



ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



História da arte no Rio Grande do Sul a partir de arquivos: as políticas da memória

Mônica Zielinsky

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo: O trabalho reflete sobre a constituição da história da arte a partir de arquivos de artistas, ao abordar comparativamente os estudos de casos de Iberê Camargo (1914-1994) e de Heloisa Schneiders da Silva (1955-2005) no Rio Grande do Sul, Brasil. Ambos arquivos são objetos de estudo da autora, a partir de sua responsabilidade pela organização e catalogação dos mesmos, mas mais em particular, ao se desvendarem, através dessas ações, as políticas da memória envolvidas nesta constituição de arquivos, com inserções diversas a nível histórico e nos modos de sua difusão pública, dados de fundamental importância para se pensar a história da arte hoje.

Palavras-chave: Iberê Camargo - Heloisa Schneiders da Silva – História da arte no Rio Grande do Sul – Arquivos – Políticas da memória

Abstract: This work reflects on the constitution of art history considering artists' archives, comparing the cases of Iberê Camargo (1914-1994) and Heloisa Schneiders da Silva (1955-2005), in Rio Grande do Sul,

Brazil. Both archives are studied by the author, who is responsible for their organization and catalogation. The analysis of such material reveals the politics of memory implicated in the constitution of these archives, with different historical insertion and public diffusion, consisting of essential data to consider art history today.

Keywords: Iberê Camargo - Heloisa Schneiders da Silva – Art history in Rio Grande do Sul Archives– Politics of memory

“ Ao me retratar, gravo minha imagem no vão desejo de permanecer, de fugir ao tempo que apaga os rastros”.

Iberê Camargo, em entrevista a Lisette Lagnado, 1994.

“A observação da natureza e da figura humana tem sido uma parte muito importante do meu trabalho em desenho e pintura, mesmo que não pareça como um produto de minha obra, mas mais como “anotações”.

Heloisa Schneiders da Silva, sem data

A obra artística e o acervo documental de Iberê Camargo e de Heloísa Schneiders da Silva permanecem resguardados em arquivos específicos em Porto Alegre.¹ Estes levam-nos a indagar sobre a constituição de cada um deles e sobre as políticas da memória que neles se inserem. Esses dados constituem um pensamento, mesmo em um

¹ Os artistas Iberê Camargo e Heloisa Schneiders da Silva são ambos originários do Rio Grande do Sul e falecidos respectivamente em 1994 e 2005. Inserem-se em poéticas de um cunho mais tradicional da arte, na pintura, no desenho e, no caso de Iberê Camargo, também na gravura. Os dois artistas trazem sua importância dentro da arte brasileira, mas as políticas da memória que seus arquivos expõem levam a compreender estas obras em perspectivas diversas e sugerem se pensar sobre as diferentes histórias da arte que podem ser construídas.

estudo de casos exemplares, sobre possibilidades para se avaliar sobre as conformações das histórias da arte no Rio Grande do Sul. Nossa reflexão emerge da experiência pessoal como organizadora e estudiosa desses dois arquivos de artistas, estes constituídos da obra artística e documental, referente a cada um deles.

Arquivos têm sido destacados como um tema de visível interesse, desencadeador de debates na atualidade, mais particularmente ao estarem vinculados às discussões sobre a memória, individual ou coletiva. Muitas das poéticas dos artistas dos nossos tempos lançam mão do processo arquivístico, às vezes expondo um modo de pensar e de conceber a criação vinculada a esse tipo de processo. Nesta reflexão em particular, a abordagem volta-se a investigar, não sobre o emprego deste meio efetuado por artistas, mas sobre o sentido do trabalho com arquivos do ponto de vista do historiador da arte hoje e em relação às políticas da memória com eles envolvidas.

