais precisamente em um antigo clube noturno alugado no lugar, ainda com o antigo nome - *Dose Dupla* - pintado na porta.

A distância do ateliê, que em um primeiro momento parecia interessante para a imersão no próprio trabalho, passou a se tornar cansativa com o interminável número de viagens entre o Rio de Janeiro e Cachoeiras de Macacu. Com o objetivo de encontrar uma alternativa para estabelecer seu ateliê novamente perto de sua residência no Rio de Janeiro, Vergara voltou a procurar na cidade do Rio de Janeiro, um imóvel que pudesse acolher tanto sua produção, quanto seu acervo particular. Em 1993 a Fonte, agora chamada Flaksman Pini Vergara Arquiteura e Arte LTDA, mudara seu endereço para Santa Teresa e, portanto, era aquele bairro o ideal para a procura.

Santa Teresa é um bairro localizado na região central da cidade do Rio de Janeiro, que se estende do Morro do Castelo ao Maciço da Tijuca, e fica em maior altitude em relação ao outros bairros da cidade. Além de ser um bairro de temperatura mais amena, Santa Teresa tem como uma de suas características históricas ser um reduto cultural da cidade. No início do séc XX, os salões realizados, principalmente as reuniões lítero-musicais promovidas pela mecenas Laurinda Santos Lobo, nos anos 1920.[28] Durante a Segunda Guerra Mundial, nos anos 1940, se refugiaram no Rio cerca de 20 artistas europeus, japoneses e norte-americanos. A maior parte foi residir em Santa Teresa, no Hotel Internacional, no Silvestre (hoje Hospital Silvestre) e na Pensão Mauá. Os dois endereços passaram a ser freqüentados por artistas brasileiros, críticos de arte, poetas e músicos, intensificando o debate estético e a produção artística no bairro.[29] Este perfil perdura até os dias atuais. Santa Teresa concentra diversos ateliês de artes e começou a realizar anualmente, à partir de 1995, o evento denominado "Arte de Portas Abertas" em que muitos artistas abrem seus ateliês a visitação pública. Estimulados pelo movimento dos artistas e pelo interesse do público, em grande parte estrangeiro, muitos moradores abriram também suas casas para hospedar visitantes, o que culminou na criação da Rede Cama e Café, a primeira organização a oferecer de forma regularizada, alternativas de hospedagem domiciliar no Brasil. O intercambio entre diferentes culturas e o diálogo artístico continuam sendo as marcas deste bairro.

O imóvel à Rua Progresso número 70, local onde hoje se localiza o Ateliê era uma antiga escola com uma casa ampla de seis cômodos e um pequeno prédio composto por dois pavimentos em anexo. Além disso, um amplo jardim, uma piscina desativada e um pequeno campo de futebol compunham o espaço não coberto da propriedade. A

[28] MACHADO, Hilda. *Laurinda Santos Lobo: mecenas, artistas e outros marginais de Santa Teresa.* Rio de Janeiro. Casa da Palavra, 2002: p.125

[29] MORAIS, Frederico (org.). *Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1985

edificação se encontrava em estado avançado de degradação, o que tornara seu preço atraente. No ano 2000, o futuro ateliê foi então adquirido pelo artista.

Após um processo de melhorias básicas que durou cerca de um ano e meio, o artista começou a produzir naquele local. A piscina foi reabilitada e uma sauna foi construída, ampliando o uso e as horas passadas pelo artista no endereço de Santa Teresa. Além disso, três salas do pequeno prédio em anexo foram ocupadas por sua esposa Beatriz, para o funcionamento da manufatura de produtos artesanais de sua empresa, a Terra Viva LTDA.

Em novembro de 2004, um incêndio decorrente de uma pane elétrica na geladeira do ateliê destruiu parcialmente o pequeno prédio. A necessidade da reforma estrutural do prédio despertou uma mudança na percepção do espaço como um todo. Beatriz mudou o endereço de sua empresa para o bairro do Rio Comprido, e a reforma foi orientada para atender exclusivamente às necessidades inerentes à produção artística de Vergara. O incêndio desencadeou um processo de profissionalização que não parou na infra-estrutura física, mas se estendeu à organização interna do ateliê.

No ano seguinte, em 2005, a empresa "Contemporânea" foi contratada para a organização dos arquivos iconográficos e documentais. O trabalho durou cinco meses e foi realizado de forma modular. Algumas reuniões foram feitas com o artista, de forma a desenvolver um arquivo que respeitasse, de alguma maneira, sua forma particular de guardar os documentos. Desta forma o arquivo se tornaria mais fácil de ser manuseado pelo artista, seu principal usuário, além de procurar atender também a qualquer pessoa.

Em 2006 foi criado o site www.carlosvergara.art.br na sua primeira versão, contendo textos em português e imagens de obras classificadas cronologicamente assim como uma área específica de acervo, com acesso garantido por senha. O site foi pensado de forma a crescer organicamente, sempre ampliando sua profundidade e abrangência. Inicialmente, fotografias randômicas ilustravam a página de abertura, o que para um site com pouca atualização, garantia ao visitante o frescor de uma nova imagem. Mas o resultado foi mais positivo do que o esperado, e o site passou a ser o principal canal de comunicação do artista com o público. As diversas mensagens recebidas pelo canal "contato" justificaram a atenção especial que é dada ao site e à sua atualização constante. Além disso, as traduções em inglês e espanhol ampliaram o

número de visitantes, o que significou o acesso a pessoas de todo mundo ao trabalho do artista.

Em dezembro de 2006, ingressou na equipe do ateliê a jornalista Mariana Sobreira, ex-funcionária de minha empresa, cuja especialização e experiência no campo da produção cultural garantiu que o processo de desenvolvimento do Ateliê pudesse ser mais eficiente e mensurável. Nesse mesmo ano, eu, João Vergara, empresário e filho do artista, fui me tornando, apesar de informalmente, o gestor executivo do ateliê, numa fase de mudança em andamento acelerado. Assim, com uma equipe organizada e comprometida, as coisas passaram a andar mais rápido.

4.2 - O Ateliê Carlos Vergara

Nossa metodologia de trabalho se estruturou sob a de missão de "Criar um ateliê auto-sustentável onde se produz, olha, pensa, debate e guarda de forma organizada a obra de Carlos Vergara". Embora possa parecer uma definição simplista e própria a qualquer ateliê, essa "declaração de missão"[30] compreende os aspectos que consideramos fundamentais e que devem ser aprofundados no dia a dia através de ações concretas planejadas e executadas por nós com ajuda de nossos colaboradores.

O primeiro termo mencionado na declaração de missão é a auto-sustentabilidade. Como observado na pesquisa realizada para a realização deste trabalho, existem diversas formas de arrecadação desempenhadas hoje por organizações privadas gestoras de acervos. As formas mais adequadas derivarão do perfil da instituição e das preferências particulares de seu gestor ou do grupo dirigente. No caso do Ateliê, o equilíbrio financeiro ainda depende fundamentalmente da comercialização de obras de arte, por se tratar de um ateliê produtivo, e não de um museu ou instituição exclusivamente de guarda. Entretanto, já se inicia de forma muito tímida, a gestão lucrativa de direitos autorais e de imagem da obra de Carlos Vergara. Embora não represente um valor significativo para o equilíbrio de contas do Ateliê, nos ensina a pensar mais profundamente sobre o assunto, e aponta para a necessidade de estabelecer uma estrutura ágil e eficiente para tratar destas operações. A sustentabilidade econômica significa alcançar o equilíbrio das contas, ou seja, as entradas realizadas em

[30] Segundo Philip Kotler, uma missão bem difundida desenvolve nos funcionários um senso comum de oportunidade, direção, significância e realização. KOTLER, Phlip. *Marketing*. São Paulo: Atlas, 1989: p58.

um mês deverão pagar os custos fixos (aqueles que independem da produção de novas obras, como a folha de pagamento, por exemplo), os variáveis (os que irão variar de acordo com a produtividade, como os gastos com telas e chassis, por exemplo), os impostos, investimentos e ainda assim procurar gerar lucro. Por isso, é fundamental um planejamento preciso, para tornar o controle financeiro mais eficiente e os resultados mais expressivos. É necessário entender que aqui não me refiro a uma iniciativa cujo objetivo final é o lucro, como a totalidade das empresas comerciais convencionais, mas da garantia de existência deste espaço de arte e da produção que ele ajuda a proporcionar. A compreensão profunda da lógica administrativa e fiscal de um ateliê formalizado e quite com seus impostos é algo que muitos artistas estão distantes de ter, e na maior parte das vezes por um resignado desinteresse. Entretanto, aliar a paixão criadora e a consciência de uma administração saudável pode ser uma alternativa bem sucedida para que muitas idéias saiam do papel e grandes projetos artísticos sejam realizados.

A segunda palavra da declaração é "produz", e não por coincidência. Apoiar o trabalho do artista provendo maior conforto para a criação e execução de suas obras é a função primordial do Ateliê. Desta forma, ampliar o espaço de produção e atender às demandas relativas às obras do artista, na maior parte das vezes pinturas em grandes formatos, passou a ser um objetivo concreto do Ateliê. E isso significou meses de planejamento junto a arquitetos, engenheiros de construção, engenheiros elétricos, de forma a projetar as modificações necessárias para uma primeira fase de melhorias estruturais. Por este motivo, do incêndio até o ano corrente, o espaço útil de produção foi ampliado em 100%, o sistema elétrico e de iluminação de serviço totalmente renovado, além da compra de mobiliário customizado para atender às necessidades produtivas. Investimos decisivamente na compra de diversos equipamentos como computadores e periféricos que apóiam a produção digital e também os projetos cada vez mais complexos, criados, planejados e geridos dentro do Ateliê.

Em seguida, a palavra "olha" representa todos os aspectos condicionantes de uma boa experiência visual de contato com uma obra de arte. Certamente, por Vergara ser um artista plástico com vasta experiência em pintura, esse é o suporte que mais pesa nas decisões que concernem a criação de infra-estrutura de exibição. O acesso aos trabalhos e a boa condição de contemplação da obra são fatores incluídos nesta única palavra. Além disso, pensamos no olhar no sentido da visibilidade, ou da possibilidade de acesso à obra. Desta forma, o olhar expresso pela missão do Ateliê é algo a ser

fomentado dentro e fora dos limites físicos da propriedade em Santa Teresa, seja em nas exposições em instituições locais, em outros países ou em meio digital através da Internet.

A seguir, “pensa e debate” se refere ao espaço como um local de criação e de reflexão. Freqüentado constantemente por artistas, críticos, curadores e colecionadores, muito do que se pensa e discute ali passou a ser considerado um ativo do ateliê, e portanto, algo a ser trabalhado de forma objetiva. Na prática, isso significa documentar experiências, gravar conversas, fotografar encontros e cuidar efetivamente para que as idéias, os projetos ou simplesmente as discussões que ali acontecem sejam registradas na memória do Ateliê. A disciplina adotada resultou positivamente na realização dos projetos que tem sido realizados em uma velocidade, eficácia e mesmo impacto muito expressivos e claramente decorrentes da nova postura do Ateliê. Certamente estes resultados dependem da qualidade da freqüência de visitantes que convidamos e recebemos. Mas além deste público qualificado e reconhecidamente formador de conhecimento, procuramos também apoiar a formação do público curioso, recebendo visitas de grupos de estudantes e de grupos não especializados. O fluxo de encontros e de visitação, embora seja de suma importância para nossa missão, não pode comprometer a principal função produtiva do Ateliê e deve acontecer sempre de forma a não atrapalhar o trabalho do artista.

Por fim, a chamada “guarda de forma organizada” refere-se à organização do acervo e arquivo em condições ideais. Essa área de atuação compreende toda a perspectiva interna de organização da guarda do acervo e arquivo de Carlos Vergara, da criação de uma metodologia adequada até os requisitos físicos de mobiliário, materiais, temperatura e umidade que devemos respeitar.