Os dois estudos de casos aqui em discussão evidenciam inscrições radicalmente diversas no meio artístico do Rio Grande do Sul. Um deles é parte fundamental do acervo da Fundação Iberê Camargo, instituição privada e sem fins lucrativos. Foi construída por Álvaro Siza, um dos mais reconhecidos arquitetos de obras museológicas na atualidade e se situa como de renome nacional e já internacional. Ela opera através de projetos de leis de incentivo e tem alcançado um grande impacto social na cultura local, através de suas exposições de acervo e temporárias, por vezes itinerantes pelo território brasileiro,

assim como pela repercussão de seu projeto educativo. Este arquivo foi tombado e catalogado por mim e minha equipe, tendo-se publicado, através deste extenso e rico trabalho, o primeiro volume do catálogo *raisonné* das gravuras do artista, ao se interrelacionar documentos e obras.²

O outro arquivo apresenta, por sua vez, uma inscrição peculiar, ele não pertence a nenhuma instituição. Os arquivos de Heloisa Schneiders da Silva foram reunidos e conservados por amigos pessoais da artista e por sua família. No entanto, após o falecimento de Heloisa, um grupo foi formado por intelectuais, artistas e familiares, nomeado Projeto Heloisa Schneiders da Silva, no intuito de pensar caminhos para a organização, preservação e exposição dos arquivos da artista. Grande parte deles ofereceram fartos materiais para uma mostra,³ assim como foi elaborado um livro publicado em 2010,⁴ com auxílio da Fumproarte⁵ e apoio do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, através da Lei Rouanet. Também para fins de tombamento e estruturação deste arquivo recebi o convite para coordenar o trabalho, curar a mostra retrospectiva e organizar a publicação.

São dois arquivos de artistas, mas eles não se constituem como materiais inertes para que se recomponha linearmente o que os dois artistas realizaram. Colocam-se como indagação histórica, a que se trama na constituição dos materiais artísticos e documentais e ao apontarem

² Mônica Zielinsky (coord.). *Iberê Camargo. Catálogo raisonné*. Volume 1. Gravuras. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

³ A exposição foi por mim curada no Museu de Arte do Rio Grande do Sul. “*Quero outros espaços*”, realizada de 14 de dezembro de 2009 a 21 fevereiro de 2010.

⁴ Mônica Zielinsky (org.). *Heloisa Schneiders da Silva*. Obra e escritos. Porto Alegre: MARGS, 2010.

⁵ Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre.

inserções políticas estratégicas diferenciadas no meio artístico do Rio Grande do Sul.

Este trabalho propõe-se assim a colocar em questão, por um lado, a compreensão das diferentes inserções desses arquivos no campo da arte local e as políticas da memória que os envolvem, também em relação à sua difusão pública. Fornece com isso dados para a compreensão da história da arte no Rio Grande do Sul através de casos exemplares. O trabalho pergunta se esses dois modos de inserção no tecido cultural exigiriam abordagens históricas diversas; ou melhor, indaga-se: quais seriam os caminhos para o historiador da arte diante da construção dessas duas condições históricas e das políticas da memória assumidas em relação a esses arquivos que dessem conta de objetos documentais de articulação cultural distinta dentro da arte brasileira?

Optou-se, neste estudo, por realizar uma primeira revisão de ideias sobre os diversos modos de abordar o tema dos arquivos do ponto de vista do historiador. O trabalho com arquivos é trazido pela estudiosa espanhola Anna Maria Guasch⁶ como inserido dentro de um *paradigma de arquivos*, ao supor este apresentar, em princípio, uma linha de trabalho específica e coerente. Também Benjamin Buchloh aborda este paradigma ao discutir suas implicações em uma criação artística baseada em uma sequência mecânica, em um repetitivo encadeamento sem fins de reprodução, desenvolvido com estrito rigor formal e absoluta coerência estrutural, em uma “estética

⁶ Cf. Anna Maria Guasch. *Arte y Archivo 1920-2010*. Genealogías, tipologías y discontinuidades. Madrid: Akal, 2011, p. 9.

de organização legal-administrativa”.⁷ Guasch, a partir de Buchloh, chama a atenção para a conformação dos arquivos hoje como sintomas de um estado de conformismo burocrático, diferentemente dos primeiros paradigmas que continham um espírito transgressor de utopia social e artística, como os das primeiras décadas do século XX. A autora destaca, no entanto, que este oferece um território fértil para o escrutínio teórico e histórico. Em outro texto, ela reforça que os arquivos buscam transformar o material histórico oculto, fragmentário ou original em um fato físico e espacial, como um lugar legitimador para a história cultural.⁸

No entanto, diante dessas observações, levantam-se questões. Interroga-se de que modo seria possível considerar os dois arquivos em estudo como um lugar legitimador para a história cultural, conforme apresenta a historiadora espanhola, uma vez que um deles se encontra resguardado de forma não institucional, até mesmo situado em um espaço privado da família da artista. O outro, por sua vez, ao contrário, por sua inscrição institucional, expressa a realidade social contemporânea, voltada à esfera pública aberta, administrada, interessada na perícia técnica e informativa e a conceitos da racionalidade útil, até mesmo, como refere Baudrillard, ao “território publicitário da cultura”.⁹ Nesse sentido, David Harvey reforça essa ideia, ao afirmar que

“O colapso dos horizontes temporais e a preocupação com a instantaneidade surgiram em parte em decorrência da ênfase

⁷ Cf. Benjamin Buchloh, in: Anna Maria Guash, op. cit.

⁸ Anna Maria Guasch. “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”. *Materia*, 2005.

⁹ Jean Baudrillard. *Entrevues à propos du “complot de l’art.”*. Paris: Sens & Tonka, 1997.

contemporânea no campo da produção cultural em eventos, espetáculos, happenings e imagens de mídia".¹⁰

Nessa perspectiva, obras e documentos relativos ao trabalho de Iberê Camargo, como sua pintura, as fotografias de ateliê ou em trabalho proliferam frequentemente na mídia como rituais da memória, uma memória saturada sobre o artista.¹¹ Conhece-se que a obsessão com a memória é um sintoma significativo do nosso presente cultural e chega-se mesmo a pensar sobre ela como um modo de re-apresentação e de pertencimento cada vez maior do presente.¹² Sob esse ponto de vista, os materiais de arquivo deste artista alcançam amplamente sua visibilidade pública e transmitem o mito permanente da presença atual do artista. Muitas das entrevistas de Iberê, por exemplo, são largamente difundidas em escala maior e proporcionam “o impacto instantâneo da palavra do artista”, como se ele estivesse sempre presente em vida e entre nós, um presente sempre construído em seu modo ficcional. Não são lembradas ou discutidas, no entanto, as conexões desses materiais com a história que os produziu, o real contexto histórico e cultural de produção do documento. Nesse sentido, o trabalho do historiador da arte vem a ser de importância fundamental, pois lembra Craig Owens¹³ que, ao se tratar da arte, (e

¹⁰ David Harvey. *A condição pós-moderna*. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 1993, p. 61.

¹¹ Cf. refere Georges Didi-Huberman, ao citar a obra de Wiewiorka sobre Auschwitz. Ela é mencionada nessa expressão quando não é capaz de colocar em relação as singularidades históricas, sem se fixar em ideias mais profundas, ao se tornar abstrata e limitada no nominável [...] In: Georges Didi-Huberman. *Remontages du temps subi*. L'oeil de l'histoire, 2. Paris: Minuit, 2010.

¹² Cf. Andreas Huyssen. *Present Past*. Urban palimpsests and the politics of memory. Stanford: Stanford University Press, 2003.

¹³ Craig Owens. *Beyond recognition*. Representation, power and culture. London:

ao mesmo modo dos arquivos de arte), torna-se essencial desenvolver sobre esses materiais de arquivos *uma visão cultural performática*, isto é, verificar, não simplesmente o que podem dizer (interpretações das obras ou documentos), mas extrair deles *o que eles fazem*, isto é, *descrever e interrogar as suas condutas e as conformações assumidas no contexto histórico onde se engendraram e atuam*, perspectivas para um ato de pesquisa que jamais vem a ser neutro.

Por outro lado, a política da memória no caso dos arquivos de Heloisa é apenas ressaltada em relação ao passado, ao salientar sua ausência ou a lacuna entre as práticas locais da cultura. A dimensão da memória adquire, neste caso, um outro sentido: volta-se à árdua luta contra o esquecimento cultural, pois a inserção da artista e de sua obra não é institucional e sim, voltada a atos locais em relação à produção da artista, às práticas de enriquecimento de arquivos, expositivas e de publicações.