Obviamente, os pontos expressos na declaração de missão do Ateliê dão margem a um universo gigantesco de ações. Após a fase inicial de organização do arquivo e término das obras, o desafio foi procurar encontrar quais seriam as tarefas prioritárias e como planejá-las de modo a que fossem realizadas segundo as expectativas do artista e sem comprometer o fluxo de caixa do Ateliê, tendo como objetivo central tornar a vida de Carlos Vergara cada vez menos sobrecarregada com assuntos externos ao seu trabalho artístico, tornando-o mais livre e concentrado em sua atividade criadora. Foram então realizadas reuniões rápidas e objetivas com o artista, normalmente às segundas-feiras, quando discutíamos as novas ações e as ações prioritárias. Cada item

recebia um status relacionado ao seu andamento, e era classificado de acordo com o ponto a que ele atendia de nossa missão. Desta forma, a cada segunda-feira foi possível avaliar o andamento do processo de amadurecimento profissional da estrutura do ateliê. Ao final do 1º semestre de 2007 observamos uma série de resultados expressivos, pois com o registro das informações, foram gerados gráficos que demonstravam o desempenho do Ateliê com base em dados concretos como o número de visitantes, numero de encontros realizados, os projetos em desenvolvimento, as obras expostas dentro e fora do Brasil, artigos publicados e uma série de informações que passaram a nortear nossas ações. O Ateliê começava a ganhar uma dinâmica própria de existência.

No que concerne à "guarda de forma organizada", foi possível implementar: a organização do arquivo; o controle do acervo através de planilhas digitais e na Internet; o controle das obras vendidas e em consignação; o registro fotográfico de cada nova obra; a atualização e manutenção das informações sobre o artista, sua agenda e produção no site e a construção de duas novas salas em uma edificação anexa que dá passagem da casa principal para o pequeno prédio que ampliaram significativamente o espaço expositivo do Ateliê. Neste período digitalizamos grande parte dos vídeos SUPER 8 de autoria do artista filmados nos anos 1970, criamos ferramentas de controle do acervo em meio digital e disponibilizamos as imagens e informações na Internet, além da aquisição de mobiliário específico de guarda foram ainda construidas duas novas salas que além de ampliar a área de guarda, também tornou maior a área coberta de produção do Ateliê. Para que fosse possível investir nas dispendiosas obras de infra-estrutura, foi necessário equilibrar nosso fluxo de caixa através de um preciso cronograma de desembolso e de ações focadas na geração de receita. A percepção de que cada ponto da missão do Ateliê está ligado de forma interdependente ampliou o comprometimento de cada um de nós, e foi fundamental para a realização das tarefas priorizadas coletivamente.

Foram fomentados encontros e almoços no ateliê assim como visitas e suporte a estudantes e pesquisadores que procuram constantemente o Ateliê. Realmente novo era o fato de que agora controlávamos todo esse processo de forma a ser possível entender quando o ateliê foi mais visitado e qual o reflexo disso nos outros vetores de nossa missão. Também consideramos o suporte a exposições sem caráter comercial, normalmente em instituições públicas, como um esforço na direção da formação da criação de pensamento e discussão, e só em 2007 foram realizadas 7 exposições com este perfil (de um total de 14 exposições, ou participações em feiras de arte realizadas

em 2007). O apoio a teses e pesquisas é feito também neste sentido, e significa reconhecer cada solicitação de informação como algo a ser atendido com esmero e profissionalismo. Estudantes e pesquisadores que timidamente procuram informações através do site terminam por visitar o ateliê e aprofundar sua pesquisa *in loco.* Trabalhamos constantemente para o aprofundamento das informações e para a ampliação do número e da qualidade das imagens das obras na Internet. Cuidamos também de aprimorar a infra-estrutura para a visitação com a contratação do projeto de iluminação desenvolvido por Maneco Quinderé, elaborado especialmente para a contemplação ideal das obras de arte no espaço do Ateliê. Maneco criou para o ateliê luminárias próprias, desenhadas exclusivamente para a finalidade do espaço interno e externo, ampliando as horas úteis de trabalho e visitação do Ateliê e suas possibilidades de uso.

Após avaliarmos o primeiro ano sob o impacto de um novo modelo de gestão, nos sentimos confortáveis com as opções feitas e decidimos seguir em frente. Foi formalizado em 2008, o Ateliê Carlos Vergara, uma organização em processo de inicial de amadurecimento. Entretanto, podemos nos perceber convivendo em um ambiente de harmonia e criatividade. Mantemos o foco e a determinação de fortalecer sua função primordial que é o apoio à obra do artista, assim como trabalhamos atentamente para criar mecanismos de sustentabilidade que assegurem o vigor de sua ação e de sua permanência. Criar um ateliê auto-sustentável no qual se produz, olha, pensa, debate e guarda de forma organizada a obra de Carlos Vergara é uma missão de fôlego que se constrói a cada dia.

Capítulo 5 – A visão de outros artistas sobre o tema

O objetivo deste capítulo é discutir a visão de artistas plásticos contemporâneos sobre a gestão de arquivos e acervos de suas obras. Foram entrevistados cinco artistas plásticos brasileiros, amigos pessoais de Carlos Vergara, e com obras expostas em museus e coleções no Brasil e no exterior, Antônio Dias, Waltercio Caldas, José Rezende, Tunga e Cildo Meireles relataram o que pensam e o que têm feito em relação à organização de seus arquivos e acervos. Respondendo às questões levantadas, comentaram sobre o acesso público às suas obras e sobre a possibilidade de obter soluções institucionais que resolvessem, ao menos em parte, os diversos problemas por eles encontrados. [31]

Nos anos 1960, a obra do artista paraibano Antonio Dias já demonstrava como os artistas brasileiros exploravam o universo simbólico de uma maneira própria.[32] Era então sugerida uma nova configuração da obra de arte que investia na experimentação. Dias, que morou também na Europa e passou uma temporada no Nepal, foi um dos formuladores da arte pop política na América Latina, cujo objetivo era formular estratégias para combater as ditaduras e debater o status marginal na economia capitalista. Sua arte investiga a natureza dos signos, enquanto confronta criticamente a presença da arte no mercado.[33] Ao longo de quarenta anos de carreira, Antonio Dias criou uma obra que é referência para a produção contemporânea no Brasil.

Nascido no Rio de Janeiro, o escultor Waltercio Caldas utiliza suportes diversos, como objetos, vidros, aço e fotografias em suas obras, nas quais trabalha com questões como ausência e presença, a pausa, o silêncio, o oco, o vazio, o volume, o espaço.[34] No final da década de 1960 seu trabalho já revelava sua importante contribuição para a arte brasileira. Além de seu rigor plástico, a obra de Waltercio possuia também um humor que tangenciava o conceitualismo.[35] Em 1969, com o trabalho "Condutores de Percepção", inicia uma série de obras feitas a partir da inserção de objetos rotineiros em

---

[31] As entrevistas foram realizadas entre o segundo semestre de 2007 e o primeiro semestre de 2008, no Rio de Janeiro.
[32] DUARTE, Paulo Sergio. *Anos 60:* transformações da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998. p49.
[33] HERKENHOFF, Paulo. *Antonio Dias*. Catálogo de exposição. Cosac & Naify: Alemanha, 1999: p52.
[34] FARIAS, Agnaldo. *Waltercio Caldas*: A Consciência do Intervalo. Disponível em: <http://www.walterciocaldas.com.br/>.
[35] DUARTE, Paulo Sergio. *Anos 60:* transformações da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998. p293.

estojos, obtendo grande repercussão. Na década de 1980, Waltercio cria um maior número de instalações, assim como vídeos, desenhos e intervenções, mas mantém a escultura como sua atividade primordial. Em seus trabalhos públicos se evidencia a síntese de seu trabalho na união da sutileza conceitual com o controle do espaço público.[36]

A obra do paulista José Resende distingue-se pelas suas soluções claras e de articulação tensa. Na década de 60, o artista, então aluno de Wesley Duke Lee, participava das atividades do Grupo Rex, que teve intensa atuação na cidade de São Paulo. Resende, que além de escultor, é também gravador, desenhista, arquiteto, professor e editor, explora o minimalismo com vertentes da arte conceitual. Seu trabalho, que usa uma diversidade de materiais como pedras, tubos de cobre, lâminas de chumbo, cabos de aço e ampolas de vidro, guarda uma vitalidade que o destaca na cena da arte contemporânea no Brasil.

Tunga começou sua carreira com desenhos e esculturas no começo nos anos 1970. Na segunda metade da década já realizava instalações introduzindo uma vasta variedade de materiais ao seu trabalho, como correntes, lâmpadas, fios elétricos, feltro e borracha, sempre buscando relações fortes entre eles. Nos anos 1980 passou a explorar peças com significados arqueológicos ou derivadas das ciências naturais. A década de 1990 viu seu trabalho tridimensional interagir cada vez mais com as performances. A heterogeneidade presente na obra do artista pernambucano é resultado das investigações em áreas tão diversas como literatura, filosofia, psicanálise, teatro e biologia.

Aos dez anos de idade, o carioca Cildo Meireles mudou-se para Brasília, onde teria, na década de 1960, seu primeiro contato com a arte moderna acompanhando a produção internacional por livros e revistas, estudando e visitando exposições. Ao retornar ao Rio em 1967, Cildo voltou-se para obras tridimensionais, e em 1970 expôs no Museum of Modern Art (MoMA) em Nova York, EUA, onde mora por um período no começo dos anos setenta. Sua temática é por vezes política, mas sempre relacionada com a forma e seu conteúdo de expressão visual.

Após apresentar o tema do trabalho, convidei os artistas a comentarem três questões relacionadas ao acervo de suas obras. A primeira questão procurava examinar

[36] BRITO, Ronaldo. “Racional e absurdo” in CALDAS, Waltercio. *Waltercio Caldas*: 1985-2000. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001: p72.

o que motivou o artista a organizar seu arquivo e acervo pessoal. A segunda teve o objetivo de levantar as questões relacionadas ao acesso público às suas obras. A terceira buscava as soluções para o que seria um modelo de preservação e de promoção do acesso ao seu acervo. Através dos depoimentos colhidos, foi possível encontrar pontos em comum e algumas contradições entre ações práticas e visões de futuro.

5.1 - O processo de organização do arquivo e do acervo dos artistas

Nos casos pesquisados, a organização do acervo se deu em um momento avançado da carreira do artista. Apesar da guarda de fotos, projetos e estudos para a concepção final de suas obras, reuni-los organizadamente de forma a compor um arquivo que possibilitasse o acesso à informação, tornou-se um desafio sobretudo em função de condicionantes externas. O lançamento de um livro, como no caso de José Rezende e Tunga, obrigou-os a reunir não somente informações conceituais sobre seus trabalhos, mas também dados referentes à sua localização, tanto em coleções particulares quanto nos acervos de instituições. Por mais que um livro não contemple toda a obra do artista, a reunião sistematizada do material para a publicação funciona como um motor externo propulsor do movimento de organização.

Outro elemento externo é a presença de um familiar interessado em apoiar esta tarefa. Como observado, os artistas demonstram resistência para a organização pessoal de seus acervos, mas apóiam a idéia de alguém fazer isso por eles. Normalmente esta função acaba por ser realizada por alguém muito próximo - no caso dos entrevistados Waltércio Caldas e Tunga, por suas esposas - que agregam também sua experiência de vida junto ao artista à dinâmica da sistematização.

Apesar do processo de organização se iniciar a partir de uma condicionante externa, a relevância de um arquivo organizado atende a diferentes perspectivas do artista. No caso de Waltercio Caldas, a catalogação de suas obras e a sistematização de um arquivo foram iniciadas há quinze anos, pela necessidade do artista de controlar sua produção como um todo. No início de sua carreira, o artista não imaginava que as obras que produzia iriam se acumular da maneira como aconteceu e, como todo jovem, pensava que o tempo não passaria. Aprendeu com o passar dos anos que seu trabalho adquiriu uma história configurada e independente. Esta história circulou pelo mundo e ganhou autonomia. O conjunto da obra assumiu uma trajetória, foi para coleções particulares e museus, estabeleceu um currículo próprio. Conhecer esse conjunto e seu currículo foi o fator inicial que o motivou a organizar seu arquivo e acervo.

Quando jovem, Cildo Meireles só se preocupava em produzir, não se importando com o que aconteceria depois e em certos momentos de sua vida foi contra a idéia de museu. Contestar as instituições culturais era uma questão muito presente no trabalho dos artistas de sua geração. No final dos anos 1960 o museu era tido como o local do colapso final das obras. Com o passar do tempo, e com o aprofundamento de sua reflexão sobre o assunto, Cildo Meireles passou a pensar de outra maneira. Hoje o artista vê o museu como o deposito democrático, a forma democrática e generosa de compartilhar as obras de arte com o público.

Para Tunga, a maturidade o levou a ter vontade de conservar, o que também torna sua vida hoje muito mais fácil. Por receber uma demanda significativa de estudantes e pesquisadores que procuram informações e mesmo a possibilidade de acesso às suas obras, essa organização tornou-se necessária. Segundo o artista, que reúne diversas performances em sua trajetória de produção, os arquivos facilitam o relato de obras, muitas vezes de caráter efêmero, procurado por esse público crescente que solicita informações, mas nunca substitui a importância do acontecimento artístico original. Tunga muito raramente acessa seus arquivos embora reconheça sua importância. O lançamento de uma coletânea de livros e imagens sobre seu trabalho em comemoração aos dez anos da editora Cosac Naify foi responsável pela organização de parte de seu arquivo. Por esta ocasião, Tunga foi levado a acessar o arquivo e acompanhar o enorme trabalho de restauração e adequação das imagens selecionadas para a publicação. Mais uma vez foi um elemento externo o que pressionou o movimento de organizar o arquivo.

Para José Resende, o momento de elaboração de seu livro também foi quando realizou a organização de parte de seu arquivo. Ao ter necessidade de obter as imagens e informações para a publicação sobre seu trabalho, encontrou a localização de suas obras nas diversas coleções e instituições onde elas já se encontravam.

Controlar a localização das obras, que inevitavelmente acabam se dispersando por diferentes coleções ao longo de sua trajetória, é hoje uma tarefa importante para artistas cujas obras possuem alto valor de mercado. As falsificações podem ainda não representar uma ameaça freqüente aos colecionadores de arte contemporânea, mas com a perspectiva de crescimento neste mercado, à exemplos de países como China e Índia,

é fundamental que o mercado, assim como os artistas, estejam atentos as possíveis fraudes.

Waltercio Caldas produz três obras de cada projeto original, o que torna muito importante para ele saber as referências de localização de cada uma. Para Antonio Dias, sempre foi presente um fichário contendo as obras produzidas e um outro com os locais por onde elas estavam circulando. Com o tempo, a complexidade relativa a essas informações foi se tornando maior. Ele conta o momento em que contratou uma secretária inglesa que parecia ser muito organizada:

> "Quando eu pedia uma ficha (de uma obra), ela tinha a ficha na mão. Eu dizia: que organizada. Quando ela foi embora, eu percebi que ela devia pegar porque sabia onde tinha colocado. Porque não tinha ordem nenhuma."

Hoje, Antonio Dias possui a localização de suas obras identificada, e grande parte destas informações está disponibilizada em seu site na Internet.

O fato de não haverem instituições no Brasil que cataloguem sistematicamente as obras de arte, leva os artistas a terem que fazer isso por conta própria. Em nosso país, normalmente o artista só tem a oportunidade de expor suas obras quando já possui alguns anos de trajetória. Isso faz com que seja compelido a ser responsável pelo registro de sua história. Segundo Waltercio Caldas:

> " Hoje em dia, por exemplo, os artistas vivos têm mais divulgação do seu trabalho do que um artista do século XIX jamais imaginou em vida. Você tem, às vezes, artistas com dez anos de profissão que têm três livros. Me lembro que quando fiz o livro em 1978, me aconselharam a não realizá-lo, porque pelas características do livro da época, poderia ser que impedisse a continuação do trabalho ao dar-lhe uma noção geral e isso, na época, era um problema grave. As pessoas podiam achar que o trabalho havia acabado porque tinha sido sistematizado ou, pelo menos, porque ele tinha sido mostrado numa seleção."

No prefácio da reedição de *O Manual da Ciência Popular*, lançado originalmente em 1978, o artista afirma:

> "Estamos diante da reprodução impressa, este hábito contemporâneo, superfície onde se passa grande parte da arte da nossa época. Aqui, em nosso caso particular, o que vai acontecer? Serão utilizados objetos de conhecimento de todos para apresentar significados estéticos em circulação no cotidiano ou, em outras palavras, passearemos pelos campos dos sentidos. É nesta superfície, neste volume chamado *Manual da ciência popular*, que suas dúvidas jamais serão esclarecidas, pois gostaria o autor que estivéssemos em um livro sem fundo".[37]

Para Waltercio Caldas, essa vontade de ver o trabalho como um todo decorre de sua opção em trabalhar com a referência da continuidade do próprio trabalho. O conjunto de sua obra é um corpo que vai se modificando constantemente dentro de um núcleo que se adensa cada vez mais. Assim, é importante ter sempre uma visão geral e global no sentido de todos os trabalhos que realizou.

O esforço para colocar em prática essa organização sistematizada, conta muitas vezes com o apoio e até mesmo a liderança, de uma pessoa próxima e de grande confiança do artista. No caso de Waltercio Caldas, sua esposa Patrícia foi fundamental para que este trabalho fosse iniciado. O apoio se torna mais forte devido à ausência do Estado e também do mercado, na formação de uma documentação histórica da trajetória de cada artista. Para Patrícia, é justamente por não ter com quem contar, que o artista no Brasil se vê obrigado a fazer este trabalho por conta própria. Ela conta que a organização do arquivo e o controle do acervo de Waltercio Caldas começaram a serem feitos de forma sistematizada há 16 anos, quando o artista já tinha cerca de 20 anos de carreira. Apesar de ter muita das informações sobre suas obras em sua memória, muito pouco era efetivamente documentado. Patrícia iniciou, assim, um processo e anotação das lembranças do marido em um caderno e posteriormente em fichas elaboradas para tal finalidade. Com estas informações, ela pôde juntar os documentos das exposições às suas fichas com o histórico das obras. Patrícia, arquiteta de formação, possui uma trajetória profissional também ligada à preservação do patrimônio cultural e reconhece a importância do registro histórico do trabalho de Waltercio Caldas. Para isso, seu cuidado fundamental era o de criar um método que não tornasse o arquivo de difícil acesso, mas sim que fosse fácil de ser utilizado e pesquisado por outras pessoas. Para tanto, utilizou como base um modelo do amigo, o escultor Sergio Camargo, que possuía um sistema de fichas que desenvolveu quando viveu na França. Ao receber de Sergio

[37] CALDAS, Waltercio. *O Manual da Ciência Popular.* São Paulo, Cosac Naify, 2008: p38.

Camargo uma ficha de presente, Patrícia examinou como adequar a obra de Waltercio Caldas ao modelo desenvolvido por Camargo. A primeira particularidade residiu no fato de Caldas trabalhar com vários suportes, o que deu origem às seguintes categorias principais de ordenamento: DE (desenho); EO (escultura / objeto) e; IN (instalação). Após estas duas letras é posto o ano de realização da obra e em seguida o número do trabalho. Segundo Patrícia Caldas:

> "Sergio Camargo me disse que era fundamental fazer por ano porque, como ele já tinha mais de vinte anos de trabalho, podia ser que se lembrasse de um trabalho que fez, e deu de presente para um amigo, por exemplo, e tínhamos como inserir em cada ano o que fosse necessário. Caso você se enganasse de ano, tinha como retirar o trabalho e inserir em outro ano, sem quebrar a cadeia. Esse sistema de numeração que uso nunca deu erro e funciona o tempo todo. E cada trabalho tem um número, por exemplo, DE/ 1997/ 08, não necessariamente em ordem cronológica."

Os fichários, muito organizados, são preenchidos manualmente a lápis e fonte de pesquisa e constante revisão. Entretanto, ainda não foram transportados para o ambiente digital, o que deverá acontecer em algum momento. De todo modo, seu método já é procurado por outras pessoas para ser usado como referência. Cordélia Mourão, a esposa e produtora executiva de Tunga, utilizou-o como base quando contratou um profissional para desenvolver uma base de dados on-line com as informações sobre a obra do marido. As duas encontraram pontos em comum e aprimoraram seus sistemas particulares, em uma troca de experiências enriquecedora.

Os fatores ambientais do Brasil, como a temperatura e umidade, também são questões com as quais para o artista deve lidar visando à conservação de suas obras. Segundo Antônio Dias, essa é uma perspectiva fundamental a ser observada pelo fato das condições de guarda serem muito mais complexas em um país como o Brasil. A inexistência de uma tecnologia disponível e de um apoio governamental expressivo para fortalecer a preservação é um agravante sério que nele despertou uma preocupação ainda maior com a preservação. Residindo hoje em Colônia, na Alemanha, relatou que o apoio dado a iniciativas desta ordem na Comunidade Européia é relevante. Entretanto, Antonio não acha que deve ser ele mesmo responsável por protagonizar a realização deste trabalho mais profundo de preservação.

Para Tunga, a organização física do material seria uma segunda etapa. Residente da Barra da Tijuca, em uma casa localizada numa região particularmente úmida, o arquivo do artista foi organizado com a ajuda de um profissional que adequou o espaço às condições de preservação de seu trabalho. Ele também não vê esta como uma tarefa sua. Acredita que no futuro deverá existir uma instituição com credibilidade que possa abrigar seu arquivo, mas é descrente nas instituições atuais com algumas poucas exceções.

5.2 - O arquivo como instrumento de ampliação do conhecimento sobre o próprio trabalho

Saber como sua produção artística se desenvolveu ao longo do tempo é para alguns artistas uma fonte de informação. Entender a variação no volume de sua produção, por exemplo, é algo que os fazem conhecer melhor o mecanismo gerado pela existência do trabalho. Um arquivo organizado traz informações nas quais os artistas pesquisados não costumam pensar a respeito, como, por exemplo, quando preferiam produzir desenhos ou quando investigaram mais as questões relacionadas à escultura. As informações que podem ser extraídas de um arquivo organizado favorecem o artista a ampliar o pensamento sobre sua própria obra.

Cildo Meireles revê constantemente suas notas de trabalho registradas em pequenos cadernos de anotação. Em *Desvio para o Vermelho*, o artista fez sua primeira anotação quando estava desenvolvendo as obras *Espaços Vituais Canto*, em agosto de 1967.

"E aconteceram dois relâmpagos, como gosto de falar, que cruzam o céu, e um destes projetos foi a sala que tem os objetos.", afirmou Cildo.

Dezessete anos depois, em 1984, o trabalho foi montado no MAM, após revisão daquelas primeiras anotações. Em 1994, o artista foi convidado a fazer um trabalho em São Francisco, dentro de um programa voltado para instalações, e buscou em outro caderno um projeto de 1970, que terminou sendo realizado 24 anos depois do primeiro estudo. Numa coletiva em 2005, no CAPC, Museu de Arte Contemporânea de Bordeaux, apresentou um projeto de ocupações planejadas de 1968, trinta anos depois do primeiro croqui. Segundo o artista, rever esse material é parte de seu processo de criação.