Ao encontro da mesma ideia, Michel de Certeau¹⁴ ressaltava como históricos os discursos vinculados a operações, ao serem definidos por seu funcionamento no campo cultural. Assim, na mesma perspectiva de Owens, “também não se pode compreender o que eles (os discursos) dizem, independentemente da prática de que resultam.” Aponta ele a necessária articulação entre conteúdo e operação, ao examinar as leis que organizam os fatos.

Dentro deste âmbito de pensamento, ambos arquivos em estudo podem espelhar essas articulações, porém dentro dos referidos quadros específicos de interesses, mas que dão

University of Califórnia Press, 1992.

¹⁴ Michel de Certeau. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, 2008, p. 32.

a ver os contornos da história da arte no Rio Grande do Sul. Não é possível omitir que os arquivos são considerados por alguns apenas como uma ferramenta do estudioso, mas é inegável que a intervenção deste vem, uma vez enriquecido de dados, a construir as histórias que descobre e organiza, em uma possível noção de montagem específica.¹⁵

Dentro deste âmbito da reflexão, recorremos aos questionamentos temporal e social de Walter Benjamin e de Didi-Huberman. Preocupam-se ambos em ressaltar a importância em compreender os arquivos permanentemente conectados à história que os produziu. Geram com isso a imprescindível legibilidade desta história. Esta substitui o que é apenas visível (visibilidade) e dedica-se à noção bem pensada, àquela que adere ao seu objeto com “precisão e clareza”. As grandes construções emergem, para estes autores, a partir de um imenso arquivo de textos, imagens ou testemunhos do passado, a partir dos pequenos elementos aprofundados com cuidado, ao articular um momento de memória e de legibilidade que aparece, como um enunciado capital, na concepção de Benjamin – como um *ponto crítico* - um sintoma, um mal-estar na tradição. As fontes escritas encadeiam-se com testemunhos e estes com documentos visuais, também com correspondências, depoimentos fornecidos, entre tantos outros, e dão origem à ideia de constelações. O conhecimento histórico para Didi-Huberman somente advém do agora, de nossa experiência presente, mas ele o trata com desenvoltura em seus estudos sobre

¹⁵ Cf Georges Didi-Huberman, op. cit, também este voltado aos escritos fundantes de Walter Benjamin, em sua obra *Paris, Capitale du XIXe Siècle. Le livre des Passages*. Paris: Du Cerf, 1989.

o movimento anacrônico que tanto defende,¹⁶ ao pensar a história.

Walter Benjamin, por sua vez, já havia desenvolvido esta ideia em relação à montagem, ao expor que “a primeira etapa consistiria a retomar na história o princípio de montagem”, a apreender a relação com os arquivos nesta operação, como a construção da história.¹⁷

A intensificação do processo de legibilidade intrínseca aos arquivos, enfatizada por Didi-Huberman, paralizados pelos processos de visibilidade dos quais geralmente se tornam reféns, tais como os dos campos de extermínio da Segunda Guerra, são válidos também em exemplos da sociedade espetacular da cultura hoje, nas circunstâncias aqui mencionadas. Cabe expor as histórias e continuar a temporalizar sem descanso”,¹⁸ retoma o autor, ideia fundamental e com a qual concordamos.

E nesse sentido, Serge Guilbaut¹⁹ ilumina as indagações levantadas nesta reflexão, ao ressaltar a atividade do historiador da arte diante dos arquivos como uma atividade política, distante das camuflagens dos métodos científicos e da obsessão das descobertas de verdades objetivas. Ao contrário declara ele, nenhum documento é inocente e cabe ao historiador primordialmente lutar contra a perspectiva imposta pelas fontes abordadas. Destaca a interpretação

¹⁶ Cf. Georges Didi-Huberman em diversas obras, tais como em *Devant l'image*. Paris: Minuit, 2002, o artigo “O anacronismo fabrica a história. Sobre a inaturalidade de Carl Einstein”, in: Mônica Zielinsky. *Fronteiras*. Arte, Crítica e outros ensaios. Porto Alegre: UFRGS, 2003, entre outros.