5.3 – A contradição entre preservar e produzir

Se por um lado a organização pode ser uma aliada no cotidiano dos artistas, os entrevistados questionaram o ato de guardar e o tempo investido na sistematização de seus arquivos em relação à produção de novas obras. O conceito estático de preservação se opõe ao caráter dinâmico da criação, e isso faz com que alguns artistas releguem a um segundo plano a organização de seus arquivos.

Preservar é também conferir a algo a possibilidade da permanência. Elegê-la como patrimônio. A preservação não é imparcial, pois ela sempre será resultado de uma escolha. José Resende encontra uma contradição conceitual no ato de preservar e na necessidade de produzir. Segundo o artista, mesmo que sejam vetores que não se anulem, apresentam incompatibilidades que devem ser vencidas. Desta forma, ele prefere se poupar e questões referentes à organização do arquivo, e manter seu foco exclusivamente na produção de suas obras.

Tunga também questionou o lugar da documentação do trabalho na arte contemporânea. A obra de arte e seu registro muitas vezes se confundem, uma coisa permeando a outra. Seu pressuposto é que a arte deve ser feita para a experiência, o que faz com que o melhor meio de guardá-la seja o cérebro das pessoas. Desta forma, as narrativas relatando a experiência vivida acabam sendo mais fidedignas do que qualquer outro registro. Tunga concorda ser hoje inexorável e inevitável contar com o apoio de fotos para o registro de suas obras, mas reconhece que elas serão sempre testemunhos longínquos e apagados do que realmente aconteceu. As fotos e outros documentos se agregarão aos testemunhos na tentativa de se remontar o que é de uma ordem mais sutil, e que depende de uma série de condições que estiveram presentes na existência da obra. Falando sobre o material que guarda em seu arquivo o artista afirma que:

> "A importância da presença desse material é evocar aquilo que a gente escreve durante a vida inteira fazendo arte, que é uma certa aura em torno daquilo que você faz, as anedotas que circulam, as experiências, os contextos diversos em que as obras foram mostradas."

5.4 - O arquivo fotográfico e o desafio da representação

Além da complexa relação entre a sistematização do arquivo e a produção do trabalho de arte, há as especificidades da representação e de seu impacto na obra do artista. O fato de uma imagem poder ser selecionada em um determinado arquivo como representativa de uma obra, sobretudo quando se trata de uma obra tridimensional, é também motivo de preocupação por parte dos artistas. O cuidado de não dar à imagem uma importância maior do que a da documentação, e fazer com que ela permaneça no limite da representação é um desafio a ser enfrentado.

Para Waltercio Caldas, este trabalho já começa no momento gerador das imagens, com o trabalho junto aos fotógrafos. A tridimensionalidade e a transparência dos objetos são características muito presentes em suas obras e entender as transformações que sofrerão em sua representação fotográfica é uma questão necessária. A consciência de que a representação fotográfica terá em muitos casos uma circulação maior do que a obra em si faz com que a foto seja um material pertencente à própria obra. No livro *Aparelhos* que trata deste assunto o artista emblematicamente coloca em sua capa a foto de um cubo de gelo. Sobre esta capa o artista comenta:

> "De certa forma, é uma fotografia que impede um gelo de derreter, porque só o gelo fotografado não derrete. O fato de ter colocado na capa do *Aparelhos* um objeto que se mantém porque é uma fotografia, senão ele se dissolveria, já demonstra que eu estava atento para essa questão, porque o objeto chega até a fotografia enquanto significado. Ele não se entrega passivamente à fotografia."

O questionamento despertado com o livro fez com que o artista criasse trabalhos que tratavam especificamente desta problemática, onde a fotografia, a obra e sua reprodução se confundem em uma mesma situação. Dois anos depois, a convite da Funarte, Waltercio Caldas publicou o livro *Manual da Ciência Popular* no qual trata sobre a criação de obras de arte. Como fotografá-las e mostrá-las em um livro, considerando que este processo como um todo faria parte da idéia da obra de arte. O artista não se submete passivamente à imagem reproduzida, mas traz a representação para sua esfera de possibilidade criativa. Com um arquivo de mais de mil cromos de

trabalhos realizados, Waltercio se interessa profundamente por este tema e tenta sempre que possível avaliar a decisão sobre as definições técnicas que serão optadas no momento da fotografia, como a escolha da lente, por exemplo.

Para Cildo, a fotografia tem uma função de mediação. Em alguns casos no entanto, as fotos eram o próprio o trabalho, como em *Caixas de Brasília / Clareira*, de 1969, quando uma fotografia ficou enterrada em Brasília e outras duas foram trazidas ao Rio de Janeiro, com um mapa e um painel de fotos. Há também o caso do *Totem-monumento ao Preso Político*, de 1970, onde o que existe de memória são as fotos de documentação da performance e quando o artista decide mostrar a obra, mostra essas fotos.

5.5 – O problema do acesso na visão dos artistas

Diante da escassez de meios públicos e do desinteresse particular pela organização profissional do arquivo, torna-se evidentemente mais restrito e menos disponível o acesso aos arquivos e acervos dos artistas contemporâneos brasileiros. Entretanto, fatores externos à questão da arte, como a democratização tecnológica e o crescimento do número de pesquisadores e estudantes interessados no tema, levaram a uma nova postura por parte dos artistas. Podem-se pontuar três questões mais relevantes: o papel da Internet e sua importância hoje; o aumento da demanda por informações e a escassez de obras disponíveis para acesso público.

Waltercio Caldas se surpreende com a quantidade de material que se encontra disponível para a pesquisa, sobretudo na rede. Ele recebe, por correspondência, teses sobre seu trabalho, além de outras pesquisas que utilizaram fontes que ele mesmo não possui. A procura de estudantes e pesquisadores por informações sobre a sua obra é também uma constante na vida de Antonio Dias. Segundo o artista, um dos pesquisadores que o procurou foi importante até mesmo para ajudá-lo na organização de fotografias e outros registros impressos. Apesar de ter sua obra representada em diversas publicações, hoje seu site é uma ferramenta informativa importante sobre seu trabalho, e conta com dois profissionais para mantê-lo sempre atualizado. Estudantes do Brasil e da Europa o procuram freqüentemente por informações, e desenvolvem seus trabalhos tendo como base muito do que ali encontram.

Para Antonio Dias, no entanto, o problema maior se dá em relação ao acesso aos trabalhos propriamente ditos. A situação parece realmente complexa no Brasil quando se percebe um aparato público sem dinheiro para adquirir as obras e também para mantê-las, caso recebessem como doação. Diferentemente da Europa, não há aqui o consenso de que os museus têm um papel efetivo no fluxo econômico do país, fortalecendo o turismo, por exemplo.

Tunga acredita que as publicações possam cumprir um papel importante no sentido da promoção do acesso. Seu último livro foi editado em 500 exemplares, em sua maior parte destinados a bibliotecas públicas, museus, fundações de ensino e pesquisa assim, como universidades. Mesmo entendendo que este seria um modo de garantir uma circulação mais ampla, Tunga reconhece que toda edição de livros é restrita, por maior que seja. Ele acredita nos exemplares que sobram, assim como na memória das pessoas que a eles tiveram acesso. Por outro lado, desconfia da eficácia das distribuições de massa, como o exemplo das grandes obras de literatura vendidas em bancas de jornal. De todo modo, é pela viabilização do acesso público à sua obra que Tunga disponibiliza informações reunidas e organizadas na Internet, assim como todas as publicações. O artista acredita que, somando o material on-line ao impresso, as chances de o pesquisador encontrar o que procura para análise de seu trabalho terá condições de ser ampliada.

O acesso às obras de arte levanta outras questões. Os museus são o espaço onde se pode usufruir as obras, numa coleção pública à disposição de todos. A finalidade da obra de arte é pública, e o artista deve apoiar o movimento de torná-la disponível ao público. Tunga comparou o Carnaval, que é financiado pela energia do povo que por ele se sente representado, e as situações atuais dos museus, que não recebem o mesmo suporte das elites como em países mais ricos. É papel importante para o artista definir uma estratégia que dê acesso à sua obra, mas o processo de aquisição de obras pelos museus depende de políticas públicas que facilitem o mecenato ou a simples doação. Torna-se necessária uma dinâmica mais ágil, comprometida entre o aparato público, a elite e os artistas. Mais do que favorecer o deleite de visitantes e o fluxo econômico do turismo, a disposição pública das obras possibilita o estudo das mesmas e o conseqüente aprofundamento do pensar e do fazer artísticos. Na visão do artista, é fundamental uma transformação na consciência das elites econômicas e políticas, para que sejam criados os meios efetivos de viabilizar acervos públicos. A criação de um contexto pleno de arte

depende do acesso que é dado ao público para que tenha a oportunidade de compartilhar sua existência.

Ao analisar a possibilidade real de acesso à sua obra, Tunga viu com desânimo a dinâmica do equipamento cultural brasileiro. Embora ações públicas esporádicas de compra de acervo possam acontecer, isto está longe de ser uma política pública no Brasil. De forma superficial, a política focada em centros culturais favorece as ações de publicidade de determinadas empresas em ações de cunho cultural muitas vezes superficiais, em detrimento da aquisição e dinamização dos acervos existentes, sua circulação e promoção de sua visitação. Ainda assim, o caráter do financiamento empresarial existente é questionável pois depende de incentivos redutíveis do imposto de renda, ou impostos sob circulação de mercadorias, na maior parte das vezes sem deixar lastro para as instituições e para o público. Segundo Tunga:

> "É notório que a arte está ligada a uma história da arte. Ninguém faz arte espontaneamente. Quando eu faço uma obra, essa obra traz no bojo dela referências aos estudos que fiz, às reflexões que fiz de outras obras, porque tive a ocasião de vê-las, meditar sobre elas, experimentá-las, e o público teria o direito de fazer esse mesmo percurso. Direito esse que lhe é vedado porque não há acessibilidade a essas outras obras. Não há museus. Há apenas os centros culturais mostrando isso. Acho que é muito precária essa política de centros culturais que só incentiva uma produção que acaba ficando sem lastro e sem fundo. Assim como uma cultura que acaba ficando sem lastro e sem fundo."

De todos os artistas entrevistados, em nenhum caso há disponível para visitação pública um conjunto de obras sistematizado que apresente um recorte bem definido de suas trajetórias artísticas. Segundo Waltercio Caldas, é possível encontrar um colecionador que pacientemente reuniu um conjunto de trabalhos representativos da obra de um artista, mas nunca em um museu brasileiro. Com isso, roteiros culturais do Rio de Janeiro, para grupos muito exclusivos de visitantes, voltam-se para ateliês e residências de colecionadores particulares de arte contemporânea, e desconsideram muitos dos museus abertos ao público.

5.6 - Caminhos para um futuro possível

Diante da ausência do incentivo público e de uma consciência precária por parte das elites em relação ao mecenato no campo das artes, o artista ganha o papel de protagonista no processo de organizar, preservar e garantir o acesso à produção artística contemporânea produzida por artistas brasileiros. Em todos os casos pesquisados, entretanto, isso acaba acontecendo contra sua própria vontade. Cuidar da preservação de suas obras e garantir o acesso do público é uma tarefa profundamente trabalhosa e que lida com um aspecto bastante delicado: a gestão do acervo após a sua própria morte. Por mais claro que seja para o artista a independência entre o homem e sua produção, lidar com isso de uma forma objetiva e pragmática parece assustador.

Waltercio Caldas diz não saber se é ou não prematuro pensar sobre a possibilidade de criar uma instituição própria. Certamente o tempo investido com isso tomaria parte de seu tempo produtivo como artista e os trabalhos que ele ainda não fez são uma prioridade em sua vida. Para ele, seria muito mais conveniente se alguém se dispusesse a fazer esse trabalho, pois que fica dividido entre a importância de planejar uma instituição e a vontade de continuar produzindo. Observando o panorama internacional, o artista crê que esta é uma questão que não está resolvida mesmo em países como os Estados Unidos, e cita o Museu de Arte Moderna de Nova York, que tem uma política de aquisição mas também uma de manutenção do acervo dentro de certos limites. Na realidade, a produção de arte contemporânea é cada vez maior, e este é também um fator que impulsiona a criação de instituições especializadas em artistas específicos, que se beneficiam de instrumentos de incentivo para o cumprimento de suas atividades.

Hoje, uma parte relevante da obra de Waltercio está exposta fora do Brasil, em museus e fundações sem a perspectiva de voltar. Seguindo o exemplo de outros importantes artistas plásticos contemporâneos brasileiros, a perspectiva de acesso à perspectiva de acesso às suas obras acaba sendo mais farta no exterior. Nas palavras de Waltercio:

> “Eu costumo brincar comigo mesmo que existe o modelo do perfume, que é uma essência e um fixador. O Brasil teria boas essências, mas é muito ruim de fixador. Há países que podem fixar qualquer perfume. Teríamos que reforçar essa vontade fixativa de significado para poder manter a história do esforço das coisas.”

A sobrevivência das obras está ligada à sua preservação e que o ideal de todo artista é deixar uma leitura clara e concisa daquilo que ele pretendeu fazer. Tunga aponta esta vontade em lugares como os Estados Unidos, onde o artista Donald Judd, mesmo tendo o trabalho amplamente exposto, publicado e estudado nas universidades, criou um local que garantisse uma visibilidade exemplar para sua obra. Se existe a necessidade do artista de garantir essa visibilidade ao trabalho, deve haver também a necessidade da sociedade de tê-lo.

> "Nada adianta você criar o seu castelo com sua obra integral, como alguns artistas fizeram, só para receber verbas do governo, sem maior interesse porque a obra ficou encastelada numa visão particular. Mas deve-se pensar nisso a partir de uma participação efetiva de outros personagens da sociedade que reivindicam a sua existência e que façam deste um lugar dinâmico e não um templo parado onde a obra é reconhecida e fica ali estável", coloca Tunga.

Para ele, o ideal seria reunir obras de uma pluralidade de artistas, de forma que criassem um verdadeiro diálogo entre elas e que abrissem possibilidades para que o lugar se tornasse dinâmico. Segundo ele, compreender um artista não é só desfrutar de uma obra, mas a sua evolução mais ampla. Sobretudo no Brasil, onde as coisas se dissipam numa velocidade extraordinária. Antonio Dias não acredita em uma regra para uma instituição ideal. Ele acredita que o trabalho de catalogação e a publicação do material na Internet devem ser feitos pelos artistas, mas que a ausência do museu não será suplantada. Contou que conversa com as filhas sobre os trabalhos que um dia serão delas e sobre como elas se comportarão em relação a isso. Lembra que a manutenção dos trabalhos tem um custo significativo e que a circulação das obras oferece riscos às mesmas, o que deve ser observado com cuidado.

Tunga se preocupa em deixar registrados os modos de montagem de suas obras, que muito grandes, normalmente ficam desmontadas, e cuida para que o material seja preservado da melhor forma. Sua preocupação se justifica pois já presenciou ocasiões em que encontra sua obra estava montada de forma equivocada. Entretanto, Tunga não mantém com o filho uma conversa específica sobre a gestão de seu acervo após sua morte.

Waltercio confessa achar essa uma questão delicada, até mesmo para uma conversa. Acredita que os herdeiros compreendem isso aos poucos, e percebe o

nascimento desta consciência em um de seus filhos, mas o considera ainda muito jovem para pensar no assunto.

José Resende evitou falar no assunto na gestão de seu acervo após sua morte e disse, com simpatia, que está passando por um processo de organização que poupará trabalho ao possível sucessor. Entretanto, questionou a hereditariedade como fator determinante para definir quem será responsável pela gestão de um determinado acervo. Ele não acredita que a família de um artista estará naturalmente credenciada a opinar neste campo, e que muitos são os casos em que esta idéia equivocada acaba por gerar mais transtornos do que benefícios ao acesso à obra de artistas falecidos. Segundo o artista, esta mediação da obra deveria ser feita contando com a opinião de pessoas que se interessam pelo trabalho e o acompanharam ao longo do tempo.

Naturalmente, o assunto da preservação e da promoção do acesso aos acervos e arquivos dos artistas após suas mortes é um tema sobre o qual eles não querem pensar. Assim como o início do processo de organização depende normalmente de um condicionante externo, será também um condicionante externo que dará esta gestão para terceiros, sejam herdeiros, instituições ou o governo. Se esta realidade inevitável não é planejada com apoio do artista, como garantir a fidelidade na forma de guardar e dispor estes trabalhos e informações? Como evitar equívocos conceituais ou não ceder a interesses comerciais? Como equilibrar o papel dos herdeiros com as necessidades inerentes à uma gestão de qualidade? Essas questões só podem ser amadurecidas se tratadas enquanto ainda não existam interesses e nem a pressa decorrente de uma fatalidade inesperada.

Capítulo 6 – Diretrizes para o Ateliê Carlos Vergara

Como se observou neste trabalho, a institucionalização de acervos de artistas não é algo novo na história da arte no ocidente. Entretanto, este é um movimento que se acelera no mundo, inclusive no Brasil. No vácuo de uma política pública que garanta museus e centros culturais dotados de orçamento adequado, surgem iniciativas privadas ou mistas que se articulam em busca de encontrar um caminho que, de um lado, assegure o acesso público ao patrimônio artístico e cultural brasileiro e de outro, atenda aos interesses específicos de seus protagonistas e empresas patrocinadoras.

Após analisar as instituições responsáveis pela guarda e exposição dos acervos de Iberê Camargo, Eduardo Chillida e Sergio Camargo e entrevistar seus gestores, foi possível identificar algumas de suas estratégias de ação. Lidando com questões como o modelo de sustentabilidade da organização, o papel dos herdeiros, a promoção do acesso à obra do artista ou a metodologia de guarda, cada iniciativa encontra a forma específica de tornar sua missão possível e bem sucedida. A forma de se fazer isso é transformar idéias e diretrizes gerais em ações concretas. Entre erros e acertos, o que se pode perceber é o aumento no número e na abrangência de atuação de iniciativas institucionais da mesma ordem.

Através das entrevistas com os artistas brasileiros selecionados, questionou-se a pertinência da organização de seus arquivos e acervos, assim como sua função para os próprios artistas. Identificou-se uma propensão à inércia, vencida sempre pela presença de um condicionante externo, como a eminência da publicação de um livro ou a motivação de um parente. Ficou clara a escassez de acesso às obras e documentos dos entrevistados, mas apontou-se a Internet como uma ferramenta democrática em ascensão. Esta geração de artistas é testemunha de mudanças tecnológicas e institucionais jamais ocorridas com tamanha complexidade e rapidez na história da arte, sob a perspectiva do acesso. Nunca tantos livros de arte brasileira foram publicados, cada vez é maior o número de galerias e espaço expositivos assim como o intercâmbio de informações proporcionado pelo crescimento do uso da Internet. As obras dos artistas ganharam seus currículos próprios, e na mesma velocidade com a qual se espalharam pelo mundo, desenvolveram-se novas tecnologias de registro e memória deste percurso. A cada ano criam-se novas organizações gestoras de acervos de artistas, assim como novos museus monográficos, ampliando-se o universo institucional do campo das artes plásticas. Os artistas assistem às transformações algumas vezes com

desconfiança e outras com entusiasmo, mas todos estão cientes de que seu papel é cada vez mais importante neste processo.

Carlos Vergara é um artista que empreende constante transformação em sua obra e encontra no ateliê o apoio fundamental para sua produção. Nos últimos anos, o processo de organização que acontecia lentamente passou a ser encarado de forma profissional e ganhou velocidade e dinamismo. Em uma carreira marcada pela inovação, Vergara permeou e se deixou permear por movimentos e tendências que pudessem ampliar o campo da arte. Essa abertura permite que seu ateliê se desenvolva de uma forma diferente. Se de um lado o artista enfrenta com maturidade as questões tão desconfortáveis quanto inevitáveis referentes à preservação de seu acervo após a sua morte, de outro, está sempre à frente dos planos de ampliação do ateliê e de fortalecimento da capacidade produtiva que apóia seu trabalho diário. Seu espírito aglutinador, presente na criação da ABAP e no trabalho na Malasartes nos anos 1960, também se apresenta hoje nos encontros e almoços que promove no ateliê, onde surgem novos projetos artísticos e se debatem as questões correntes deste campo. Um ateliê em ebulição, ora na tensão de embates intelectuais na mesa de almoço ora no silêncio criativo da produção de uma nova pintura, este espaço se torna cada vez mais maduro e alinhado com as tendências e demandas da contemporaneidade.

Para manter a fidelidade com os princípios do artista, assim como responder às transformações e necessidades do mundo, o Ateliê Carlos Vergara se desenvolve através de cinco diretrizes determinadas: 1. A sustentabilidade e a ampliação de sua ação cultural; 2. O suporte a produção de arte e pensamento; 3. O fortalecimento da função pública e educativa do ateliê; 4. O alinhamento com os princípios do artista e; 5. A garantia de preservação, guarda e proteção da obra de Carlos Vergara. O conjunto das diretrizes terá que corresponder aos anseios do artista, se aprofundando em sua obra, mas também transbordando para o mundo onde ela está inserida. Cada diretriz, portanto, se estrutura em uma série de ações práticas e orientadas a dar conta de um universo em transformação que configura o campo da arte contemporânea.

6.1 – A sustentabilidade e a ampliação da ação cultural

Questão fundamental para toda organização, a sustentabilidade se refere à sua capacidade de gerar recursos de forma a realizar sua missão em equilíbrio com suas finanças. Em instituições de caráter cultural não lucrativo, este equilíbrio é mais

delicado, pois a maior parte das suas ações, como a guarda e manutenção de acervos, por exemplo, são dispendiosas e não geradoras de receita. Com isso, é ainda mais importante que essas organizações desenvolvam seu mecanismo de sustentabilidade, ou seja, a criação de atividades econômicas que garantam uma margem de lucro que por sua vez arque com as ações deficitárias empreendidas. O exemplo mais corriqueiro de uma ação geradora de receita é a cobrança de bilheteria para a visitação de um museu ou centro cultural. A venda de souvenires em quiosques e lojas é outra atividade econômica muito freqüente. O aluguel do espaço para festas e cerimônias e a realização de eventos corporativos é cada vez mais comum. Mas é através de patrocínios privados, em sua maior parte apoiados nas leis de incentivo à cultura, ou seja, com recursos originários da renúncia fiscal do Estado, que muitas organizações estruturam seu equilíbrio econômico. Não é o objetivo deste trabalho questionar a eficácia destas leis e políticas de incentivo, mas apenas apontar para o fato de que este é um meio encontrado por diversas organizações para viabilizar economicamente suas ações.

No caso de um ateliê produtivo e em pleno funcionamento, o vetor econômico é baseado fundamentalmente em recursos originários da comercialização de obras de arte. Entretanto, existem outras formas de geração de caixa, como o licenciamento de direitos autorais para a reprodução da imagem de determinadas obras em peças publicitárias, capas de livros ou CDs. Muitos artistas são também convidados a participarem de projetos colaborativos ou mesmo em palestras e workshops, o que pode representar mais uma fonte de renda. Entretanto, o que é fundamental a ser compreendido no Ateliê é que a instituição deve independer do artista, ou seja, ela deve criar meios próprios de auto-sustentabilidade. Obviamente, por trás de instituições sempre existirão pessoas, responsáveis por realizar o universo de tarefas inerentes à manutenção da organização. Uma grande dificuldade neste processo é fazer com que toda a equipe compreenda que o Ateliê institucionalizado ganha uma série de necessidades a serem atendidas. Como qualquer iniciativa formalizada, terá que ter os registros fiscais e contábeis bem organizados assim como um processo administrativo próprio. Os projetos e ações desempenhados gerarão despesas que deverão ser pagas com recursos de origem declarada. Os funcionários passarão a ter suas carteiras de trabalho registradas e seus direitos respeitados. A lógica da formalidade e da transparência ainda tão rara no mercado das artes começa a ser definida pelo processo de institucionalização, e da mesma forma, isto acontecerá com os grandes ateliês. A profissionalização costuma acelerar o processo de desenvolvimento ou a ampliação dos horizontes de qualquer segmento, e isto também acontecerá no campo das artes plásticas.