¹⁷ Walter Benjamin, op. cit., p. 477.

¹⁸ Cf. Georges Didi-Huberman, op. cit.

¹⁹ Serge Guilbaut. “Factory of Facts: Research s Obsession with the Scent of History”. In: Michael Ann Holly and Marquard Smith (Ed.) *What is Research in the Visual Arts? Obsession, Archive, Encounter*. Massachusetts: Clark Conference, 2008.

da ficção, as facções de argumentos, os diferentes tipos de histórias existentes, os inúmeros modos de construir o passado, o primitivo, mas em especial, o mito da objetividade, sua “castidade da história” (cf. Fustel Coulanges).²⁰

Defende este autor a interrogação em lugar da análise, em especial no emprego de recursos teóricos que busquem extrair dos arquivos a construção subliminar de interesses e os desejos enunciados. Sem qualquer neutralidade, estabelecem-se nesse processo lutas culturais e políticas, no exame das obras e de seus documentos presentes nos arquivos. São posturas que fazem aflorar à superfície as sutis exclusões, os esquecimentos e as lacunas da história. Guilbaut considera esta história como uma prática antes de tudo ética e política, em um mundo voltado ao entretenimento e a um turismo cultural avassalador.

Diante dessas retomadas de diferentes posições teóricas para abordar o lugar do historiador da arte face aos arquivos como matéria de trabalho, é possível se pensar no problema levantado neste trabalho.

São realmente dois arquivos diversos em relação à inserção histórica de cada um e às políticas da memória que eles trazem à luz. Um é particular, quase “caseiro”, dependente de alguma possível instituição que possa acolhê-lo e projetá-lo para a vida pública. O outro, ao contrário, insere-se na espetacularização das atividades institucionais. Indaga-se pois, sobre o que eles possuem, cada um em seu âmago, de

²⁰ Numa Denis Fustel de Coulanges é um historiador francês (1830-1899) considerado dos mais sistemáticos e intransigentes, em especial ao publicar a obra *A cidade antiga* (1864), na qual expôs a força do papel desempenhado pela religião na política social e evolução da Grécia e de Roma. Buscou veementemente a verdade e extrair os desenhos políticos dos fatos à luz de uma verdade sempre definitiva, na qual acreditava.

facções, de argumentos, omissões de dados, de distorções de fatos, de modos múltiplos de construir o passado e os mitos da objetividade. Infere-se que ambos devam fornecer valiosos dados para esta análise. Trazemos assim à luz, a título de exemplo, apenas três fatos, possivelmente desconhecidos em termos comparativos, para que se possa refletir, não sobre o que eles significam, como menciona Owens, mas sobre sua conduta performática na cultura, de importância para a constituição das histórias da arte no Rio Grande do Sul.

Selecionou-se assim, entre tantos dados constituintes nos arquivos, o reconhecimento institucional e o desejo de permanência, a produção escrita dos artistas e as relações entre visibilidade e a inserção artística, como exemplos de operações artísticas encontradas em uma evocação comparativa.

1. Reconhecimento institucional e o desejo de permanência

- Em seus arquivos encontram-se dados que evidenciam o fato de ter Iberê Camargo rejeitado, durante toda a sua existência, a condição da morte e do irreversível desaparecimento. Deixou vestígios de seu desejo de que sua obra (tanto artística como documental) fosse perpetuada e resguardada da passagem do tempo. Ele, assim como sua esposa Maria, registrou quase toda a obra, ambos anotaram a trajetória artística do pintor e a sua circulação no mercado, assim como documentaram a

produção também por meio de numerosos diapositivos e fotografias.

Ao ser esboçada a ideia de uma instituição que abrigasse sua obra, o artista foi acusado na imprensa, por meio das palavras de um intelectual, como um obstinado à autopromoção pessoal. No entanto, as palavras de sua esposa Maria expressaram essa vontade de permanência e de resguardo da obra de Iberê, porém como sendo uma aspiração dela mesma e não do artista.