Para aumentar as chances de sucesso e sustentabilidade, é necessária uma equipe eficiente, bem organizada e comprometida com os objetivos do Ateliê. Isso significa que cada profissional deve conhecer não apenas suas funções específicas, mas também o conjunto de diretrizes do Ateliê. Desta forma, assim como nos museus, torna-se pertinente a definição de uma matriz organizacional simples, que defina quem faz o quê. A diferença é que museus são na maior parte das vezes controlados por um conselho de diretores. Os museus americanos, por exemplo, normalmente classificam sua equipe em funções determinadas. Por exemplo, o diretor executivo é o responsável por definir o orçamento e angariar fundos, contratar e supervisionar toda a equipe, pesquisar e escrever políticas, definir o planejamento estratégico, supervisionar as exposições, visitas guiadas especiais, o material impresso da instituição e servir como intermediário entre público, conselho diretor e funcionários. O diretor administrativo deve gerir a administração geral das contas e supervisionar as operações e a manutenção do museu. O curador cuida da catalogação do inventário, mantém o registro das coleções, pesquisa e define novas exposições e cria a coerência da programação do museu. O coordenador do projeto educativo desenvolve os programas para estudantes. O gerente de marketing elabora a estratégia de venda da imagem do museu e cuida para que ela se realize. Outras áreas como segurança, venda de produtos, programa de voluntariado e serviços gerais terão também seus gerentes e equipe de trabalho.[38]

Em um ateliê a divisão de cargos e responsabilidades é muito simplificada. O artista funciona como o conselho de diretores, definindo os caminhos para onde quer que o ateliê se desenvolva. A figura de um gestor é também fundamental. É ele quem vai selecionar e contratar os demais membros da equipe, gerenciar a administração do ateliê, supervisionar a manutenção do espaço, os projetos e a produção. Um assistente administrativo cuidará dos registros financeiros, da emissão de notas fiscais, do controle de contas a pagar e a receber e das compras de bens de consumo para o escritório, limpeza e serviços gerais. Um pesquisador será responsável por cuidar do acervo, encontrar informações relevantes que possam apoiar projetos em desenvolvimento e atender às diversas solicitações por informações sobre a obra. Este profissional também acompanhará o planejamento e a realização dos projetos e exposições. Para o trabalho no ateliê, apoiando a realização física das obras, é necessário outro profissional, o assistente do artista. Por fim, neste esquema enxuto, um funcionário de serviços gerais

[38] KOPCO, Mary A. "Making Museums Relevant" em *The Business of Museums.* Virginia: Aspatore Inc, 2004: p.39.

é muito importante, cuidando da limpeza, segurança e resolução de pequenos problemas que podem porventura acontecer. No caso do Ateliê Carlos Vergara, há ainda uma segunda funcionária de serviços gerais responsável pela limpeza da casa e pela cozinha, no preparo dos almoços da equipe. Outros membros são contratados para serviços temporários e cuidam da inscrição de projetos em editais e leis de incentivo, da manutenção de equipamentos de informática, do trabalho com imagens digitais, dos projetos de arquitetura e iluminação do Ateliê, da assessoria jurídica, além de um escritório contratado para cuidar de sua contabilidade.

Mesmo em uma escala muito menor que a de um museu americano, é importante imbuir a equipe nos planos do Ateliê. Essa é uma forma de fazer com que todos fiquem atentos às oportunidades de geração de receita alinhadas com os objetivos institucionais. Da mesma forma, entendendo a interdependência de suas funções, serão mais conscientes quanto à redução de custos e utilização de recursos, assim realizando seu trabalho de forma mais eficiente.

6.2 - O suporte à produção de arte e pensamento

Como observado na Fundação Iberê Camargo, a função produtiva de um ateliê é fator fundamental para sua relevância. No caso gaúcho, o ateliê de gravuras é o laboratório onde artistas escolhidos produzem novas obras e ampliam a pesquisa nesta mídia. Além disso, as gravuras impressas no ateliê são também uma fonte de renda para a instituição. Mesmo sendo o ateliê de um artista morto, a atividade produtiva permanece viva e presente, o que era a intenção do artista que dá o nome ao lugar.

A convivência entre espaço expositivo e produtivo será um fator a ser explorado em um ateliê institucionalizado. Ao intensificar seu caráter público, fortalece sua perspectiva de visitação e deve se preparar para atender à estrutura necessária para recepcionar este público, como a iluminação do espaço, limpeza, segurança e o conforto do espectador de uma forma geral. Por outro lado, ao se definir como centro de produção, tem que investir em meios que viabilizem isso, como as ferramentas adequadas e a novas tecnologias, cada vez mais presentes na produção artística contemporânea. Da diversidade de fatores que envolvem ambas as áreas de atividade, exposição e produção, surgem novas possibilidades. É sempre interessante ao espectador, conhecer de perto o local da produção efetiva de uma obra, as ferramentas de trabalho do artista, os insumos e materiais que utiliza, os livros, músicas e detalhes

que cercam seu trabalho. É também importante para o artista, ter a oportunidade de expor seu trabalho, em um local preparado, bem iluminado, limpo e com condições de receber outras pessoas para comentá-lo. É também observando sua própria produção que o artista aprende e se renova, o que torna um espaço expositivo muito útil para um ateliê produtivo.

É da troca decorrente dessa convivência entre produção e exposição, que se cria um ambiente rico para a formação de pensamento sobre arte. Em um ateliê, visitantes se aproximam do objeto artístico e conseguem observar através de estudos e materiais os caminhos que levaram o artista à solução final de sua peça. Não é raro encontrar também recortes de revistas e cópias de páginas de livros com imagens que de alguma forma fazem referência à obra do artista. O observador tende a diluir seu medo em comentar a obra, o que torna o processo de aprendizado mais efetivo.

No Ateliê Carlos Vergara as visitas, apesar de ainda restritas a amigos e pessoas envolvidas com o meio cultural, com algumas exceções, são estimuladas a percorrer todo o espaço do ateliê, do setor expositivo à área da produção. Os funcionários e os visitantes são estimulados a comentar não só a obra e também a disposição das peças pelo espaço, na tentativa torná-los também atores ativos no Ateliê. No processo de aproximação entre público e obra, sobretudo no caso do público especializado, surgem muitas idéias realmente interessantes para o Ateliê, e isso é entendido como algo muito importante a ser cuidado e se possível, desenvolvido. Novamente, é imprescindível que exista uma equipe comprometida com o registro destas informações e imbuída a dar continuidade aos projetos iniciados nos encontros do Ateliê. A diretriz de que o Ateliê é também um centro de produção de pensamento deve ser incorporada por todos e transformada em ações práticas. A metodologia de registrar as idéias discutidas e dar andamento a enunciados de projetos criados na mesa do almoço como trabalhos coletivos entre artistas ou a criação de novos projetos de exposições, por exemplo, faz com que resultados possam ser mensurados. Muitos dos projetos realizados no último ano surgiram de idéias despretensiosas, mas talvez sejam estas idéias desinteressadas as mais genuínas no campo da arte.

6.3 – O fortalecimento da função pública e educativa

Como observado na análise dos depoimentos dos artistas, o horizonte público dos museus e centros culturais não é animador. Não há uma política pública de

formação de acervo e nenhum dos artistas entrevistados reconhece que exista hoje a possibilidade de ver suas obras reunidas de forma sistematizada no país. Pelo contrário, apontam para a escassez de obras à disposição pública e para a precariedade das instituições.

Das iniciativas de gestão de acervos pesquisadas, nenhuma configura uma instituição pública. No caso do Ateliê Sergio Camargo, apresenta-se um comodato com o Paço Imperial, instituição vinculada ao IPHAN, mas a gestão do acervo continua sendo privada. Institutos e Fundações são organizações sem a finalidade lucrativa que denotam aspectos de interesse público, mas são independentes do aparato oficial do Ministério da Cultura. Não foi encontrada na pesquisa, portanto, nenhuma iniciativa de gestão de um acervo público de arte contemporânea.

Neste cenário, a participação dos artistas potencializa-se e torna-se mais relevante. Repousam em suas mãos novas possibilidades de criação de acesso público às suas obras, e certamente seus ateliês terão um papel fundamental para a criação de um horizonte melhor e mais generoso com o público. Hoje, esta abertura se resume à visitação do público especializado, normalmente composto por estudantes de arte, pesquisadores, curadores ou colecionadores. Cabe aos artistas cuidar para que seus arquivos estejam organizados e seus acervos em bom estado de conservação, cumprindo mesmo de forma limitada à função pública do acesso e prescindindo da ajuda do Estado.

No Ateliê Carlos Vergara o caso se repete. Com recursos próprios, há o investimento em condições de guarda e arquivamento do arquivo iconográfico e documental, assim como a disponibilização destes documentos para eventuais pesquisas. Receber visitas com interesse na obra é também uma constante. Por uma questão operacional, as visitas tem que ser agendadas com antecedência e em grupos pequenos, respeitando a escala do lugar. De toda forma, é muito raro que um grupo organizado para a visita, que se identifique e demonstre a intenção educativa de sua visita, não seja receido no Ateliê. A diretriz de fortalecer a função pública e educativa torna este tipo de demanda também fundamental para o pleno desempenho da missão institucional do ateliê.

Seguindo o exemplo dos museus e centros culturais, existe a intenção de aprofundar um projeto educativo que trabalhe na direção da formação de público assim como de profissionais do setor. Somente um ateliê que reúne um espaço de produção,

um espaço de guarda e um espaço expositivo, pode apresentar um espectro mais amplo de especialidades neste campo, mesmo dentro das limitações de sua escala. Ainda assim, no Ateliê Carlos Vergara o trabalho se desenvolve de forma a transmitir o conhecimento adquirido por toda a equipe. Entretanto ainda não há um modelo sistematizado de programa educativo, o que se pretende atingir nos próximos anos.

Vale mencionar também a Internet como ambiente fundamental em um novo horizonte de projetos educativos. Nas entrevistas, os artistas mencionaram que a publicação de informações na rede é algo que alimenta e atende à demanda por informações sobre as obras que o equipamento público é incapaz de oferecer. Com o aumento no número e na qualidade dos programas de educação on-line, não será impossível assistir nos próximos anos ao nascimento de programas educativos totalmente ministrados na rede.

6.4 – O alinhamento aos princípios do artista

O artista e sua obra são entidades distintas. Em uma instituição monográfica, entretanto, características do artista são normalmente transformadas em políticas, em maior ou menor escala. O grau de fidelidade a essas políticas pode estar ligado à presença de parentes na gestão destas instituições[39] mas não são necessariamente os herdeiros que estarão mais aptos a gerenciá-las. No Museu Chillida-Leku, instituição gerida pelos herdeiros do artista Eduardo Chillida, a paixão do artista pela disposição de suas esculturas no jardim determina a política de sua ampla exposição e restrição total de qualquer modificação. Na Fundação Iberê Camargo, instituição gerida por profissionais sem vínculos hereditários com o artista, o ateliê de gravuras é uma ação expandida da vontade do artista fortalecer a pesquisa nesta mídia.

Com princípios definidos pode-se traçar um plano de ação dinâmico. Uma política de promoção do acesso público às obras do artista pode ser um princípio transformado em ações diferentes como, por exemplo, a criação de um programa de visitação por grupos escolares ao acervo, ou a publicação de um banco de dados na Internet. A ação tem um caráter temporal definido, pois pode e deve ser constantemente avaliada e reorientada de forma a ser cada vez mais eficiente. O princípio, no entanto,

[39] SALVESEN, Magda e Diane Cousineau, ed. *Artists´ Estates: Reputations in Trust.* New Jersey: Rutgers University Press, 2005, p.15.

determina um perfil mais geral e imutável, como no exemplo dado, a promoção do acesso público à obra.

As diretrizes que compõe este capítulo final representam as políticas principais do Ateliê Carlos Vergara. Entretanto, outros princípios do artista também estão presentes. Talvez o mais claro seja o generoso espírito da coletividade que faz com que o artista não somente promova almoços em seu ateliê, mas cuide pessoalmente do preparo da comida e de servir os pratos dos convidados. Um singelo ato que se repete quase diariamente e estabelece uma relação próxima e carinhosa com quem compartilhe a mesa na troca de idéias.

6.5 - A garantia de preservação, guarda e proteção da obra.

O início do processo de preservação consiste na identificação e catalogação do acervo e dos documentos do artista, como identificado na pesquisa realizada. É a partir deste levantamento minucioso que se compreende que tipo de tratamento será dado ao acervo e mesmo ao arquivo. Se, por exemplo, se tiver tratando de um acervo constituído por um grande número de trabalhos sobre papel, a questão dos fungos e da umidade torna-se mais emergente. No caso das fotos, as ameaças são de outro tipo. O planejamento eficiente deve contemplar as particularidades das obras de cada artista específico. Isso se refere também à forma de catalogação que deverá se aproximar da metodologia intuitiva do artista, e conseqüentemente facilitará seu uso depois do arquivo estar totalmente organizado.

A partir do momento em que se tem o arquivo pronto e catalogado, é fundamental que se adote uma profunda disciplina de uso do mesmo. Essa disciplina tem que ser incorporada por todos os profissionais que têm acesso aos arquivos para que não somente as novas informações sejam registradas, mas também para que as informações e documentos organizados não se percam. Essa postura deve ser difundida por toda a equipe e para cada novo funcionário.

Também é após a organização que se pode planejar uma ação corretiva em relação à infra-estrutura de guarda das obras e documentos. Algumas atitudes são indicadas a todos os espaços com este perfil, como por exemplo, a desumidificação do ambiente. Em alguns casos surge a necessidade de a manutenção da temperatura ambiente em uma certa temperatura, o que acarreta na instalação de condicionadores de ar no espaço de guarda. Mesmo a limpeza constante, a dedetização, a pintura e a

manutenção em geral trazem uma série de custos que serão presentes no orçamento de uma instituição deste perfil, o que faz com que seja necessária uma gestão profissional apta a arcar com eles.

Desta forma, não é uma ação pontual de organização e preparação de um espaço para a guarda de um determinado acervo, que garantirá sua preservação. Esta é uma questão de longo prazo que incorrerá em dois fatores que se opõem em uma dinâmica de tensão constante: os custos de manutenção e a valorização do acervo. Isso significa que, se de um lado o valor a ser pago a cada mês com itens envolvidos diretamente com o acervo, como produtos, equipamentos, energia e pessoal vai aumentando, de outro, o valor de mercado das obras destes artistas também se incrementa. Se não há uma sistemática de geração de receita realizada pela instituição, que independa da comercialização das obras que o compõe, o próprio acervo será consumido pelos custos de sua manutenção. No entanto, os herdeiros destes acervos comumente não apenas não arcam com os custos de sua manutenção efetiva como também se vêem no direito de obter ganhos materiais com a venda das obras de arte que são passadas às suas mãos em processos de partilha cuja dinâmica funciona a partir do cálculo monetário de seu valor. Ao receber um determinado montante de uma herança em obras de arte, há a distorção de que aquele é um valor a ser realizado, ou seja, um ativo de relativa liquidez a ser transformado em dinheiro, e não mais parte de um conjunto coerente e organizado em acervo, cujo valor público muitas vezes transcende o valor particular para o herdeiro.

Portanto, para que um acervo seja efetivamente preservado é necessária não somente uma gestão consciente e profissional, mas também uma estrutura legal que o proteja da ganância dos herdeiros. A criação de uma instituição é uma forma de caminhar nesta direção e no caso de um artista vivo, o processo torna-se ainda mais eficiente. Em vida, o artista pode escolher quais são as obras que serão mantidas insolúveis e preservadas dentro de um conjunto determinado. Ele mesmo pode realizar esta curadoria do que considera representativo de sua obra em seu acervo pessoal. Mais do que ninguém, o artista saberá dos custos de preservação e pensará de forma sensata mecanismos de receita que independam das vendas desta seleção de obras, mesmo que escolhendo outros trabalhos que possam ser vendidos em benefício do grupo selecionado. No momento em que este é um processo transparente com seus herdeiros, o artista compartilhará o entendimento do valor público de seu acervo e da real necessidade de sua preservação.

Como observado na pesquisa realizada neste trabalho, há muitos herdeiros e parentes que contribuem positivamente para o movimento de ampliação da possibilidade de acesso público à produção de arte no Brasil e no mundo. Mas há também aqueles que, por desconsideração ou ingenuidade, acreditam que a hereditariedade lhes dá o direito de fazer o que bem entenderem com sua herança em benefício próprio. O artista vivo tem a possibilidade de preparar este ambiente de forma adequada ou se abster. Cabe somente a ele esta decisão.

Em um ambiente institucional precário e sem muitos exemplos estáveis e bem sucedidos de organizações monográficas que cuidem da preservação e dinamização de acervos de artistas contemporâneos, caberá às experiências correntes e futuras a criação de paradigmas a serem seguidos. Talvez a comunicação e a transferência de conhecimento entre estas organizações poderá criar uma massa crítica de pessoas e iniciativas que estruturem a geração de lastro para a arte contemporânea. A produção madura e cada vez mais internacionalmente reconhecida de artistas brasileiros caminha para se tornar definitivamente relevante sob a perspectiva da história da arte. É fundamental que uma maturidade similar à da produção esteja também presente nos mecanismos de preservação e de promoção de acesso, ampliando a possibilidade da pesquisa, do estudo e da formação de público fortalecendo da relevância desta mesma produção dentro de nosso país.

Conclusão

A pesquisa realizada e apresentada neste documento participa e incorpora o esforço já desempenhado por diversas gerações de encontrar meios de preservação e criação de um ambiente ideal para a contemplação de acervos de obras de arte. Como observado no capítulo 1, esse esforço não é recente, mas tornou-se recorrente no final do último século e, ao que parece, o mesmo processo impulsiona as novas experiências que surgem no século XXI. O Ateliê Carlos Vergara, no conjunto de atividades que extrapola a produção do artista, ou seja, a catalogação e organização de seu arquivo e acervo, a sistematização do acesso, e a profissionalização de sua gestão, é uma iniciativa inserida no contexto maior de transformações no campo da cultura na sociedade pós-moderna.

Não existe um paradigma aplicável a toda e qualquer realidade. Os modelos observados no capítulo 2 mostraram que, mesmo compartilhando ideais comuns, como a promoção do acesso público, a preservação de obras e documentos e a exposição das obras dos artistas, cada caso apresenta suas características particulares. A relação dos herdeiros com as instituições, a oferta de apoio público a estas entidades e o patrocínio de empresas privadas são exemplos de condicionantes que podem variar de acordo com a realidade de cada artista e do local da instituição. Mesmo exemplos que parecem muito bem sucedidos, como é o caso do Museu Chillida-Leku, guardam dentro da instituição tensões não transparentes ao público. Neste exemplo específico, o interesse da segunda geração de herdeiros na coleção do artista e a dificuldade na arrecadação de receita são desafios a serem enfrentados que só puderam ser descobertos a partir da entrevista realizada com Pedro Chillida, filho do artista e atual diretor da instituição.

A experiência do Ateliê Carlos Vergara se, de um lado, diferencia-se dos modelos pesquisados por tratar-se de um artista vivo, por outro se utiliza da experiência por eles transmitida para criar estratégias que evitem ou, ao menos, amenizem os problemas por eles enfrentados. Ao contar com o próprio artista na liderança do processo de profissionalização e institucionalização do ateliê, há a possibilidade de orientar com discernimento esse esforço e garantir o suporte à produção artística e intelectual sobre a obra. A participação do artista trabalha de forma a dar dinamismo e evitar um formato estanque e estático para a instituição. Como observado no capítulo 3, Vergara tem como uma de suas características, o interesse de trabalhar pela coletividade no campo das artes, de modos diversos. Desta forma, a transformação que tem passado

seu ateliê, é um exemplo do interesse do artista em experimentar um modelo de organização que possa servir às suas necessidades particulares, assim como às do público. Como observamos no capítulo 4, o artista, em sua trajetória, já pode vivenciar diversas alternativas: de espaços coletivos e multidisciplinares ao isolado ateliê no município de Cachoeiras de Macacu. Com a maturidade e experiência adquiridas nos seus mais de quarenta anos de carreira, o artista tem a consciência de que caminha na construção de um modelo possível que pode ser útil como fonte de informação e referência para outras experiências.

No capítulo 5 ficou claro observar que não há um consenso entre os artistas entrevistados, sobre o formato ideal de uma instituição que seja apta a preservar, organizar, promover o acesso às suas obras. Também foi possível observar que há uma desconfiança generalizada sobre as instituições existentes e uma visão pessimista sobre o horizonte futuro. A paixão dos artistas está eminentemente voltada para sua produção atual, para seu fazer artístico. Apenas nos casos de Waltércio Caldas e Cildo Meireles, foi mencionado o arquivo pessoal como fonte de pesquisa ora utilizada como base para sua produção. Em todos os casos os artistas se mostraram avessos a se sentirem responsáveis sobre a perspectiva de organização e preservação de suas obras, mas entenderam que seria importante existir alguma iniciativa, pública ou privada, que atendesse esta necessidade. Desta forma há uma contradição entre a visão negativa e pessimista das organizações atuais, e a esperança de que alguém resolva esta situação. A consciência de que suas atenções devem estar voltadas para as produções de suas obras, faz com que se torne secundária a reflexão sobre qual seria o perfil de uma instituição ideal ou se os artistas estaria envolvido neste processo. A escassez de pensamento sobre o assunto por parte dos artistas torna a questão ainda mais urgente.

As 5 diretrizes apontadas no capítulo 6[40] buscam atender às necessidades identificadas nas entrevistas, nas instituições pesquisadas e na bibliografia utilizada neste estudo. Não há nelas o caráter de ineditismo. Entretanto, ao cristalizá-las em um conjunto de ações ordenadas, espera-se criar um modelo novo que respeite as particularidades do artista em questão assim como a cena local onde a instituição está inserida. O Ateliê Carlos Vergara, formalizado em 2008, se desenvolve respeitando estas diretrizes e se beneficia da pesquisa realizada neste estudo, em parte traduzida no

[40] 1. A sustentabilidade; 2. O suporte a produção de arte e pensamento; 3. O fortalecimento da função pública e educativa; 4. O alinhamento com os princípios do artista e; 5. A garantia de preservação, guarda e proteção da obra de Carlos Vergara

texto aqui apresentado e em outra parte mais sutil que foi vivenciar os encontros realizados com artistas e gestores de instituições assim como a fruição dos acervos em exposição. Da mesma forma em que foi possível contar com a generosidade dessas pessoas para a obtenção de informações, o Ateliê se propõe a ser uma fonte viva de pesquisa não somente sobre a obra do artista, mas também sobre a forma com a qual realiza suas atividades, da organização do arquivo aos processos de gestão.