Independentemente da controvérsia das afirmações, a negociação política foi concretizada, pois apenas um ano após o falecimento de Iberê constituiu-se uma fundação de grande repercussão para a história da arte brasileira recente e que leva seu nome, em uma iniciativa liderada por empresários, jornalistas e artistas;

- Heloisa, por sua vez, não deixou transparecer suas motivações em ser conhecida institucionalmente. Tal fato encontra-se registrado em seus escritos e atos, entre eles a sua recusa ao cargo de professora no Instituto de Artes da UFRGS, fato quase desconhecido na história da arte do Rio Grande do Sul. Heloisa não alcançou quaisquer metas de difusão pública de sua obra. Os arquivos da artista expõem que as negociações políticas não existiram.

2. A produção escrita dos artistas

- Iberê Camargo escreveu cartas, contos e diversos escritos sobre a sua visão sobre a arte, transformados em livros publicados, além de conceder entrevistas e fartos

depoimentos divulgados sistematicamente na imprensa. A produção escrita de Iberê ganhou uma larga extensão pública;

- Heloisa Schneiders da Silva redigiu muitos escritos sobre a arte, sobre a pintura, arte postal, sobre o processo de trabalho, entre outros assuntos de inegável interesse artístico. No entanto, plasmou esses registros em cadernos pessoais, em folhas avulsas de papel e não idealizou a permanência dos escritos, muitas vezes anotados de forma precária junto a listas de compras de supermercado e de outros lembretes da vida cotidiana, mesmo doméstica. A produção escrita desta artista não alcançou uma extensão pública durante a sua existência.

3. Visibilidade e inserção artística

- Iberê participou de atividades destacadas na construção da história da arte brasileira: participação em júris, bienais, em diversas exposições nacionais e internacionais, na luta nacional por condições de trabalho artístico,²¹ entre diversas outras ações que expõem sua inserção artística de importância irrefutável. Por todas essas articulações no meio de arte, Iberê adquiriu uma grande visibilidade e conseqüentemente recebeu valiosas distinções e prêmios;

- Em seus arquivos, encontra-se que Heloisa não considerou a importância de sua inserção institucional.

²¹ Faz-se referência aqui ao Salão Preto e Branco, ocorrido no Rio de Janeiro em 1954 e organizado por Iberê, juntamente com outros artistas, como por exemplo Oswaldo Goeldi, em reivindicação dos altos custos dos impostos da tinta importada no Brasil.

A sua obra artística não revelou repercussão nacional, quando muito uma tímida inserção local, fato que, em uma visão performática, revela seu obscurecimento até momentos recentes da construção da historiografia da arte brasileira.

A partir desses breves exemplos, e à guisa de conclusão, pondera-se que, em verdade, podem ocorrer duas histórias da arte a partir de arquivos, por um lado a que os artistas eles mesmos constroem, reconhecida pelos dados encontrados nessas mesmas organizações e a do historiador que desenha a anatomia de uma outra história da arte, por sua capacidade de exercer a legibilidade dos materiais e de identificar com argúcia as políticas da memória nas quais esses arquivos se inserem e das quais afloram. Pode ele elucidar a constituição destes, ao considerá-los de natureza aberta a ressignificações, nunca desconectados à história que os produziu. Cabe a ele interrogar o modo como eles evidenciam em seus conteúdos as manifestações ou expressões de poder tramadas, também os processos de diferenciação, as exclusões e as regras institucionais que neles transitam.

Nunca neutra, esta história da arte abre-se a uma incessante interrogação que enfim não pode ser independente da história da arte construída pelos artistas. Ao contrário, ambas são profundamente articuladas entre si e reciprocamente necessárias, para se considerar as histórias da arte que emergem valiosas dos arquivos artísticos, entre os silenciosos mas poderosos meandros de suas constituições e operações pelas quais transitam

na cultura local e mais amplamente na brasileira, com suas implicações em problemas da globalização da circulação artística atual. Um trabalho sem dúvida alguma imprescindível de ser continuado.