A maturidade da produção de arte contemporânea brasileira pode ser exemplificada não somente pelo valor que tem atingido no mercado, mas também pelos artigos publicados na imprensa estrangeira especializada e mesmo pelas exposições de artistas brasileiros no exterior. Os primeiros artistas a atrair a atenção e a obter respeito internacional foram Helio Oiticica e Lygia Clark. Entre 1992 e 1994, doze anos após sua morte, a primeira retrospectiva internacional de Oiticica percorreu cidades como Roterdã, Paris, Barcelona, Lisboa e Minneapolis. No final da década de 1980, o trabalho de Lygia Clark já ganhava espaço em exposições em Nova York, Londres, Estocolmo, Madri, Paris, entre várias outras cidades. Tunga foi, em 2005, o primeiro artista a ocupar a pirâmide do Louvre, com a instalação *À la lumière dês deux mondes*[41]. Cildo Meireles realizará, em outubro de 2008, a primeira exposição individual de um artista brasileiro vivo, na *Tate Modern*, em Londres. Ambos são exemplos de fatos recentes que legitimam a arte nacional no contexto artístico mundial. A mesma maturidade, entretanto, ainda não se observa no campo institucional de arte contemporânea em nosso país.

A exposição internacional e o aumento da procura por obras de artistas brasileiros tende a atrair o mercado que impõe suas regras sobre o campo institucional. A vantagem de sermos um país de baixa maturidade neste setor é justamente a possibilidade de poder planejar nossas instituições segundo regras que beneficiem a produção e a fruição de arte. Logicamente, o mercado dinamiza e tem uma participação importante na viabilização de projetos artísticos, mas não pode ser o único vetor que determine o formato das instituições de caráter cultural. O aparente distanciamento de muitos artistas em relação ao envolvimento direto com o tema torna o desafio ainda maior. Será então preciso assistir as iniciativas que começam a aparecer e esperar que elas sejam capazes de mobilizar novas experiências e despertar um ciclo virtuoso onde a produção artística no Brasil possa contar com uma estrutura de suporte compatível a sua

[41] Disponível em: <http://www.cosacnaify.com.br/tunga/pdf/cartaz.pdf>.

importância e competência assim como o interesse público seja também atendido. Este trabalho pretende contribuir para a formação do Ateliê Carlos Vergara e colaborar para a ampliação do conhecimento sobre discursos e práticas de preservação de acervos de importantes artistas do contexto da arte contemporânea brasileira.

1. Bibliografia

ALBERTI, Verena. *O Ouvir contar:* Textos em história oral. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

_____. *Manual de história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

ALEXANDER, Edward P. *Museums in Motion:* An Introduction to the History and Functions of Museums. Walnut Creek: Altamira, 1996.

BANDES, Susan J. *Caring for Collections:* Strategies for Conservation, Maintenance and Documentation. Washington: American Association of Museums, 1984.

BAUMAN, Zygmund. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*: gênese e estrutura do campo literário. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRITO, Ronaldo. *Através da Ordem*. Disponível em: <http://www.cvergara.com.br/pt/textos/index.php?idx=a8002>.

CALABRE, Lia (Org.). *Políticas culturais: diálogo indispensável*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2005.

CAVALCANTI, Lauro (Org.). *Atelier Contemporâneo, Projeto FINEP no Paço Imperial*. Rio de Janeiro: Salamandra Consultoria Editorial, 1998.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2002.

DUARTE, Paulo Sergio. *Anos 60:* transformações da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

ELIAS, Norbert. *"Da sociogênese dos conceitos de 'civilização' e 'cultura'". O processo civilizador:* uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

FABRIS, Ana Teresa (org.). *Arte e Política*: Algumas Possibilidades de Leitura. Belo Horizonte: FAPESP, 1998.

FALK, John H.; DIERKING, Lynn D. *Learning from Museums*: Visitor Experiences and the Making of Meaning. Walnut Creek: Altamira, 2000.

FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil:* Temáticas Contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FERREIRA, Marieta.M (org.) *História oral e multidisciplinariedade*. Rio de Janeiro: Diadorim/Finep, 1994.

FERREIRA, Marieta.M; FERNANDES, Tânia Maria; ALBERTI, Verana (org.). *História oral:* desafios para o século XXI. Rio de Janeiro: Fiocruz / CPDOC-FGV, 2000.

GOMES, Angela de Castro (org.). *Escrita de si, escrita da História*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

HABERMAS, Jürgen. *A inclusão do outro:* estudos de teoria política. São Paulo: Loyola, 2002.

_____. *Mudança estrutural da esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HOOPER-GREENHILL, Eilean. *The Educational role of the Museum*. 2 ed. New York: Routledge, 2005.

KOTLER, Philip. *Marketing*. São Paulo: Atlas, 1989.

KOTLER, Philip; SCHEFF, Joanne. *Standing Room Only:* Strategies for Marketing the Performing Arts. Boston: Harvard Business School Press, 1997.

LEAL, Carlos (org.). *Ateliês do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.

MACHADO, Bernardo Novais da M. A Identidade Cultural de fato e de direito. In: SEE. *Reflexões e contribuições para a Educação Patrimonial*. Belo Horizonte, 2002.

MACHADO, Hilda. *Laurinda Santos Lobo*: Mecenas, artistas e outros marginais em Santa Teresa. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

MORAIS, Frederico (org.). *Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1985.

MUSEO CHILLIDA LEKU. Disponível em: <http://www.eduardo-chillida.com/>.

MUSEU LASAR SEGALL. Disponível em: <www.museulasarsegall.com.br>.

MUSEU PICASSO. *Las Colecciones del Museo Picasso de Barcelona*. Disponível em: <http://www.museupicasso.bcn.es/cast/coleccion/index_collec.htm>.

NEWHOUSE, Victoria. *Towards a new museum.* Expanded ed. New York: Monacelli Press, 2006.

PAÇO IMPERIAL. Exposições Permanentes. *Ateliê Sergio Camargo*. Disponível em: <http://www.pacoimperial.com.br/exposicoesperm.aspx>.

SALVESEN, Magda; COUSINEAU, Diane (orgs.). *Artists´ Estates*: Reputations in Trust. New Brunswick: Rutgers University Press, 2005.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença:* a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

SMITH, Calvin B, et al. *Inside the Minds:* The Business of Museums. E.U.A.: Aspatore, 2004.

THE ANDY WARHOL MUSEUM. Disponível em: <http://www.warhol.org/ museum_info/ index.asp>.

THE JUDD FOUNDATION. Disponível em: <www.juddfoundation.org>.

THE MENIL COLLECTION. Apresenta informação sobre a Cy Twombly gallery. Disponível em: <http://menil.org/twombly.html>.

VERGARA, Carlos. *Carlos Vergara:* Fotografias. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2007.

WU, Chin-Tao. *Privatização da cultura:* a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80. São Paulo: Boitempo, 2006.

Anexo I

Figura 1 - Carlos Vergara nos anos 1960

Figura 2 - VOTE
Nanquim e aquarela s/ papel
1965

Figura 3 - O GENERAL
Óleo s/ tela
1965

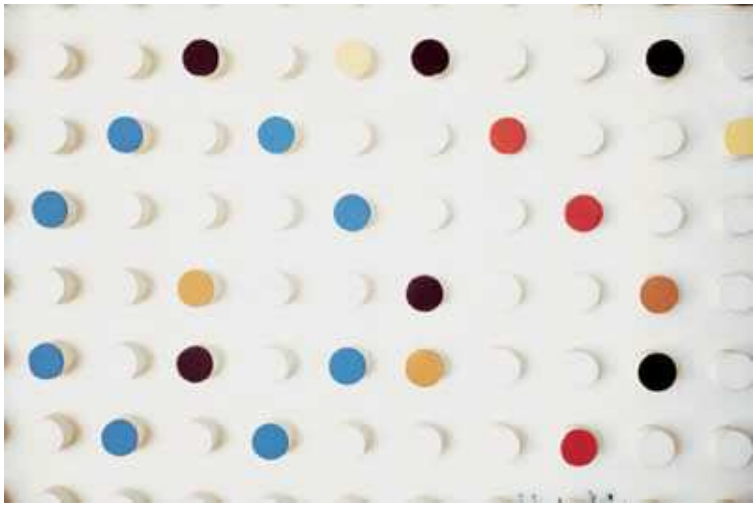

Figura 4 - Painel para a loja da VARIG em Copacabana, 1972

Figura 5 - Fotografia de Carlos Vergara do Cacique de Ramos, 1974

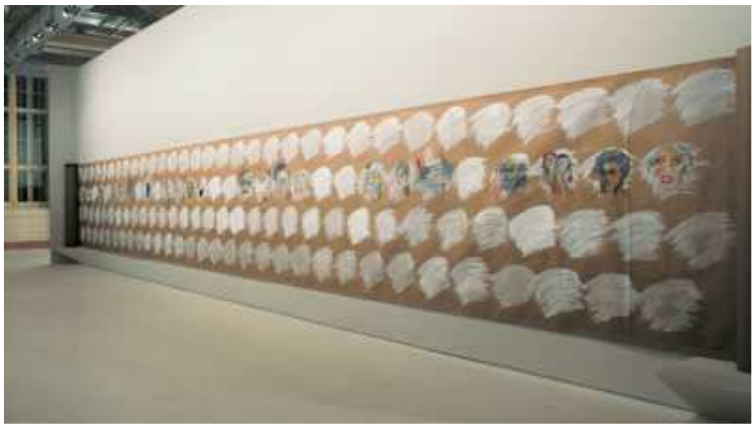

Figura 6 - Painel para a Bienal de Veneza, 1980

Figura 7 - Ateliê em Cachoeiras de Macacu, 1989

Figura 8 - Mina de amarelo em Rio Acima, 1991

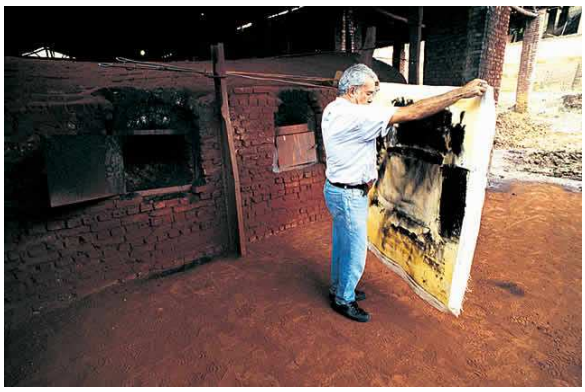

Figura 9 - Vergara realizando uma monotipia na fábrica da Cerâmica Morgan em Rio Acima, 1994

Figura 10 - Monotipia s/ tela de 1990 na sala do Ateliê em Santa Teresa, 2007

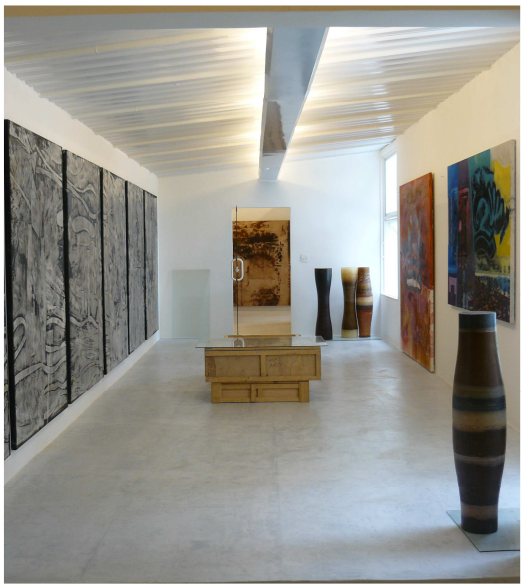

Figura 11 - Obras expostas em uma das salas construídas em 2007

Figura 12 - Área externa e cobertura de vidro construída em 2007

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo