UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE – UNIVILLE
PROGRAMA DE MESTRADO EM PATRIMÔNIO CULTURAL E SOCIEDADE

A PRESERVAÇÃO DE BENS ARTÍSTICOS: UMA DISCUSSÃO A PARTIR DAS OBRAS DE FRITZ ALT E LUIZ HENRIQUE SCHWANKE

LUIZ DONIZETE MENDES
ORIENTADORA: NADJA DE CARVALHO LAMAS

JOINVILLE – SC
2016

LUIZ DONIZETE MENDES

A PRESERVAÇÃO DE BENS ARTÍSTICOS: UMA DISCUSSÃO A PARTIR DAS OBRAS DE FRITZ ALT E LUIZ HENRIQUE SCHWANKE

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade da Universidade da Região de Joinville (Univille) para obtenção do grau de Mestre em Patrimônio Cultural e Sociedade, sob a orientação da Professora Dra. Nadja de Carvalho Lamas.

JOINVILLE – SC

2017

Catalogação na publicação pela Biblioteca Universitária da Univille

M538p

Mendes, Luiz Donizete
A preservação de bens artísticos: uma discussão a partir das obras de Fritz Alt e Luiz Henrique Schwanke/ Luiz Donizete Mendes; orientadora Dra. Nadja de Carvalho Lamas. – Joinville: UNIVILLE, 2017.

119 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade – Universidade da Região de Joinville)

1. Patrimônio cultural – Proteção – Joinville. 2. Arte – Conservação. 3. Alt, Fritz, 1902-1968. 4. Schwanke, Luiz Henrique, 1951-1992. I. Lamas, Nadja de Carvalho (orient.). II. Título.

CDD 702.89

Termo de Aprovação

" A Preservação de Bens Artísticos: Uma Discussão a Partir das Obras de Fritz Alt e Luiz Henrique Schwanke"

por

Luiz Donizete Mendes

Dissertação julgada para a obtenção do título de Mestre em Patrimônio Cultural e Sociedade, área de concentração Patrimônio Cultural, Identidade e Cidadania e aprovada em sua forma final pelo Programa de Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade.

Profa. Dra. Nadja de Carvalho Lamas
Orientadora (UNIVILLE)

Profa. Dra. Mariluci Neis Carelli
Coordenadora do Programa de Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Nadja de Carvalho Lamas
Orientadora (UNIVILLE)

Profa. Dra. Sandra de Cássia Araújo Pelegrini
(UEM)

Prof. Dr. Euler Renato Westphal
(UNIVILLE)

Profa. Dra. Taiza Mara Rauen Moraes
(UNIVILLE)

Joinville, 14 de fevereiro de 2017.

SUMÁRIO

ÍNDICE DE IMAGENS 6
RESUMO 7
INTRODUÇÃO 9
1 – AS LEGITIMAÇÕES EM ARTE, CULTURA E PATRIMÔNIO 16
1.1 -Fritz Alt e Luiz Henrique Schwanke 17
1.2 – Legitimação 20
1.3 – A legitimação em Fritz Alt 23
1.4 – A legitimação em Schwanke 30
1.5 – Legitimações da cultura, da arte e do patrimônio: disputa ou convívio? 36
2 – DOS OBJETOS ARTÍSTICOS, PATRIMÔNIOS E SEUS CONCEITOS 40
2.1 - (I)Materialidade da Obra de Arte 41
2.2 - Conceitos possíveis de Arte 45
2.3 - Patrimônio e Cultura 52
2.4 - Conceitos de Cultura 61
2.5 - Objetos 66
2.6 – Arte e Patrimônio 72
2.7 – Performance 76
3 – PRESERVAÇÃO DA ARTE 80
3.1 – Entre a preservação da arte e dos objetos artísticos 81
3.2 – A preservação de obras contemporâneas 83
3.3– A preservação das obras de Schwanke 87
3.4– A preservação das obras de Fritz Alt 94
3.5 – A arte é passível de preservação? 100
CONSIDERAÇÕES 105
REFERÊNCIAS 109
Referências Bibliográficas 110
Áudios Visuais 115
Referências de Imagens 116
Referências Jornalísticas 118
Sites Consultados 119

ÍNDICE DE IMAGENS

Fig. 1: Obra na reserva técnica Museu Casa Fritz Alt. 29

Fig. 2: Fotografia de obra de Luiz Henrique Schwanke, 1988-1991, ...33

Fig. 3: Luiz Henrique Schwanke, Antinomia ou Cubo de Luz. 1991. Estrutura metálica, 45 lâmpadas de multivapor metálico. Fonte: Plataforma Educativa Instituto Luiz Henrique Schwanke, disponível em http://www.schwanke.org.br/plataformaeducativa/trinta-e-melhor-do-que-um-3/ 34

Fig. 4: Luiz Henrique Schwanke, Antinomia ou Cubo de Luz. 1991. Estrutura metálica, 45 lâmpadas de multivapor metálico. 3m². 35

Fig. 5: Anthony Mccall, "*Long Film for Four Projectors*" (1974). Instalação de vídeo com filme de 16 mm. 42

Fig. 6: Registro datilografado e assinado de Luiz Henrique Schwanke, sobre a obra *Cubo de Luz*. 43

Fig. 7: Christian Boltanski, Instalação 19.924.458 +/-, 2014. Colunas de papelão revestidas de páginas de listas telefônica. .48

Fig. 8: Joseph Kosuth 'du phénomène de la bibliothèque' 27 outubro - 23 dezembro 2006. Instalação com livros. 49

Fig. 9: Marina Abramovic, Performance The Artist is Present, MoMA, 12 de Maio de 2010,fotografia de Lúcia Almeida Matos. 84

Fig. 10: Luiz Henrique Schwanke Sem título. sd. tinta guache sobre jornal, espátulas de madeiro e espelho. 54,8 x 45,2cm. .88

Fig. 11: Marcel Duchamp "O Grande Vidro" (La mariée mise à nu par ses célibataires, même ou Le Grand Verre), 1912-1923, óleo, verniz, folha de chumbo, fio de chumbo e pó sobre dois painéis de vidro, 272,5 × 175,8 cm. 90

Figs. 12 e 13: Arquivo documental Museu Casa Fritz Alt 95

Figs. 14 e 15: Obras na reserva técnica Museu Casa Fritz Alt. 95

Fig. 16: Fritz Alt, Yonne Aastrup, 1959. Escultura em bronze 43 cm de altura, 28 cm de largura e 29 cm de profundidade. ..96

RESUMO

Esta dissertação está vinculada à linha de pesquisa Patrimônio e Memória Social do Programa de Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade e por estar relacionada com diversas faces do patrimônio cultural, pretende discutir os conceitos e mecanismos de preservação de bens artísticos, bem como as relações e tensões entre arte, cultura e patrimônio que permeiam as práticas de preservação do patrimônio cultural artístico. Para isto analisaremos dois exemplos de acervos, de dois artistas de Joinville, sendo um gerido pelo Estado, que é caso do Museu Casa Fritz Alt, onde está boa parte da produção do artista que dá nome ao museu; o outro é o Instituto Luiz Henrique Shwanke, gerido pela família do artista e por voluntários. Entendendo as dificuldades de como os conceitos de arte, ao longo da história, não conseguiram estabelecer parâmetros que dessem conta de todas as implicações das práticas do fazer artístico e ainda, cientes da existência dos diversos campos de possibilidades acerca das relações, tensões e apropriações envolvendo arte, cultura e patrimônio cultural, buscaremos identificar pontos de convergência e distanciamento entre estes campos, quando analisados sob o prisma da preservação patrimonial. Diante disto, esta dissertação tem como objetivo geral, analisar os mecanismos de preservação de objetos e práticas artísticas, para refletir se os modelos de preservação tradicionais dão conta de abarcar as diversas complexidades das manifestações artísticas, como por exemplo, quando estamos diante de propostas de criações artísticas conceituais (especialmente presentes em inúmeras produções artísticas contemporâneas), cuja própria identificação de um objeto artístico já se torna algo questionável. Pretendemos ainda com esta discussão, analisar aspectos da produção de arte e como eles influenciam nas formas de preservação de objetos artísticos, bem como suas relações com os conceitos de patrimônio cultural e memória social e principalmente as complexidades das relações entre os conceitos de arte e cultura. Para as abordagens dos processos de relação da arte com os sujeitos, utilizaremos o método fenomenológico a partir de Maurice Merleau-Ponty em *A Prosa do Mundo* (2012). Para as análises acerca dos conceitos de cultura, Zygmunt Bauman, em *Ensaios sobre o conceito de cultura* (2012), já as questões acerca da memória, serão abordadas através das análises de Joël Candau, em *Memória e identidade* e os conceitos de patrimônio, a partir de Dominique Poulot, com *uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XXI: do monumento aos valores* (2009).

Palavras-chave: Arte, cultura, patrimônio cultural, preservação, obra de arte.

ABSTRACT

This dissertation is linked to the Heritage and Social Memory research line under the Master's Degree Program for Cultural Heritage and Society. For it's relation with cultural heritage, this dissertation intends to discuss concepts and mechanisms of artistic assets, as well as relations and tensions between art, culture and heritage that surround preservation practices of cultural and artistic assets. To achieve this objective we'll analyze the collections of two artists from Joinville, one managed by the State, which is the case with Fritz Alt House Museum, named after the artist Fritz Alt and contains most of his production; and Luiz Henrique Shwanke Institute, managed by the artist's family and volunteers. Understanding the challenges of how the concepts of art, throughout the history, couldn't establish parameters able to contain all the implications in the artist's craft and aware of the existence different fields of possibilities about relations, tensions and apropriation involving art, culture and heritage, we'll identify similarities and disparities between these fields when analyzed under the heritage preservation prism. Before this, the dissertation's main objective is to verify the mechanism of object preservation and artistic practices, to reflect if these traditional preservation methods are able to cover the many complexities in artistic manifestations, for example, conceptual artistic creations (specially those present in various contemporary pieces), which it's own identification as an artistic object is already questionable. Still, we intend with this discussion, to analyze aspects of art production and how they influence new forms of preservation and caring for artistic objects, as well as their relation with concepts of cultural heritage and social memory and more notably the complexities between the many concepts of art and culture. For the insights about art processes related to it's subject, we'll use the phenomenology method from Maurice Merleau-Ponty, stated in his book *The Prose Of The World* (2012). And to analyze concepts of culture, we'll use Zygmunt Bauman's book, *Essays About The Concept Of Culture* (2012), for questions about memory, Joël Candau's book *Memory and Identity* (2012), and the concepts of heritage from Dominique Poulot's *Une histoire du patrimoine en Occident XVIII-XXI: Du monument aux valeurs* (2009).

Keywords: Art, culture, cultural heritage, preservation, artwork.

INTRODUÇÃO

Para além das questões teóricas e práticas que estão intimamente ligadas ao desenvolvimento desta dissertação, há ainda questões de outra ordem a serem postuladas, como, talvez a mais incômoda para qualquer um que se preste a uma pesquisa com o mínimo de consciência da vida fora da academia: que é a pertinência da pesquisa. Não é o caso de adotarmos um caráter utilitarista para tudo que se faça, ainda mais se lembrarmos de que arte e patrimônio, do ponto de vista da sobrevivência da espécie humana, não teriam grande importância, mas são daquelas inutilidades que parecem dar algum sentido à vida ou, para não ficarmos divagando acerca do significado da vida, parecem ser daquelas coisas que dão sua contribuição para o enriquecimento da experiência humana. Como não é sobre a utilidade da arte e do patrimônio na vida que vamos tratar nesta dissertação, podemos retomar as questões da pertinência deste trabalho.

Afinal, para que serve então estudarmos conceitos de preservação de bens artísticos? Como isto poderá ter alguma relevância na vida das pessoas? Terá algum impacto nos modos de preservação patrimonial em suas relações com a arte? Talvez estas questões não sejam exatamente postulados a serem respondidos, pois se inserem em um conjunto de problematizações que, qualquer resposta que se dê, será apenas parcial e temporária ou, um itinerário a ser percorrido na busca de um conhecimento aprimorado dos temas, mas principalmente, o que terá de validade nestas questões, não serão as possíveis respostas, mas as reflexões que façamos a partir delas e as possibilidades que se descortinam ante à dúvida. Ou, segundo Blanchot:

> [...]O Sim categórico não pode devolver aquilo que por um momento foi apenas possível; bem mais, ele nos tira a dádiva e a riqueza da possibilidade, pois agora afirma o ser daquilo que é, mas como o afirma em resposta, é indiretamente e de maneira apenas mediata que ele o afirma. Assim, no Sim da resposta, perdemos o dado direto, imediato, e perdemos a abertura, a riqueza da possibilidade. A resposta é a desgraça da questão" (BLANCHOT, 2001 p. 43).

Isto, no entanto, não nos dá o direito de relativizar tudo ao extremo, abordar os temas de forma superficial, mas não significa que não devamos não nos arriscarmos e buscar respostas a determinadas inquietações, o que temos de ter em mente, é a impossibilidade de um "Sim categórico", que ignora a riqueza dos desdobramentos das possibilidades e que tampouco tenciona as verdades postas e as certezas proferidas sem qualquer reflexão.

Não serão proferidos enunciados com pretensão de exatidão, entretanto cabe questionar as relações entre arte e patrimônio e, principalmente, as relações entre estes e as

pessoas comuns, não apenas aos "especialistas". Desta forma, ao estudarmos a preservação das obras de artistas joinvilenses, por exemplo, acabamos por nos deparar com discursos de verdade (que podem ou não serem válidos), com generalizações que reduzem arte e cultura a um mesmo enunciado, que classificam atividades culturais e artísticas em um esquema hierarquizante, onde há a "alta" cultura (melhor do que às demais) e onde há a "boa" arte (igualmente tida como melhor, ou verdadeira, em relação às demais). Há ainda os estranhamentos quando diante de manifestações da arte que não se enquadram em definições apriorísticas, as disputas de legitimação acerca de o que deve ou não ser preservado e, quando determinado acervo é "aceito" como passível de preservação, como (e se) isto ocorrerá. Enfim, estamos diante de um campo com seus mecanismos de legitimação e de exclusão, onde também operam mecanismos de poder e, aumentando o grau de complexidade, ainda temos a inclusão da arte no campo do patrimônio, fato observado quando gestores e especialistas pensam as políticas de preservação de acervos, da mesma maneira que pensam nas políticas de preservação de casarões ou de saberes tradicionais, além disto, tanto patrimônio quanto arte são incluídos, ainda, no campo das políticas de cultura. Claro que arte e patrimônio são elementos deste grande leque de enunciados e práticas que concebemos como cultura, mas existe algo de incapturável na arte que não permite que ela se assente docilmente em classificações ou definições apascentadoras. Há algo de rebeldia, de transgressão, de ruptura na arte que a faz ser um elemento da cultura, mas ao mesmo tempo estranho, quando incluído na mesma categoria das atividades humanas.

Outro aspecto relevante que podemos apontar em estudos desta natureza, é a possível contribuição aos futuros pesquisadores da história da arte e do patrimônio. Não significa dizer que este trabalho será um tratado a ser consultado pelos futuros pesquisadores a nortear seus trabalhos, mas pesquisas como esta poderão esclarecer quais problemas encontramos em nossos dias, como parte dos pesquisadores pensam a arte e o patrimônio e como se dão as relações destes com as pessoas. Pode parecer pretencioso, mas se trata, sim, de termos em mente a responsabilidade que é estabelecer certos enunciados sem que façamos o máximo de reflexões possíveis, a fim de, não apenas encontrar respostas, mas apontar possibilidades, afinal ainda pensando na dificuldade em se querer trazer à tona o conhecimento de algo, lembremos de Husserl:

> [...]A elucidação das possibilidades do conhecimento não se encontra na senda da ciência objectiva. Fazer do conhecimento um dado evidente em si mesmo e querer aí intuir a essência da efectuação não significa deduzir, induzir, calcular, etc., não significa inferir novas coisas com fundamento a partir de coisas já dadas ou que valem como dadas. (HUSSERL, 1989 p. 26)

Desta forma chegamos à fenomenologia como ferramenta metodológica a ser empregada para nos ajudar a compreender como se dão os fenômenos desencadeados a partir do contato com a arte. Mas antes de prosseguirmos, é preciso fazer um parêntese para entendermos melhor os motivos de a fenomenologia ser empregada nesta dissertação e como poderá ser útil em nossas abordagens.

> [...]O termo significa estudo dos "fenômenos", isto é, daquilo que surge à consciência, daquilo que é "dado". Trata-se de explorar êsse dado, "a própria coisa" que se percebe, na qual se pensa, da qual se fala, evitando forjar hipóteses, tanto sôbre a relação que liga o fenômeno com o ser do qual êle é fenômeno como sôbre a relação que o liga ao Eu para quem êle é fenômeno. (LYOTARD, 1967 p. 9)

E é justamente o fenômeno da arte e do patrimônio (a própria coisa que se percebe) que estudaremos, a partir dos seus objetos, qual sejam, os objetos artísticos e culturais que entendemos por obra e por patrimônios. Assim, faremos uma análise dos objetos não pela sua forma (ainda que partamos da forma e analisemos aspectos de seus suportes físicos), mas através das dos fenômenos que se inscrevem nas relações destes com os sujeitos e na própria percepção destes objetos como a "coisa que se percebe, na qual se pensa, da qual se fala" (LYOTARD, 1967 p. 9).

Esta conceituação de Lyotard a respeito da fenomenologia se faz a partir da análise das obras de Husserl e Merleau-Ponty, que por sua vez se propôs ir além do próprio Husserl, quando escreveu: "conduzo Husserl mais além do que ele próprio quis ir" (MERLEAU-PONTY, 1973 p. 49).

Avançaremos por um terreno em que não será possível apresentar um conhecimento como resposta definitiva e onde as relações entre objetos e pessoas são um dos aspectos mais significativos, uma vez que estaremos diante de fenômenos que se manifestam a partir destas relações entre objetos (artísticos ou patrimoniais) e as pessoas, quando buscaremos desvelar estes objetos no sentido de tê-los para além de seus suportes físicos, para sua essência e para algo que possa se aproximar das verdades presentes nas diversas significações destes objetos, que ora os veremos como obra de arte, ora como objetos culturais, ora como patrimônios.

Por vezes podemos utilizar significações de um objeto, sem nos darmos conta de que este objeto pode ser percebido de formas diversas. Como quando um monumento, que é uma escultura, portanto um objeto reconhecido como sendo uma obra de arte, mas que para determinados públicos, a obra de arte não é o elemento principal percebido, por conta de uma possível prevalência dos aspectos de monumento histórico. Já para outros tipos de públicos,

sem as mesmas ligações e relações de memória do que os moradores da localidade, ou das pessoas que elegeram aquele objeto como um símbolo da memória de sua cidade, tal monumento será percebido muito mais em seus aspectos artísticos e o objeto predominante em sua apreciação será a obra de arte escultórica.

Em outra perspectiva e partindo da premissa que um dos desdobramentos de contemplação da arte seja a experimentação estética, temos ainda outro fenômeno, que se dará a partir da inter-relação observador-obra, quando o observador escrutina a obra em busca de algo, quer seja um entendimento, uma relação de prazer, uma verdade da obra, mas ele não percebe imediatamente, pois "o sentido próprio da obra de arte não é perceptível, de início, senão como uma *deformação coerente* imposta ao visível." (MERLEAU-PONTY, 2012 p. 158). Ou seja, como veremos nas abordagens, a coisa que se percebe e que se pensa sobre ela, desencadeia o fenômeno que aproximará a pessoa da coisa observada e de suas significações.

E, a partir da análise fenomenológica, se é através da vivência que poderemos encontrar os predicados que vão além do simples existir, supõe-se ser necessária uma abordagem às pessoas envolvidas com os processos de percepção da arte e dos patrimônios para podermos elucidar certos modos de apreender as manifestações artísticas ou os monumentos históricos, por exemplo. Entretanto, agindo assim, estaríamos entrando no campo da psicologia[1], abordagem não prevista nesta dissertação. Além disto, e talvez principalmente por isto, as vivências, percepções, fruições diante de uma obra de arte podem ser tão variadas e tão instáveis que as dificuldades para se fazer um possível mapeamento das sensações sentidas diante de determinada obra, por exemplo, seria um impedimento para o desenvolvimento desta dissertação, quer seja por absoluta falta de tempo, quanto de recursos para tão grandiosa empreitada. Teríamos de elaborar extensas séries de entrevistas nas saídas de museus e galerias e entornos de monumentos, aplicadas por uma considerável e bem treinada equipe de pesquisadores, para fazermos um mapeamento das percepções das pessoas diante de um patrimônio (artístico, cultural, histórico, natural). Ainda correríamos o risco de tal estudo nem se prestar para um fim muito produtivo, pois as mesmas sensações descritas (isto imaginando ser possível em um questionário captar a variação das percepções dos entrevistados), poderiam (e temos motivos para crer nisto) se alterar apenas com a simples menção de se ter que responder a um questionário neste sentido. Também o passar do tempo, as experiências pessoais, o estado psicológico do momento da visita, os motivos que levaram

[1] Embora a utilização da fenomenologia pela psicologia, já a partir dos estudos de Husserl, passando por Merlau-Ponty, poderia ser um fator de aproximação das abordagens. Apesar disto, preferimos manter a linha de pesquisa atual, por entendermos que uma abordagem psicológica mereceria um aprofundamento maior e, possivelmente, um estudo independente com este enfoque.

alguém ir a uma exposição, ou a um monumento são alguns dos inúmeros fatores que teriam alguma influência sobre as respostas. É preciso deixar tudo isto claro para esta pesquisa não ser desqualificada previamente por adotar o método fenomenológico de abordagem e, aparentemente, ignorar a fala do sujeito.

Se pensarmos que arte é tudo que é dito que é arte, estaremos validando que a essência do que seria arte está fora do objeto (da ação, da apresentação artística), ou seja, a arte seria um dado transcendente ao objeto artístico, pois seria apenas, e tão somente, um enunciado do que é arte. Desta forma, se quisermos validar o pensamento acerca de o que é arte, partindo do pressuposto de fora para dentro, estaremos fazendo uma filosofia da arte sem o objeto artístico. Ao mesmo tempo em que, se partirmos apenas do formalismo e adotarmos como arte todo objeto que nos suscite uma percepção de arte, também estaremos ignorando parte significativa do processo, que diz respeito ao caráter imaterial da arte e os diversos sentidos que pode conter.

> Há muita razão de condenar o formalismo, mas geralmente se esquece que o condenável, nele, não é que estime demais a forma, é que a estime muito pouco, a ponto de separá-la do sentido. Nisso, ele não é diferente de uma literatura do assunto que, igualmente, separa o sentido da estrutura da obra. (MERLEAU-PONTY, 2012 p. 156)

Desta forma, podemos nos iludir e imaginar que no objeto denominado obra de arte estará toda a essência daquilo que supomos entender como arte. Teremos de fazer um esforço a mais e, ainda que partamos do objeto dado, deveremos buscar conceituá-lo (ou melhor, apreendê-lo) como arte, em uma visão além do puramente imanente. Se não podemos acionar *a priori* algum conceito de arte em tudo aquilo que se diz arte, também não conseguiremos, apenas nos deparando com alguns objetos, determinar sua legitimação enquanto arte. Também não é nenhum despropósito substituirmos os termos arte por patrimônio, nestas reflexões. E se antecipamos as reflexões acerca dos conceitos de arte e patrimônio nesta introdução, é para nos assegurarmos da validade da metodologia fenomenológica para abordarmos aspectos da pesquisa.

Chegando à estrutura dos capítulos desta dissertação, traremos na primeira parte, as discussões de caráter analíticas a respeito das estratégias de legitimação, tanto no campo da arte quanto do patrimônio, tomando como objetos de análise os acervos de dois nomes das artes joinvilenses: Fritz Alt e Luiz Henrique Schwanke, para, a partir destes, procurar entender melhor os mecanismos de legitimação através dos discursos dos diversos campos envolvidos. Ao analisarmos as diferenças e similitudes que envolvem os produtos culturais e

os produtos artísticos, tentaremos expor dúvidas sobre os modelos tidos como mais adequados para serem adotados, quer seja do ponto de vista conceitual, quanto prático, pois a partir do momento em que consigamos não delimitar fronteiras fixas, mas espaços mais apropriados para a arte dentro das abordagens culturais e patrimoniais, conseguiremos aprimorar o entendimento acerca das maneiras mais adequadas à preservação patrimonial de bens artísticos.

Para as análises das trajetórias dos artistas contaremos com as contribuições das pesquisas de Walter de Queiros Guerreiro (*Fritz Alt: A vontade do desejo* de 2007 e *Rastros: Schwanke* de 2011), Silvia Heinzelmann (*Fritz Alt* de 1991) além de Kátia Klock, Ivi Brasil e Vanessa Schultz (Percurso do círculo, de 2010) e ainda Ilanil Coelho (*Pelas tramas de uma cidade migrante* de 2011), Janine Gomes da Silva (*Tempo de lembrar, tempo de esquecer: as vibrações do Centenário e o período da Nacionalização: histórias e memórias sobre a cidade de Joinville* de 2008) para as questões relativas à história da cidade.

Ainda no segundo capítulo, nas discussões sobre memória, identidade e seus contextos históricos e políticos, utilizaremos os trabalhos de Joël Candau (*Memória e identidade*, 2014), Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy (*O mito nazista*, 2002) e Pierre Nora (Entre memória e história: a problemática dos lugares de 1993).

Desta forma, buscaremos entender os mecanismos que levaram os artistas analisados a ocuparem seus lugares na história da arte na cidade de Joinville, bem como traçar paralelos entre suas trajetórias artísticas e pessoais que nos forneçam subsídios para fazermos uma análise em maior escala dos processos culturais que envolvem a legitimação da cultura, da arte e do patrimônio.

Na segunda parte faremos uma imersão em alguns dos conceitos dos temas principais a serem abordados, como arte, obra de arte, patrimônio e cultura, além de aspectos referentes à materialidade e imaterialidade, tanto da arte quanto do patrimônio. Portanto, uma aproximação teórica e filosófica dos temas estudados, a fim de nos prepararmos para os problemas adicionais acerca da preservação de objetos artísticos, a ser estudado na terceira parte.

Assim, procuramos utilizar conceitos de cultura que nos auxiliasse na tarefa de compreender os mecanismos distintos entre arte e cultura, o que nos fez deixar de lado estudos que poderiam ser apontados com imprescindíveis como os estudos sobre o cotidiano de Michel de Certeau (2013 e 2014), as visões mais politizadas de Homi K. Bhabha (1998) ou os hibridismos de Néstor García Canclini (1990). Assim, não sem a sensação de estarmos sendo injustos com os autores citados, utilizaremos para esta primeira parte as propostas de

análises de Zygmunt Bauman (2012), em *Ensaios sobre o conceito de cultura* e Terry Eagleton (2005) com *A ideia de cultura.* Já na discussão acerca dos objetos tornados arte a partir dos discursos legitimadores, serão guiadas por Arthur C. Danto (2005), que a *A transfiguração do lugar-comum*, tensiona as possibilidades de objetos banais se transformar em obras de arte, sem qualquer alteração em sua forma física. Além da discussão do estatuto da arte, ao observarmos o objeto artístico, há ainda o artista e o contexto do processo de criação e para analisarmos a arte e seus imbricamentos com o campo da cultura, para isto lançaremos mão das reflexões de Teixeira Coelho (2008), em *A cultura e seu contrário*.

Ainda na segunda parte, no capítulo referente à performance, dois autores serão fundamentais para o desenvolvimento das análises: Renato Cohen (2002) com *Performance como Linguagem* e Marcelo de Andrade Pereira (2012) com o artigo *Performance e educação: relações, significados e contextos de investigação*, além do diálogo com o conceito de partilha trazido por Jaques Rancière (2005) em *A partilha do sensível.*

Finalmente, na terceira parte, abordaremos os problemas conceituais acerca da preservação da arte, quando faremos uma aproximação entre os conceitos de arte e patrimônio. Também faremos uma análise dos modelos de preservação nos locais de guarda dos acervos dos dois artistas estudados. A análise das produções de Alt e Schwanke será uma constante ao longo da dissertação, entretanto, nesta terceira parte pensaremos estes modelos encadeando discussões com os conceitos de arte, além de trazermos problemas inerentes às artes contemporâneas, mas que apresentam similaridades com as produções dos dois artistas.

Para esta abordagem, retomaremos as análises dos acervos de Fritz Alt e Luiz Henrique Schwanke, quando serão analisados os locais de salvaguarda destes acervos (Museu Casa Fritz Alt e Instituto Luiz Henrique Schwanke), bem como parte do percurso e da produção de ambos. Nos locais de guarda das obras, serão coletadas informações sobre quantidade de peças, modos de preservação física dos objetos, além da coleta de dados técnicos e legais acerca dos modelos de gestão dos espaços e de preservação física das obras.

1 – AS LEGITIMAÇÕES EM ARTE, CULTURA E PATRIMÔNIO

1.1 -Fritz Alt e Luiz Henrique Schwanke

Para entendermos melhor o significado que as obras dos dois artistas analisados na dissertação têm para a cidade de Joinville, façamos uma breve análise das suas trajetórias artísticas e de suas histórias. A ligação de ambos com a cidade é inquestionável e por isto tentaremos fazer um paralelo dos modelos de salvaguarda e preservação, associado à trajetória dos artistas. Um bem patrimonial é tanto mais relevante quanto for a força de sua ligação com a cidade, com as pessoas e com a história do local, desta forma, tentaremos perceber como as obras de Fritz Alt e Luiz Henrique Schwanke se situam melhor: se como patrimônios históricos, artísticos, ou apenas como obras de arte descoladas do tempo de suas produções, enfim, veremos como elas transitam no cenário da cidade.

Uma das maneiras para percebermos o quanto Fritz Alt é reconhecido enquanto figura pública é através dos inúmeros artigos, reportagens, entrevistas publicadas na imprensa catarinense. Também existem duas publicações biográficas que narram sua a trajetória pessoal e seu percurso artístico. A primeira biografia de Fritz Alt foi publicada pela pesquisadora Silvia Heinzelmann em 1991, sob o título *Fritz Alt* e traz um levantamento da vida do artista desde seu nascimento, sua educação, sua vinda para o Brasil, sua vida na cidade, percurso artístico, pessoal, até sua morte. Já a segunda, escrita pelo crítico de arte Walter de Queiroz Guerreiro em 2007 e, segundo o texto de apresentação assinado pela Professora Nadja de Carvalho Lamas, é:

> [...]uma narrativa que se constrói a partir da relação estabelecida entre as análises das obras e o pensamento de Fritz Alt, das leituras filosóficas e sua participação na maçonaria. Exalta relações formais e conceituais com obras de importantes artistas como Maillol, Falconet, Hildebrand, Claudel, entre outros. É também constituído de embasamento conceitual relevante para a compreensão das obras artísticas tridimensionais, como a escultura, o relevo, o monumento, o busto e a herma. (LAMAS *in:* GUERREIRO, 2007 p. 5)

Das duas biografias sobre Alt, podemos tirar diversas informações que nos dão uma noção de quem foi o artista e o que ele representou para a cidade. Fritz Alt não era joinvilense, nasceu em 17 de setembro de 1902, na cidade alemã de Lich, que fica cerca de 50 quilômetros ao norte de Frankfurt. Ainda muito jovem, em 1921, por um breve período ele se alistou como voluntário no Batalhão Wolf, na Silésia, onde lutou na defesa das fronteiras alemãs. Estudou por três semestres no Instituto Estadual de Arte de Frankfurt e, de acordo com seus escritos, não encontrou motivação para ficar:

> [...]Para ele “esta Academia estéril com seus anciãos esclerosados como professores, este copiar de um atroz hermafroditismo, sombras, sensações frouxas, meio semi-artístico rastejante, hipocrisia, inveja dos bem sucedidos, repugnante querer viver de aparência”. (HEINZELLMANN, 1991 p. 18)

E em 1922 muda-se para o Brasil, passando antes pelo Rio de Janeiro até chegar a Joinville. Este sucinto relato cronológico da vida de Fritz Alt até sua escolha definitiva por Joinville, pode ser completado com o momento em que ele passa a viver de sua obra, o que possivelmente o tornou o primeiro artista joinvilense a conseguir esta proeza. Isto foi entre as décadas de 1930 e 40, assim, podemos afirmar que Fritz Alt foi percussor dos artistas visuais da cidade. Faleceu em 15 de março de 1968 em decorrência de um enfarte no miocárdio.

Antes de firmar-se definitivamente como artista em Joinville, Alt, “talvez, por não ter ainda encontrado um trabalho que atendesse a sua vocação planeja voltar ao Rio de Janeiro.” (HEINZELLMANN, 1991 p. 22). Mas ele não obteve êxito em sua busca e retornou à Joinville onde se fixou e conseguiu reconhecimento através de sua atuação artística. Esta informação nos faz pensar em um contraste com a trajetória de Luiz Henrique Schwanke, que saiu de Joinville, foi premiado em diversas exposições fora da cidade, para então retornar, já consagrado como um importante nome das artes. Este detalhe pitoresco acerca dos caminhos da fama pode nos dar uma pista de como se operaram os mecanismos que fizeram os dois artistas serem reconhecidos em sua cidade.

Schwanke nasceu em 15 de julho de 1951, em Joinville, onde morou até 1970, quando mudou para Curitiba. No mesmo ano é aprovado para o ingresso no curso de Comunicação Social (Jornalismo) na Universidade Federal do Paraná. Não teve uma educação formal em arte, nem por isso deixou de ser um pesquisador e de estar em constante contato com diversas formas de arte.

> [...]No teatro desenvolveu trabalhos como escritor, ator e cenógrafo. Nas artes plásticas teve uma produção que contempla mais de cinco mil obras, entre desenhos, esculturas, pinturas, livros de artista e instalações que estão em coleções particulares, assim como no acervo de museus e instituições culturais. (GUERREIRO, 2011 p.153)

Se não teve uma educação formal, a inclinação para a arte é demonstrada desde a infância. Em 1962 participou do 2º Salão Nacional de Arte Infantil, obtendo medalha de ouro em Santa Catarina e menção honrosa em São Paulo. Durante sua trajetória artística, Schwanke recebeu inúmeros prêmios em salões e mostras, culminando com uma participação de

destaque na Bienal Internacional de São Paulo, quando expôs a obra Cubo *de Luz ou Antinomia* (1991). A consagração como artista e o reconhecimento nacional no circuito artístico não foram suficientes para evitar que Schwanke desistisse de viver e em 1992 ele tira a própria vida, em seu ateliê de Joinville.

A produção dos dois artistas é marcada pela diversidade de suportes e temáticas, muito mais evidente em Schwanke, mas também presente na produção de Alt. No acervo de Fritz Alt encontramos obras em papel, como "inúmeros esboços, estudos, anotações em todo gênero de papel" (GUERREIRO, 2007 p.14), além de painéis murais, baixos-relevos (também arquitetônicos), arte funerária, altos-relevos, esculturas (em bronze, gesso e gesso patinado), escultura monumental e pintura a óleo, ainda que exista o registro de apenas um trabalho do artista produzido neste suporte. Mesmo abrangendo diversos suportes e técnicas, ainda assim Fritz Alt é:

> Primordialmente um escultor dedicado a obras tridimensionais, relevos e trabalhos em cimento e estuques nas artes decorativas, sua criação artística estendeu-se a outras linguagens abrangendo desenhos, bico-de-pena, aquarelas, pintura a óleo e painéis em mosaico. (GUERREIRO, 2007 p.14)

Já na produção de Luiz Henrique Schwanke, podemos perceber uma busca constante por novos caminhos para sua arte, além da constante experimentação. São mais de cinco mil obras que, além desta quantidade impressionante, ainda foi marcada pela diversidade na utilização de materiais e suportes dos mais variados, como papel, plástico, papelão, madeira, além de diversas instalações que já foram desmontadas. Schwanke utilizou, na produção de suas obras, desde folhas de velhos livros contábeis, baldes e mangueiras de plástico, caixas de papelão, indo até estruturas de aço, além de ter empregado diversas técnicas, como a pintura em guache, crayon sobre papel, nanquim, obras escultóricas, além de apropriações e instalações.

Se pensarmos nos processos de preservação, tanto técnica (dos objetos físicos e seus processos de salvaguarda), quanto artística (dos atributos que estariam além do suporte físico) dos acervos dos dois artistas, podemos afirmar que as obras de Fritz Alt estão em melhor condição de serem salvaguardadas, pois seriam em menor número, são obras feitas em um suporte mais resistente, grande parte já estaria em uma instituição museológica, enquanto as de Schwanke, além da maior quantidade, estão em suportes dos mais variados (muitos deles de difícil conservação, como o papel) sem falar das diversas instalações que já foram desmontadas. Então voltamos às discussões teóricas acerca de como e o que preservar, pois se

podemos identificar uma obra de arte de maneira mais contundente em um monumento no centro da cidade, poderemos encontrar certa dificuldade se utilizarmos o mesmo critério, quando diante de um esboço feito com lápis, sobre uma folha de um velho livro contábil. Seria uma obra pronta, ou apenas um estudo, um rabisco sem qualquer pretensão ou uma armadilha para futuros historiadores da arte? Claro que ao nos depararmos com alguns "rabiscos", quer seja de Schwanke ou de Alt, em meio aos papéis e anotações dos artistas, iremos tratar de catalogar e preservar, mas é justamente neste instante que este "rabisco" mostra sua sutileza, pois ainda que tenhamos subsídios e pesquisas que apontem para a identidade daquele "rabisco" (uma obra ou apenas anotações e esboços para uma obra futura), somente estes subsídios é que nos darão alguma certeza quanto a real natureza daquele material. Ou seja, podemos expor como uma obra pronta, um esboço (ou, para o artista à época de sua confecção, até menos do que isto), enquanto guardamos como curiosidade biográfica, um "rabisco" que o artista concebeu e produziu como uma obra acabada. E não nos enganemos imaginando que esta discussão seja um problema dos historiadores de arte, pois não temos como pensar a salvaguarda e a preservação de obras de arte, se sequer podemos identificá-las adequadamente. Assim, se parecia mais fácil a identificação das obras de Alt, por estarem, em princípio, melhor identificadas, não podemos esquecer que o artista pode ter produzido muitas outras obras que não estão no acervo do museu e ali estando, podemos ser induzidos ao equívoco e tratarmos objetos de uso como obras e obras como objetos. Já em Schwanke, sem falar na dificuldade de identificação de sua vasta produção, ainda temos a dificuldade material dos suportes utilizados, além da identificação de onde, de fato, está a obra de arte, nos casos das instalações já desmontadas ou, como no exemplo de uma obra feita com frutas de plástico, cujas peças se deterioraram com o passar dos anos. Era comum encontrar estas frutas de plásticos enfeitando as mesas de muitas casas joinvilenses entre os anos 70 e 80, mas já não são mais fabricadas, para uma possível reposição.

1.2 – Legitimação

Quando optamos por fazer uma incursão pelos processos de legitimação da arte, é por entendemos que este é um, entre os diversos mecanismos de construção dos discursos da preservação. Um acervo devidamente legitimado terá melhores condições de ser preservado do que outro não reconhecido pela sociedade em que está inserido. O problema disto decorre do fato que nem sempre os julgamentos feitos por aqueles que estão imersos no momento histórico, sem o devido distanciamento, são capazes de vislumbrar o tamanho do legado

daquilo que é familiarmente próximo. Ou, segundo Agamben, nem sempre temos a real noção de o quão contemporâneos somos para entendermos a importância de algo que muitas vezes sequer compreendemos se é arte, se poderá ser um patrimônio, qual a relevância para as gerações futuras, enfim, nem sempre conseguimos perceber qual legado estamos deixando.

> A contemporaneidade é, pois, uma relação singular com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, toma distância dele. Mais exatamente, é "essa relação com o tempo que adere a este, por meio de uma defasagem e de um anacronismo". Os que coincidem de um modo excessivamente absoluto com a época, que concordam perfeitamente com ela, não são contemporâneos, porque, justamente por essa razão, não conseguem vê-la, não podem manter seu olhar fixo nela. (AGAMBEN, 2009 p. 59)

E para aumentar a complexidade de sabermos identificar o que deixaremos de legado, este olhar desprendido de nosso próprio tempo, também não podemos imaginar que seja possível preservar tudo que se diz arte, tudo que se almeja patrimônio, sob o risco de procedermos como os cartógrafos do conto de Jorge Luis Borges, *Do rigor na ciência* e não nos damos conta de que nosso pretenso legado possa não interessar às gerações seguintes.

> ...Naquele Império, a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmesurados não foram satisfatórios e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos Afeitas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas. (Suárez Miranda: Viajes de Varones Prudentes, livro quarto, cap. XLV, Lérida,1658.) (BORGES, 2000 p.247)

Mas se não conseguimos preservar tudo que se diz arte, ao menos temos de ser extremamente cuidadosos em nossas escolhas. Talvez a noção de que tudo o que é antigo, torna-se venerável e, logo, um patrimônio histórico, além de ignorar os inúmeros predicados que tornam algo um patrimônio, cria uma deformação na percepção de o que é passível de ser preservado, pois se apenas o que é antigo tem validade, aquilo que não for, pode ser preterido, e assim, nada ficará antigo. É um paradoxo assemelhado à brincadeira em que Goethe foi vítima durante sua *Voyage en Italie*, que ilustra como certos enunciados feitos sem a devida reflexão podem nos induzir a equívocos.

> Ao deixar o gabinete Borgia, Goethe foi, de fato, vítima de uma brincadeira detestada por ele: “Ao nos dirigirmos para a estalagem, algumas mulheres, sentadas diante da porta das casas, propuseram-nos o seguinte: ‘Os senhores não gostariam também, de comprar antiguidades?’ E como demonstrássemos nosso interesse, elas trouxeram velhas cadeiras, atiçadores e outros utensílios em mau estado, dando gargalhadas por nos terem pregado tal peça. Ficamos furiosos,

> mas nosso guia tranquilizou-nos ao garantir que se tratava de uma brincadeira habitual e era um tributo a ser pago por todos os estrangeiros" (POULOT, 2009 p. 44)

Eram velharias, as peças ofertadas como antiguidades, muito embora, aquelas mesmas velharias, se na atualidade fossem encontradas intactas e pudessem ser devidamente identificadas e datadas, certamente teriam outro destino além das zombarias e poderiam perfeitamente serem incluídas no acervo de muitos museus. Igualmente o campo da arte muitas vezes nos oferece enunciados aparentemente incontestáveis, como o do falso entendimento de que todas as obras de arte serão preservadas, apenas por serem esta entidade respeitada, conhecida como obra de arte. Se não aprofundarmos os conceitos de arte e de obras de arte e entendermos a existência de diversas possibilidades e complexidades, podemos ignorar acervos relevantes para os campos da arte e da história da arte, além de não dar a devida atenção a objetos artísticos que ainda não foram devidamente compreendidos. Segundo a percepção de Agambem, temos de adotar o olhar contemporâneo "que não se deixa cegar pelas luzes do século e que é capaz de distinguir nelas a parte da sombra" (2009 p. 63) e nestas sombras, distinguir velharias de antiguidades, arte de cultura e obras de arte de objetos.

Retomando a análise das trajetórias de Alt e Schwanke, percebemos como ambos têm ligações significativas com a cidade, cada qual através de caminhos distintos e, apesar de termos feito apenas uma brevíssima apresentação, já é possível notar que ambos são reconhecidos como nomes importantes da história da arte em Joinville, mas tem uma questão que merece ser melhor analisada, relativa aos processos de legitimação de cada um dos artistas no campo da arte na cidade. Devemos esclarecer que poderíamos, quando falamos de legitimação, fazermos uma abordagem da produção artística, pensando em um possível processo de legitimação dos objetos artísticos, isto é, das obras propriamente ditas, mas isto nos aproximaria de certo formalismo, ou uma psicologia das formas que, ainda que pudesse acrescentar informações importantes sobre estas produções, deixaria de lado os sujeitos das ações.

Outro aspecto importante sobre a legitimação é sua relação com memória e identidade, pois toda comunidade que se diz detentora de uma determinada identidade, a faz, muito por conta de uma pretensa memória coletiva e para reforçar o caráter unitário desta identidade, lança-se mão dos mais diversos meios para sua legitimação. E para falarmos em memória e identidade, faremos uso dos estudos de Joël Candau (2014) para situarmos melhor sob qual angulação abordaremos este tema.

> A memória, ao mesmo tempo que nos modela, é por nós também moldada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa. Ao final, resta apenas o esquecimento. (CANDAU, 2014 p. 16)

Não se sustenta esta noção de memória, a noção de uma memória coletiva, como se realmente fosse possível uma comunidade inteira partilhar de todas as lembranças icônicas (ou, dos fatos históricos marcantes) e ainda, mesmo que partilhassem das mesmas lembranças, acessar estas lembranças da mesma maneira, com o mesmo grau de significância, de relevância, de reconhecimento do nível de importância. Por isto existe algo que podemos chamar de um jogo social, em que grupos com interesses variados (inclusive o de realmente preservar a lembrança de um fato que teria sido significativo para o início daquela comunidade), promovem esta noção de memória coletiva, que justificaria a unidade identitária do grupo. Ainda, segundo Candau:

> [...] De fato, memória e identidade se entrecruzam indissociáveis, se reforçam mutuamente desde o momento de sua emergência até sua inevitável dissolução. Não há busca identitária sem memória e, inversamente a busca memorial é sempre acompanhada de um sentido de identidade, pelo menos individualmente. (CANDAU, 2014 p. 19)

Esta característica de memória e identidade, poderemos perceber muita mais nitidamente na trajetória de Fritz Alt, pois sua produção artística esteve muito mais relacionada à comunidade onde ele exercia sua atividade, do que em Schwanke, cuja produção é, neste sentido, mais heterogênea e cosmopolita.

1.3 – A legitimação em Fritz Alt

Na publicação *Joinville – os pioneiros: documento e história* (2001), as pesquisadoras Maria Thereza Böbel e Raquel S. Tiago fazem um levantamento histórico sobre a fundação da Colonia Dona Francisca, bem como acerca da imigração europeia. Nesta pesquisa, as autoras apresentam a tradução de diversos documentos da época, além da lista dos imigrantes que chegaram a Joinville de 1851 a 1866 e, através deste material, podemos perceber que a fundação da Colônia Dona Franciasca, em 1851 (em 1852 colônia passa ser denominada Joinville), não foi exclusividade dos germânicos. A imigração foi composta também por noruegueses e principalmente suíços, entretanto por muitos anos a cidade de Joinville foi aclamada como sendo uma cidade alemã e mesmo na atualidade não é incomum vermos peças publicitárias (oficiais ou não) descrevendo a cidade como um pedaço da Europa, uma cidade

germânica, apesar de que, como podemos perceber através do estudo da professora Ilanil Coelho, *Pelas tramas de uma cidade migrante*, a elaboração de um discurso de cidade alemã, além de ignorar os moradores que habitavam a região antes da chegada dos primeiros imigrantes alemães, já não se sustenta do ponto de vista estatístico, pelo menos, desde a década de 1990.

> Até pelo menos a metade da década de 1990, sob o impulso dos fluxos contemporâneos – especialmente os migratórios – e na polifonia da cidade, havia vozes um pouco desafinada, mas bastante estridentes que buscavam aclamar e identificar Joinville como cidade alemã. A intencionalidade de tal aclamação contrastava com o olhar estatístico-populacional dos órgãos de pesquisa. (COELHO, 2011 p. 19)

São dessas "vozes desafinadas" que saíram muitas versões cujas intenções eram produzir "uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa" e estes elementos nos autorizam a associar a condução de Fritz Alt à condição de o principal artista da cidade à época, com uma vontade de cultuar um passado germânico idealizado. Frisemos que este tipo de análise não é um julgamento das qualidades técnicas e artísticas de Alt, nem a emissão de um juízo de valor sobre sua produção, tampouco qualquer tipo de contestação da poética de sua produção, ou uma negação da sua condição de artista com um peso significativo na história da arte na cidade. Trata-se de uma abordagem que busca fazer uma aproximação entre o discurso da germanidade joinvilense e a "escolha" de Fritz Alt como o nome mais proeminente das artes na cidade em sua época. Para se ter uma noção da importância do nome de Fritz Alt, a ele coube a tarefa de produzir o *Monumento ao Imigrante* (1951), monumento erguido na Praça da Bandeira, no centro de Joinville, cuja inauguração foi um dos pontos altos das comemorações ao Centenário da colonização da cidade, como podemos ver no livro *Tempo de lembrar, tempo de esquecer*, da professora Janine Gomes da Silva, um estudo acerca das comemorações de 1951 e toda narrativa das memórias dos descendentes de alemães.

> [...]Assim, o embelezamento da cidade prosseguia e, aos poucos, o local próximo ao que chamam de "marco zero", com toda carga "fundante" que isso significa (a futura Praça do centenário) ia se preparando para receber um dos mais importantes artefatos culturais forjados naquele tempo – o Monumento ao Imigrante. Esse monumento foi elaborado por um dos mais importantes artistas locais – o imigrante alemão Fritz Alt, que veio para o Brasil na década de 1920 e fixou residência em Joinville. A referida obra é carregada de significados e visava à solidificação da memória do imigrante. (SILVA, 2008 p. 125)

Não podemos deixar de atentar ao fato de que é a partir dos anos 1980 o período a que a professora Ilanil Coelho se refere em sua pesquisa e por isto é importante atentarmos ao

detalhe de que nos anos de 1990, quando a população de descendentes de imigrantes já não era mais majoritária, ainda assim o discurso de cidade alemã mantinha sua força. Por outro lado, na época das comemorações ao Centenário, em 1951, Joinville tinha cerca de quarenta mil habitantes e, naquele momento, a maioria era de descendentes de imigrantes. De acordo com Silva, "vários registros indicam que a maioria da população, naquela época, era de descendentes de imigrantes alemães" (2008 p.85) e, além disso, muitos elementos ainda indicam "que a cultura alemã é a que predominava na cidade." (2008 p.85).

Embora os registros da imigração revelem a vinda de outros grupos, além dos germânicos, diversos fatores políticos, sociais, culturais acabaram por consolidar, de maneira mais visível, a presença alemã, fazendo Joinville ser considerada uma cidade com forte presença da memória e identidade alemã. Diante disto, podemos inferir que esta característica seria um cenário propício para um imigrante alemão, cuja produção artística tinha a influência clássica. Assim, o nome de Fritz Alt era uma "escolha" adequada ao discurso predominante à época. Ainda com auxílio das pesquisas da professora Janine Gomes da Silva, podemos perceber muito do caráter das comemorações de 1951.

> Desta forma, no Centenário da cidade, a presentificação/valorização de alguns mitos passa a ser evidenciada como "a" memória de toda a cidade, para então ser tomada como "a" história da cidade. Esses mitos já estavam lá e, possivelmente, já tinham sido utilizados em outros momentos, no entanto talvez não com a intensidade que vão ser trazidos nas urdiduras das comemorações. (SILVA, 2008 p. 39)

Um olhar atento aos enunciados de Candau e Silva, evidencia o termo mito como um dos elementos constitutivo desta construção discursiva em torno da afirmação da memória e identidade alemã. Não se trata de elevar Fritz Alt à condição de mito, mesmo que sustentemos a hipótese de que ele tenha servido sob medida àquela construção discursiva. Como vimos, Alt era alemão, fixara residência em Joinville e além disso, se casou com "Léa Richlin[2], de tradicional família local, e já fazendo parte da loja maçônica 'Amizade Alemã ao Cruzeiro do Sul.'" (GUERREIRO, 2007 p.9) A colônia já era uma realidade consolidada, Joinville se desenvolvia economicamente e considerando uma certa característica de valorização das origens europeias, mais especificamente da cultura germânica, seria natural que a cidade tivesse seu artista e Fritz Alt reunia muitas características para fazerem dele um modelo de artista joinvilense.

[2] Apesar de a família Richlin ser de origem suíça, isto não diminui sua importância no contexto social e político de sua época. Gustav Adolf Richlin, por exemplo, "foi prefeito de Joinville, de 1899 a 1903". (BÖBEL e S. THIAGO, 2001 p.76)

Fazendo uma leitura histórica da formação do estado alemão, especialmente entre o final do século XIX e começo do século XX, havia um movimento e uma vontade de se estabelecer como uma nação com sua arte, e que valorizasse a cultura germânica. No livro *O mito nazista* (2002) de Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, os autores estudam a ascensão do nacional-socialismo ao poder na Alemanha e da ideologia nazista, mas apesar da temática principal em torno do nacional-socialismo e do nazismo, os autores fizeram também uma análise a respeito da cultura germânica e sua relação com a arte naquele período. Também precisamos ressaltar que não estamos fazendo uma associação simplista, que remeteria automaticamente os imigrantes alemães e seus descendentes à ideologia nazista, muito menos sugerindo que Fritz Alt pudesse ser nazista, mas o estudo de Lacoue-Labarthe e Nancy é importante para entendermos alguns mecanismos históricos na formação da nação alemã e, a partir desta análise, fazer associações com a realidade joinvilense.

> O que, portanto, faltou á Alemanha, praticamente, é o seu sujeito [*sujet*], ou poder ser o sujeito do seu próprio devir (e a metafisica moderna, sendo metafisica do Sujeito, não por acaso realizou-se totalmente aí). Conseqüentemente, o que a Alemanha quis construir foi um tal sujeito, o seu próprio sujeito. Daí o seu voluntarismo intelectual e estético e o que Benjamin, um pouco antes de 1930, notou como sendo uma "vontade de arte" nesse eco da era barroca que o expressionismo representava aos seus olhos.[...] (LACOUE-LABARTHE e NANCY, 2002 p. 37)

Outra referência possível de ser utilizada para o entendimento da condição dos alemães é o trabalho de Norbert Elias, *Os Alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX* (1997). Neste livro o autor faz uma análise da formação do estado alemão e faz considerações sobre os elementos, processos, fatos históricos e outros tantos fatores que tiveram alguma influência na formação do *habitus*[3] do povo alemão, com seus diversos desdobramentos, como o surgimento do nazismo e a ascensão de Hitler ao poder, por exemplo. Elias compara este fenômeno ao desenvolvimento de uma pessoa individual, especialmente quando escreve:

> Seria, penso eu, uma bela tarefa escrever a "biografia" de uma sociedade-Estado, por exemplo, a Alemanha. Pois, assim como no desenvolvimento de uma pessoa individual, as experiências de períodos anteriores de sua vida continuam tendo um efeito no presente, também as experiências passadas influem no desenvolvimento de uma nação. O sentimento de que o império alemão foi, por largo tempo, um Estado fraco e ocupou uma posição relativamente

[3] Sobre o conceito de *habitus* utilizado por Elias, vale à pena recorrermos à explicação dada por Eric Dunninge Stephen Mennell no prefácio à tradução inglesa de *Os Alemães*: "Por "habitus" — uma palavra que usou muito antes de sua popularização por Pierre Bourdieu — Elias significa basicamente "segunda natureza" ou "saber social incorporado". O conceito não é, de forma alguma, essencialista; de fato, é usado em grande parte para superar os problemas da antiga noção de "caráter nacional" como algo fixo e estático." (1997 p. 9)

> baixa na hierarquia dos Estados europeus ainda prevalece no desenvolvimento da Alemanha. (ELIAS, 1997 p. 165)

O autor adverte que o estudo do *hábitus* de um povo não nos autoriza a pensar em povo como um fenômeno biológico, ou seja: "Torna-se tão logo evidente que o habitus nacional de um povo não é biologicamente fixado" (1997 p. 16) e que especificidades étnicas são irrelevantes e os elementos que dão condições para que um conjunto de indivíduos se reconheça como povo, é um processo que, segundo Elias, "está intimamente vinculado ao processo particular de formação do Estado a que foi submetido" (1997 p.16) e que tão pouco é algo permanente e alheio ao seu meio, pois para Elias "à semelhança das tribos e dos Estados, um habitus nacional desenvolve-se e muda ao longo do tempo." (1997 p.16)

É óbvio que não devemos confundir as realidades distintas – separadas pelo Atlântico, por algumas décadas e por incontáveis fatores – e imaginarmos que uma análise da Alemanha dos anos de 1920 a 1930, seja o suficiente para fazermos uma relação direta com a Joinville dos anos de 1950, o que buscamos com estas aproximações teóricas, é encontrar elementos similares nos dois casos e, na medida do possível, traçar algumas analogias que culminaram com aquilo que poderíamos entender como o *habitus* dos imigrantes germânicos que vieram para Joinville a partir de 1851. Por isto esta noção de "vontade de arte", aliada à busca por um Sujeito, são traços que podemos identificar, por exemplo, nas comemorações do Centenário. Outro fato importante a ser registrado, é a segunda parte do nome do livro da professora Janine Gomes da Silva: *tempo de esquecer*. Segundo Silva, o que se buscava esquecer eram os traumas do período da Nacionalização, iniciado durante a Segunda Guerra Mundial, quando os descendentes de alemães no Brasil foram proibidos por lei de utilizarem o idioma alemão, além de terem, segundo a autora, sofrido com a impossibilidade de resgatarem "a importância da cultura dos imigrantes alemães – algo tão atacado durante a Nacionalização" (2008 p. 40). Outro fato significativo é alguma simpatia pelo nazismo registrada na região naquela época.

> Até que ponto os descendentes de imigrantes alemães em Joinville viam com simpatia a ascensão nazista é difícil de apurar; contudo, das diferentes versões, a mais recorrente é a de que se admirava o nazismo, em particular pela reconstrução de um país que tinha sido rechaçado no pós-guerra e que era, afinal de contas, a terra de seus ancestrais, mas isso não significa que os joinvilenses, evidentemente com exceções, apoiavam qualquer interferência do nazismo em colônias alemãs no Brasil. De qualquer forma, durante a década de 1930, de acordo com Luiz Felipe Falcão (2000, p.132), pode-se dizer, "sem nenhum receio", que na imprensa catarinense "a exaltação da Alemanha hitlerista e da Itália de Mussolini era quase que unânime [...] independentemente de sua filiação partidária, da sua área de circulação, ou mesmo da língua em que estava sendo redigida." (SILVA, 2008 p.56)

Estes elementos podem ser entendidos como um amálgama, se não da constituição do morador da Joinville da década de 1950, pelo menos como das condições que levaram a cidade a "eleger" um alemão para o posto de artista da cidade. Ainda mais quando retomamos a análise do texto de Lacoue-Labarthe e Nancy e nos deparamos com uma busca por uma "grande arte" alemã.

> [...]Se a obsessão ou o medo do Alemães foi não poderem se tornar artistas, não poderem ascender à "grande arte", se na arte ou na prática deles freqüentemente encontra-se uma tal aplicação e tantos motivos teóricos, é porque o que estava em jogo não era nada menos que a identidade deles (ou vertigem de uma ausência de identidade). (LACOUE-LABARTHE e NANCY, 2002 p. 37-38)

Assim, não é nenhum despropósito pensarmos que a figura de um artista alemão naquela Joinville com forte presença da cultura dos imigrantes, buscando seu sujeito, buscando sua arte, resgatando suas memórias, para fortalecer sua identidade, fosse parte daquilo que Candau chamou de retóricas holistas, utilizadas para criar ou fortalecer uma memória e uma identidade idealizada.

> Entendo por "retórica holistas" o emprego de termos, expressões, figuras que visam designar conjuntos supostamente estáveis, duráveis e homogêneos, conjuntos que são conceituados como *outra coisa* que a simples soma das partes e tidos como agregadores de elementos considerados, por natureza ou convenção, como isomorfos. (CANDAU, 2014 p.29)

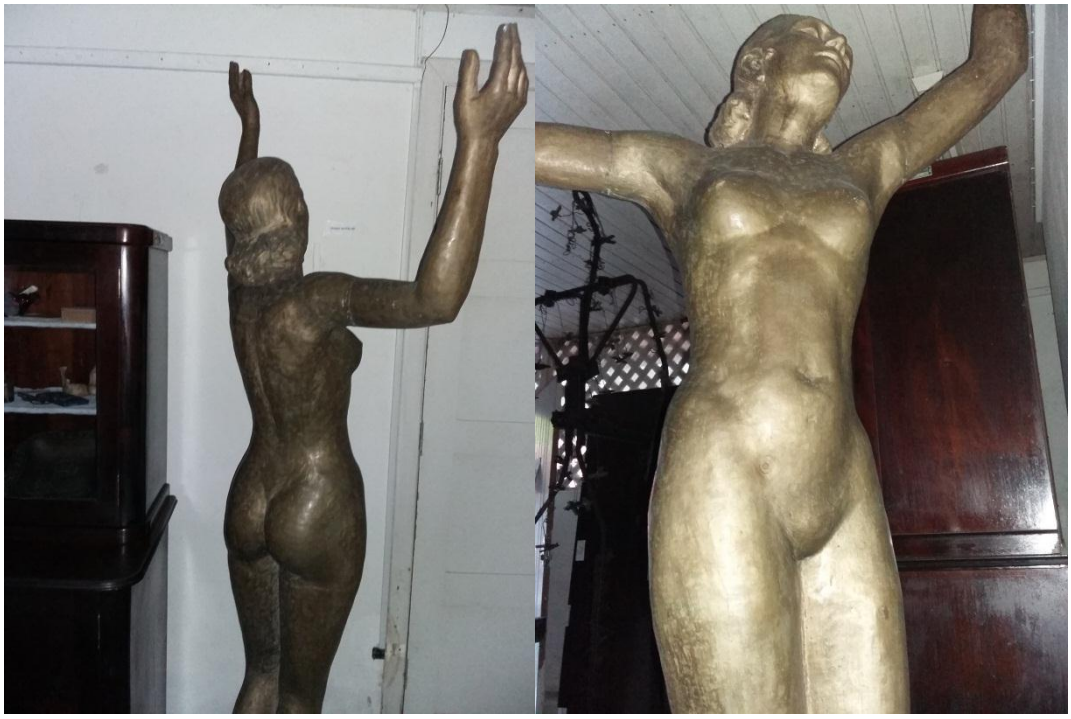
Desta forma, o mito do artista joinvilense, um alemão, que como os primeiros pioneiros veio para esta terra para vencer as adversidades, veio e se tornou o artista que pôde retratar, no *Monumento ao Imigrante*, os melhores predicados desse povo. Ou ainda, segundo Lacoue-Labarthe e Nancy, um artista que soube imitar os "Antigos" isto "porque não existe outro modelo senão dos Gregos" (2002 p. 38). Uma análise à produção de Alt pode confirmar a influência clássica em sua poética (Fig. 1).

> A obra estatutária de Fritz Alt é uma retomada do arcaísmo grego, e se quisermos uma aproximação com outros artistas seus contemporâneos deveríamos fazê-lo com Aristides Maillol (1861-1944), e até certo ponto com Adolf Von Hildebrand (1847-1921), pelo retorno ao estilo neoclássico. (GUERREIRO, 2007 p. 21)

Também não se trata de crer que alguém, em um momento conspiratório, tenha arquitetado a construção de um mito artístico joinvilense, mas as condições históricas, políticas, culturais, foram, digamos, favoráveis à figura de Fritz Alt. Ainda que Lacoue-Labarthe e Nancy se referiam à Alemanha, mesmo assim não podemos deixar de ignorar as relações históricas daquele país com a colonização de Joinville, muito menos a relação de Alt,

que veio para o Brasil com 20 anos e, certamente, guardava vínculos com sua terra natal. Assim, entendendo alguns mecanismos de construção da memória imigrante, bem como da criação de uma identidade germânica, podemos entender a criação do ícone artístico e, consequentemente, a legitimação do artista. Sob esta perspectiva, as instâncias usualmente aceitas como responsáveis pela legitimação da produção artística, como museus, críticos de arte, galerias, marchands, por exemplo, não teriam sido preponderantes para o caso de Fritz Alt, ainda que tenham exercido algum papel neste processo.

Fig. 1: Obra na reserva técnica Museu Casa Fritz Alt.



Fonte: Arquivo do autor, 2016.

A incumbência dada a Alt, de produzir o *Monumento ao Imigrante* (1951), também nos aponta para algo que Pierre Nora chama a atenção: a criação de um lugar de memória, que por sua vez, seria algo distinto de história, pois "Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra" (NORA, 1993 p. 9). Uma vez que tudo o que o autor entende por história é "a reconstrução sempre problemática e incompleta de algo que não existe mais" (1993 p.9). Assim, a necessidade de fazer a história acontecer, ou pelo menos manipular o presente que se tornará história, culminou com um marco da memória dos imigrantes, que se tornaria, por sua vez, um lugar de memória.

> Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. (NORA, 1993 p. 13)

No artigo *É proibido ser alemão: é tempo de abrasileirar-se* (COELHO *in* GUEDES, 2000), a professora Ilanil Coelho expõe como os imigrantes de alemães (e seus descendentes) que se instalaram em Joinville, "destacaram-se pela preservação de sua identidade étnica no processo de colonização e integração ao meio nacional." (2000, p. 163). Neste artigo, assim como a professora Janine Gomes da Silva, Coelho também relata as dificuldades e traumas sofridos pelos descendentes durante o período da Campanha da Nacionalização, o que, segundo Nora, reforçaria a necessidade de preservar memória e identidade e erigir locais de memória.

> [...]Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria. São bastiões sobre os quais se escora. Mas se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria tampouco, a necessidade de construí-los. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. (NORA, 1993 p. 13)

Peguemos o fato de que Joinville nas décadas de 1920 até 1960 era uma cidade pequena (na década de 1950 tinha cerca de 40 mil habitantes) e, com uma forte influência da cultura dos imigrantes europeus, mais as condições sociais, políticas e culturais, temos um ambiente propício para o surgimento de um artista de origem germânica. Como já dito, não significa que se esteja julgando os atributos técnicos e artísticos de Alt, mas lembrando de sua malsucedida tentativa de obter sucesso como artista no Rio de Janeiro, percebemos que ele não obteve o reconhecimento fora da cidade e por inúmeros e desconhecidos motivos. Desta maneira, sem o reconhecimento no grande centro, os motivos que levariam ao reconhecimento em sua cidade não sofreram influências externas, o que nos leva a inferir que o processo de legitimação de Alt em Joinville, se deu prioritariamente por suas relações sociais e afinidades culturais, no momento histórico em que estava inserido.

Outro fator a ser levado em consideração quanto ao reconhecimento de Alt, diz respeito ao fato de sua produção ser de característica neoclássica, um estilo usualmente aceito como sendo arte de "alta" qualidade.

1.4 – A legitimação em Schwanke

O processo de legitimação em Schwanke requer uma outra abordagem, pois ele não teve o mesmo tipo de relação com a cidade, como teve Fritz Alt. Em 1989 Schwanke já havia sido premiado em diversas mostras e exposições de arte em inúmeras cidades e seu nome já era conhecido no circuito artístico nacional. Neste ano montou uma exposição na região central de Joinville, formada por colunas feitas com bacias e baldes plásticos. Um estudo

atento da produção do artista nos fornece elementos para enxergarmos naquelas colunas, aparentemente simples, elementos significativos da história da arte e da arquitetura. Analisando os escritos deixados por Schwanke, as anotações sobre suas obras, os estudos para as execuções e montagens, fica evidente a preocupação do artista com as minúcias da obra, indicando que nenhum detalhe em uma produção era casual. Mas nem todos na cidade viram da mesma forma e muitas vozes reclamaram de um amontoado de baldes e bacias no centro de Joinville.

> Luiz Henrique Schwanke provocou uma grande discussão em Joinville, sobre o que é arte ou não. O artista fez colunas com baldes e bacias, instaladas no centro da cidade. Usar como matéria-prima objetos do cotidiano confundiu muita gente. Para algumas pessoas que passavam por ali, aquilo não era arte, apenas baldes empilhados. Foi a primeira grande intervenção urbana em Joinville. (A Notícia Clic RBS 13/03/2008)

De fato, uma pilha de baldes no depósito de materiais acabados de qualquer fábrica de artefatos plásticos, não se constitui uma obra de arte e, em princípio, não teria nenhum motivo para nos suscitar qualquer pensamento filosófico, nem despertar nenhum interesse além do usual em nosso quotidiano doméstico, muito menos proporcionar algum tipo de experimentação estética além da relacionada com a cor e forma de uma pilha de baldes absolutamente banais. As colunas estavam dispostas de maneira simétrica, com exatos quatro metros de altura, rigorosamente alinhadas e com uma distância de 3 metros entre elas. Isto ainda pode ser questionado como insuficiente para dar àqueles objetos, o status de arte, mas temos elementos para assegurar que Schwanke não pensou as dimensões da obra, a escolha dos materiais, a disposição dos elementos, de maneira aleatória. Uma rápida consulta em qualquer manual de arquitetura nos dá uma pista de que as colunas de Schwanke, podem ter relações formais com as colunas clássicas.

> Um edifício clássico é aquele cujos elementos decorativos derivam direta ou indiretamente do vocabulário arquitetônico do mundo antigo – o mundo "clássico", como muitas vezes é chamado. Esses elementos são facilmente reconhecíveis, como, por exemplo, os cinco tipos padronizados de colunas que são empregados de modo padronizado, os tratamentos padronizados de aberturas e frontões, ou, ainda, as séries padronizadas de ornamentos que são empregadas nos edifícios clássicos. (SUMMERSON, 2006, p. 4).

Além das possíveis relações com a arquitetura grega, existem motivos para associarmos as colunas aos obeliscos egípcios, conforme análise da professora e crítica de arte Nadja Lamas.

> As colunas possuem um caráter de monumentalidade, pois em algumas obras elas são em número de nove, ficando a 4 metros de altura do chão, e a uma distância de 3 metros uma das outras, perfazendo uma área de 108 m^2. Articulam-se nessas obras questões do concretismo latino-americano, da pop art, da apropriação de objetos do cotidiano, do minimalismo e também das intervenções urbanas. Na individualidade das colunas há toda uma investigação, por parte do artista, desde o obelisco egípcio até a sua época, tanto no que diz respeito à questão da forma como, também aos materiais empregados. De certa maneira, Schwanke estetiza os objetos do cotidiano dos quais faz uso na sua poética. (LAMAS *in* KLOCK; BRASIL e SCHULTZ (org.), 2010 p.18)

Esta relação com elementos clássicos da arquitetura nos remete ainda a outro aspecto presente nas colunas de Schwanke, que é sua relação com o conceito de menir, como podemos perceber no texto do arquiteto José Ramón Alonso Pereira.

> Por outro lado, é na arquitetura histórica que temos os exemplos mais perfeitos do menir antigo: a *pirâmide* e o *obelisco* egípcios, monumentos funerários ou religiosos cuja forma e simbologia ainda levantam importantes questões ao homem contemporâneo. O obelisco, com seu significado variado como menir histórico, tem se mantido constante na cultura ocidental: tanto no Império Romano, como na Roma barroca ou nas grandes capitais modernas de Paris, Londres, Madri ou Washington. Sua presença muitas vezes se une à da coluna, entendida como obelisco – e, portanto, menir – da cultura clássica, da qual são bons exemplos a coluna de Trajano, no Foro de Roma, ou a de Napoleão, na Praça Vendôme, em Paris. (PEREIRA, 2010 p 23)

Assim chegamos às colunas de baldes como menires modernos de uma cidade com uma relação significativa com as tradições clássicas da Europa, ao menos na construção de parte de sua identidade. Lembrando que conceito de menir está associado à condição de um signo que nos comunica algo.

Schwanke não estava pensando em reproduzir colunas gregas, ou obeliscos ao modo egípcio – a própria escolha de materiais menos "nobres", já são atributos contundentes para demonstrar isto –, e a apropriação de materiais de uso cotidiano, inseridos em um contexto artístico, envolto em elementos clássicos, faz deste menir contemporâneo, que é "o monumento mais primitivo, mais simples e há mais tempo em utilização ou elaboração" (PEREIRA, 2010 p. 21) um monumento, assim como o *Monumento ao Imigrante* (1951) de Fritz Alt, mas com outras significações e carregado com outros sentidos. Ainda segundo Pereira, o menir é "a arquitetura como símbolo, como signo, como significação; uma arquitetura não habitável, mas com capacidade comunicativa intrínseca. " (2010 p. 21),

Mas este menir estava fora de seu lugar, pois parece não ter sido compreendido imediatamente, como se presume que um monumento como o de Alt tenha sido. E o fato de esta obra parecer estar fora de seu lugar, assim como os baldes e bacias que, segundo qualquer entendimento "comum", deveriam estar em uma loja de utilidades domésticas, evidenciou

uma série de heterotopias, deslocando colunas “clássicas”, baldes, bacias, conceitos usuais de arte e de obra de arte e colocando estes elementos na praça de uma cidade conservadora em muitos aspectos, ao ponto de provocar “muitas discussões”, a colocação de uma escultura conceitual em praça pública.

Fizemos este percurso acerca desta obra para percebermos como os elementos primordiais da legitimação de Schwanke, não partiram de Joinville, mas vieram de fora. No mesmo ano em que exposição foi questionada na cidade, (inclusive na imprensa local), as colunas receberam a menção especial do júri da I Bienal da Escultura ao Ar Livre do Rio de Janeiro, em uma mostra que teve entre os participantes (selecionados, convidados, menções especiais e sala especial) nomes como Tomie Ohtake, Amilcar de Castro, Tunga, Cildo Meireles e Guto Lacaz. A exposição acabou não acontecendo naquele ano, mas no ano seguinte Schwanke recebeu o convite do diretor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage e crítico de arte, Frederico Morais, para uma exposição no Rio de Janeiro (Fig. 2), conforme podemos conferir em matéria publicada no jornal O Globo, do Rio de Janeiro, do dia 1 de fevereiro de 1990.

> A exposição foi proposta ao Diretor da EAV, Luiz Aquila, pelo crítico Frederico Moraes (*sic*), que acompanha o trabalho do escultor catarinense desde 1980, quando Schwanke fez sua primeira individual no Rio, na Galeria Sérgio Milliet da Funarte. E Frederico Moraes apresenta o artista no catálogo da exposição da EAV: “Schwanke é um dos mais inventivos e originais artistas brasileiros. [...] Em seus trabalhos mais recentes, que revelam, no artista, uma vontade construtiva, ele retoma questões abandonadas pela pop art e pelo Novo Realismo e se aproxima de outras, colocadas pela nova geometria e o Simulacionismo.”. (Carla Lencastre – O Globo ed. de 01/02/1990)

Fig. 2: Fotografia de obra de Luiz Henrique Schwanke, 1988-1991,

Fonte: Acervo Memória Lage, disponível em: http://acervo.memorialage.com.br/xmlui/handle/123456789/8106

Além desta matéria, Schwanke foi entrevistado e teve sua exposição noticiada pelos periódicos Jornal do Brasil (30/01/1990) e Jornal do Commercio (29/01/1990)[4]. Este movimento de fora para dentro de Joinville começa a nos dar elementos para delinearmos os mecanismos de legitimação e, neste sentido, Frederico Morais foi um nome de fundamental importância para este processo. Morais é um destacado nome da crítica de arte brasileira, tendo publicado dezenas de livros sobre arte brasileira e latino-americana no Brasil e em vários países da América Latina, além de ter realizado inúmeras curadorias de exposições e eventos de arte no Brasil e no exterior.

Esta resumida biografia de Frederico Morais serve para aferirmos a relevância do convite feito para a exposição no Rio de Janeiro e indicam como a produção de Schwanke começava a se situar no cenário da arte no país. Este movimento culminaria com a participação de destaque na 21ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1991, com a obra *Cubo de Luz ou Antinomia* (Figuras 3 e 4).

Fig. 3: Luiz Henrique Schwanke, Antinomia ou Cubo de Luz. 1991. Estrutura metálica, 45 lâmpadas de multivapor metálico.

Fonte: Plataforma Educativa Instituto Luiz Henrique Schwanke, disponível em http://www.schwanke.org.br/plataformaeducativa/trinta-e-melhor-do-que-um-3/

[4] Os recortes dos jornais da época, que noticiaram a exposição no Parque Lage, estão digitalizados e disponíveis no acervo digital Memória Lage, http://acervo.memorialage.com.br/xmlui/handle/123456789/7198#page/1/mode/1up

Frederico Morais também publicou um elogioso artigo, em 1989, referindo-se à produção artística de Schwanke fazendo, inclusive a menção de que "Luiz Henrique Schwanke é um artista que poderia figurar com todos os méritos nesta Bienal de São Paulo." E, de fato, Schwanke participou da Bienal seguinte (1991), com *Cubo de luz*, além de comparar suas colunas, com as de Brancusi.

> [...] concluída a obra, o que menos importa é o material empregado – baldes, bacias, maletas, mangueiras etc. Diferentemente de boa parte dos artistas pop e do novo realismo, não há qualquer intenção crítica ou sociológica nos trabalhos de Schwanke. O que ele explora são as possibilidades construtivas e visuais desses objetos industrializados. Com a acumulação e a repetição, procura alcançar efeitos óticos e cinéticos. Em outras palavras, encara objetos de séries industriais como módulos de estruturas minimalistas ou de colunas que poderiam ser infinitas como as de Brancusi. (MORAIS *in* KLOCK ; BRASIL e SCHULTZ (org.), 2010 p.115)

Fig. 4: Luiz Henrique Schwanke, Antinomia ou Cubo de Luz. 1991. Estrutura metálica, 45 lâmpadas de multivapor metálico. 3m².

Fonte: Plataforma Educativa Instituto Luiz Henrique Schwanke, disponível em: http://www.schwanke.org.br/plataformaeducativa/trinta-e-melhor-do-que-um-3/

Desta forma, ao analisarmos a trajetória artística de Schwanke, com diversas premiações em inúmeros salões e mostras, além da recepção favorável da crítica de arte, podemos perceber como o processo de legitimação foi construído de fora para dentro de Joinville, mas sem grandes influências da esfera política, espaço onde Fritz Alt, transitou com mais desenvoltura. Isto também evidencia como o reconhecimento político exerce um peso considerável no processo de legitimação e como, a partir da legitimação política, a criação de

espaços específicos para o artista são mais facilmente conquistados, ao menos no âmbito local.

1.5 – Legitimações da cultura, da arte e do patrimônio: disputa ou convívio?

Em sua grande maioria, as políticas públicas englobam cultura e arte em um mesmo patamar e para exemplificarmos isto, basta que tomemos o caso da Fundação Nacional de Artes, a Funarte, órgão do Ministério da Cultura para a gestão das políticas públicas voltadas para a arte. O fato de estar vinculado ao Ministério da Cultura já é um indicador de como a arte é gerida, a partir das políticas de cultura, mas isto não representa um grande problema, pois o órgão pode ter sua autonomia, mas uma das premissas desta dissertação é justamente a dificuldade de se pensar a arte no mesmo âmbito das políticas culturais. Uma das consequências disto são movimentos de espetacularização da arte. Não que nenhuma atividade artística não possa ser espetacularizada, desde que tenha sido concebida com este propósito. Veremos nos conceitos de arte e cultura como, em alguns entendimentos, se dissemina uma certa noção de que tudo o que é ligado à cultura é bom logo, a arte sendo do campo da cultura, também é boa. Assim, neste contexto de associar automaticamente o predicado de "coisa boa" à cultura, temos a impressão de que a arte seria a cereja do bolo da cultura. Mas pode não ser bem assim.

Evitemos elencar hierarquias, mas vejamos como a arte, ainda que faça parte da cultura, nem sempre poderá receber o mesmo tratamento. Por exemplo, temos atividades artísticas, cujo propósito é justamente questionar os sistemas de cultura e de arte, podendo ser entendido, inclusive como um ato de violência, como foi a invasão da 28ª Bienal de São Paulo em 2008, quando um grupo de pessoas pichou as paredes da "exposição do vazio". Mesmo que ignoremos os motivos e como denominar a ação (se foi protesto, forma extrema de arte, intervenção), de toda sorte, na Bienal seguinte, a organização da 29ª Bienal de 2010, abriu as portas para os pichadores de 2008.

Agora temos alguns problemas: e se picho for mesmo arte? Arriscamos afirmar que em qualquer enquete, a pichação não seria considerada arte. É inegável a condição de a Bienal ser uma instância de legitimação da arte, desta forma, se com a "aceitação" da Bienal, entendermos que a pichação é arte e o picho uma "obra de arte", então se deslocaria do campo da cultura (uma cultura das cidades, onde, na maior parte dos casos, é tratado como vandalismo e enquadrado como caso de polícia), para o campo da arte. A partir deste deslocamento os problemas de preservação desta "nova" arte nos trariam mais complicadores.

Lembrando que a manifestação pictórica inscrita em muros e paredes, conhecida como *graffiti*, a despeito de ser distinta da pichação apenas no Brasil, gradativamente vem sendo reconhecida como uma forma de arte em diversos círculos.

> Os graffitis e pichações advêm da mesma raiz e contextos similares, porque são formas de apropriação, de tratamento e manuseio dos espaços urbanos, com a intenção de que os "becos" vivam os excessos-caos, tensões, por eles procurados. Mas, o termo pichação parece ontologicamente inscrito no conceito de despeito, deleito, reacionário, mas considerando-o dentro do contexto geral do graffiti (grafitar, gravar). Já o graffiti vivencia uma domesticação que o transforma em arte (inserindo em museus, programas de TV...) em contraponto ao primeiro. Pode-se observar que no decorrer do tempo as leituras sobre ambas caminham em direções opostas. Nos países (que venho pesquisando) não há distinção da nomeação pichação-graffiti como no Brasil, tudo é graffiti. (RUSSI-DUARTE, 2009 p. 2)

Se cultura é entendida como algo bom e a arte, por conseguinte, algo melhor ainda, então como a pichação pode ser enquadrada na mesma categoria de arte? Afinal, qual gestor público se atreveria a promover uma bienal da pichação, cujo local das intervenções (o local da pichação), são as paredes das casas e prédios, muros, monumentos e qualquer superfície mais onde a pichação é proibida? Esta discussão é pertinente para explicitarmos (talvez até de forma extrema) como a cultura e a arte nem sempre podem ter uma convivência pacífica. Mas neste tópico, falamos apenas de arte e cultura, então falemos também do patrimônio e uma das noções primordiais do conceito de patrimônio é seu caráter de herança familiar a ser transmitido.

> [...] Para o direito romano, o patrimônio era o conjunto dos bens familiares, vislumbrados não segundo seu valor pecuniário, mas em sua condição de bens-a-transmitir. [...]Desse modo, o termo "patrimônio" refere-se aos "bens de herança" que, de acordo com o dicionarista Littré, por exemplo, "passam segundo as leis, dos pais e das mães para sua filiação". (POULOT, 2009 p. 16)

O conceito de patrimônio vem se adaptando às novas realidades sociais com o passar dos anos, mas por enquanto, fiquemos com seu caráter ancestral de herança familiar. Assim, a pichação, irrompe no campo do patrimônio, promovendo a alteração dos aspectos visuais do ambiente onde se inscreve, ou seja, nos patrimônios e faz isto de maneira similar à arte, quando se rebela com o campo da cultura e tensiona seus próprios limites. Como vimos no exemplo das próprias pichações-arte que foram acolhidas quando a 29ª Bienal de São Paulo de 2010 organizou um espaço expositivo com material documental, como registros, fotos e vídeos documentários sobre a ação dos pichadores e o resultado de suas obras. Dentro da

instância legitimadora, a pichação foi elevada ao status de arte, mas seu lugar não é na Bienal, ou no museu (a não ser quando não for convidada), seu lugar é nas ruas, sobre os patrimônios de família e patrimônios culturais.

Existem outras noções de patrimônio e, em uma delas, trazidas em forma de anedota por Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, representa, de maneira muito ilustrativa, como podemos nos preocupar tanto com os patrimônios, ao ponto de provocarmos uma substancial alteração em sua essência.

> Nessa imagem, no interior hierático, solene e penumbroso de uma catedral gótica (Chartres), aparece uma velhinha encarquilhada, de joelhos diante do altar-mor, profundamente imersa em oração. Em torno dela, a contemplá-la interrogativamente, dispõe-se um magote de orientais, talvez japoneses. A presença de um guia francês nos permite considerar que se trata de turistas em visita à catedral. O guia toca os ombros da anciã e lhe diz: – "Minha senhora, a senhora está perturbando a visitação". Eis um retrato impressionante da perversidade de certa noção de patrimônio cultural vigente entre nós. (MENESES, 2009 p. 28)

Quando trazemos a pichação para dentro da instituição legitimadora, esta forma de manifestação da cultura urbana, deixa de ser o elemento marginal, hostilizado, insubordinado, para se transformar em outra coisa, menos pichação. Ela sai daquilo que comumente costuma ser entendido como cultura marginal para ingressar no mundo de uma pretensa alta cultura. Como se o guia batesse no ombro do pichador e dissesse para ir pichar na exposição de arte, pois ali, nas paredes, está "perturbando a visitação" à cidade.

Da mesma maneira, esta mesma pichação que foi acolhida na Bienal de 2010, se fosse considerada como uma forma de produção artística, deveria ser preservada? E o *graffiti*, que já tem status de arte, se for feito sobre as paredes de um patrimônio cultural, não estaria promovendo uma ressignificação daquele patrimônio ao se apropriar dele como suporte para a arte? Isto, é claro, analisando apenas do ponto de vista conceitual, sem nos debruçarmos sobre as legislações acerca de patrimônio e preservação existentes.

Encontrar uma fórmula mágica que dê conta das demandas de arte, cultura e patrimônio e ainda por cima contemple todas as reivindicações dos atores destes campos, é uma utopia inalcançável. Mas isto não pode servir de pretexto para nada se fazer, para não buscarmos os caminhos mais adequados para cada situação. Para isto há que se ter consciência das dificuldades, mas também, rigor nas análises e capacidade de adaptação nas vivências nos campos em questão. Saber distinguir um Renoir, um Manet, os períodos ou regiões onde as obras foram produzidas, são formas de saberes dignos de admiração, mas sacralizar ao extremo a arte, pode gerar cúpulas de entendidos e ambientes de exclusão das pessoas do processo artístico. O fazer artístico é do artista, mas a partir da entrega da obra, as

relações, processos, construções, poéticas não pertencem mais a ele, a obra ganha sua própria autonomia, mas não imaginamos que um dos fins para sua produção, que o artista imaginou, seja um ambiente asséptico e sacralizado reservado apenas a uns poucos eleitos.

2 – DOS OBJETOS ARTÍSTICOS, PATRIMÔNIOS E SEUS CONCEITOS

2.1 - (I)Materialidade da Obra de Arte

Para falarmos sobre os modelos de preservação de objetos artísticos, é importante fazermos uma incursão em alguns dos conceitos de arte e obra de arte. Qualquer tentativa de apresentar uma definição de arte é precária, possível apenas parcialmente, pois invariavelmente ficará de fora algo que nem sempre percebemos em uma primeira olhada (ou mesmo muitas). Quando se tenta definir a arte, por mais que se faça um esforço sincero e metodologicamente organizado, o resultado é apenas uma aproximação aos conceitos que se assemelham com aquilo que poderia ser entendido como uma definição de arte. Mas alguma coisa acontece, lembrando as palavras de Paul Celan em seu texto *O Meridiano* (CELAN, 1999 p. 167), então a Arte sorri para aquela pretensa definição, se aproxima, se insinua e quando imaginamos ter encontrado uma definição universal, vemos a arte se afastar e se aproximar de outra definição, construída por outro ingênuo idealista. Desta forma, os conceitos de arte que abordaremos serão aqueles permeáveis aos estudos da preservação patrimonial e à proposta de investigação da dissertação.

Ao fazermos uma reflexão acerca dos modelos de preservação de objetos artísticos, não podemos deixar de problematizar com igual intensidade, também seus aspectos imateriais. Assim, buscaremos aproximar predicados da arte presentes nas diversas manifestações artísticas, associada às artes visuais ao cinema, teatro, música, literatura, arquitetura, performances, instalações, artes marginais além de uma série de manifestações das chamadas artes contemporâneas. Diante destas possíveis relações, é possível percebermos que nem todas as manifestações artísticas têm um suporte físico bem definido, assim como nem todas terão um objeto que possamos afirmar com segurança ser uma obra de arte. Isto nos permite refletir sobre a diferença entre obra de arte e objeto artístico, pois se pensarmos em uma escultura, é fácil enxergarmos ali uma obra de arte através do objeto artístico personificado naquele bloco sólido. Mas se tomarmos como exemplo uma escultura de luz, como algumas obras de Anthony Mccall (Fig. 5) ou a obra de Luiz Henrique Schwanke, *Cubo de Luz ou Antinomia* (Fig. 3 e 4), de 1991, uma estrutura metálica de três metros quadrados com 45 lâmpadas de multivapor metálico, exibida na 21ª Bienal Internacional de São Paulo, teremos alguma dificuldade em apontar categoricamente o objeto artístico, ainda que possamos entender tais objetos como obras de arte.

Fig. 5: Anthony Mccall, "*Long Film for Four Projectors*" (1974). Instalação de vídeo com filme de 16 mm.

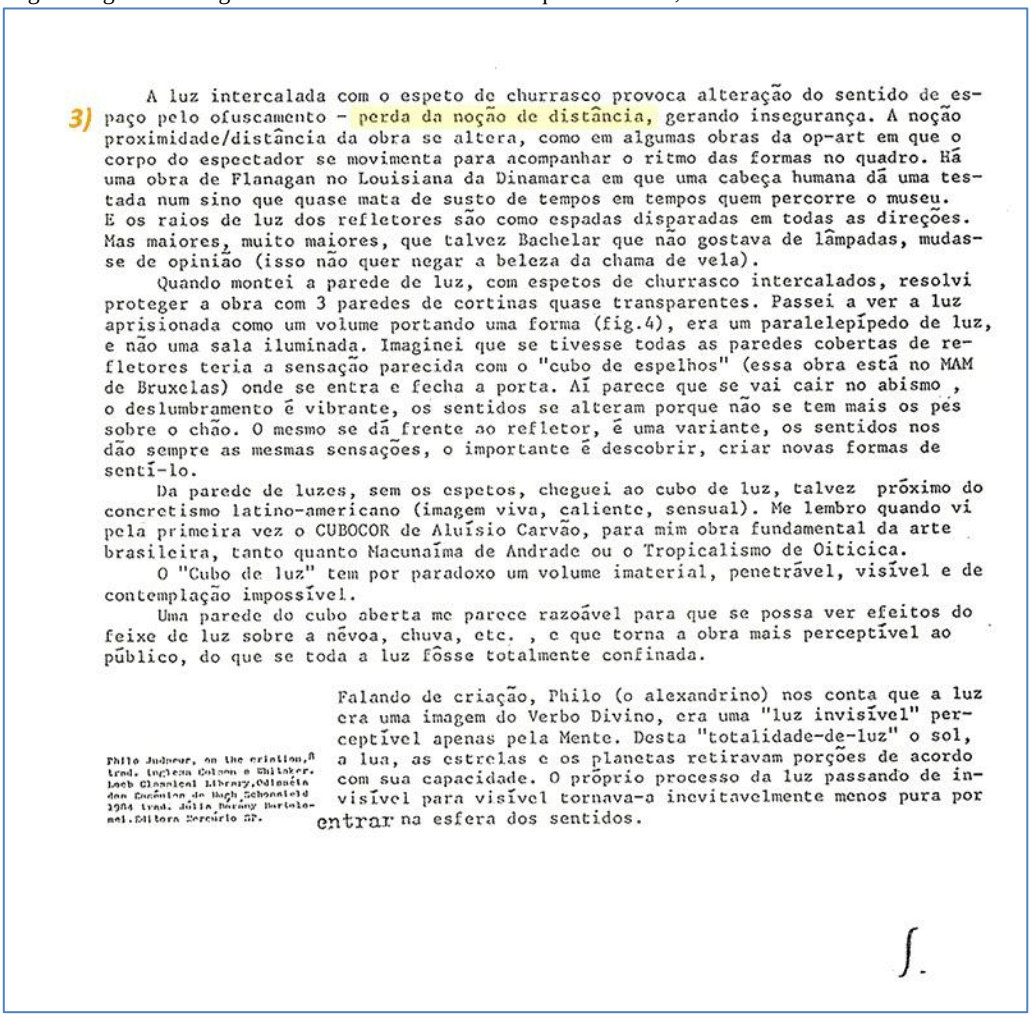
Fonte: Eye Film Museum, fotografia de Hank Graber. Disponível em: https://www.eyefilm.nl/en/exhibition/anthony-mccall-solid-light-films-and-other-works-1971-2014-0

Nos dois exemplos, o aspecto mais evidente é o resultado final do processo artístico, ou seja, as projeções luminosas, enquanto seu aparato físico fica em segundo plano, especialmente durante as exposições. Os suportes necessários para execução das obras, nos dois exemplos, como estrutura, lâmpadas, fios etc., são necessários e até indispensáveis para suas realizações, mas estes suportes, quando fora do ambiente expositivo, podem nem serem reconhecidos como objetos artísticos, ao passo que se tomarmos uma das esculturas de Fritz Alt, como o *Monumento ao Imigrante* (1951), por exemplo, que além de um objeto artístico é um monumento e até mesmo uma porção de metal, torna-se mais evidente a categorização de arte. No entanto, afirmar que para preservar o legado artístico de Alt, basta preservar a uma porção de metal exposta na Praça da Bandeira de Joinville é questionável, pois preservando a escultura estaremos preservando o objeto artístico criado pelo escultor, mas possivelmente apenas parte da arte pensada, imaginada, concebida por Fritz Alt para aquela obra.

Considerando a existência de atributos imateriais e considerando que Luiz Henrique Schwanke classificou a obra *Cubo de Luz ou Antinomia* como sendo uma escultura, ficamos ante a questão de como preservar esta obra. Ela foi desmontada e, além dos registros fotográficos e escritos, o que restou daquele aparato, foram as anotações de Schwanke e o projeto de execução da obra, desenvolvido pelo engenheiro e colecionador de obras de arte,

Sr. Harro Stamm. Atualmente este projeto faz parte do acervo do Instituto Luiz Henrique Schwanke, gerido pela família do artista. Embora não possamos afirmar que esta obra fosse minimalista, muitas de suas características fazem referência a este tipo de manifestação artística, apesar de o autor ter deixado escritos onde se referia ao *Cubo de Luz* como uma obra concretista, quando ele escreveu: "[...]cheguei ao cubo de luz, talvez próximo do concretismo latino-americano.", como podemos ler em um registro datilografado, assinado por Schwanke. (Fig. 6)

Fig. 6: Registro datilografado e assinado de Luiz Henrique Schwanke, sobre a obra *Cubo de Luz*.



3) A luz intercalada com o espeto de churrasco provoca alteração do sentido de espaço pelo ofuscamento - perda da noção de distância, gerando insegurança. A noção proximidade/distância da obra se altera, como em algumas obras da op-art em que o corpo do espectador se movimenta para acompanhar o ritmo das formas no quadro. Há uma obra de Flanagan no Louisiana da Dinamarca em que uma cabeça humana dá uma testada num sino que quase mata de susto de tempos em tempos quem percorre o museu. E os raios de luz dos refletores são como espadas disparadas em todas as direções. Mas maiores, muito maiores, que talvez Bachelar que não gostava de lâmpadas, mudasse de opinião (isso não quer negar a beleza da chama de vela).

Quando montei a parede de luz, com espetos de churrasco intercalados, resolvi proteger a obra com 3 paredes de cortinas quase transparentes. Passei a ver a luz aprisionada como um volume portando uma forma (fig.4), era um paralelepípedo de luz, e não uma sala iluminada. Imaginei que se tivesse todas as paredes cobertas de refletores teria a sensação parecida com o "cubo de espelhos" (essa obra está no MAM de Bruxelas) onde se entra e fecha a porta. Aí parece que se vai cair no abismo , o deslumbramento é vibrante, os sentidos se alteram porque não se tem mais os pés sobre o chão. O mesmo se dá frente ao refletor, é uma variante, os sentidos nos dão sempre as mesmas sensações, o importante é descobrir, criar novas formas de sentí-lo.

Da parede de luzes, sem os espetos, cheguei ao cubo de luz, talvez próximo do concretismo latino-americano (imagem viva, caliente, sensual). Me lembro quando vi pela primeira vez o CUBOCOR de Aluísio Carvão, para mim obra fundamental da arte brasileira, tanto quanto Macunaíma de Andrade ou o Tropicalismo de Oiticica.

O "Cubo de luz" tem por paradoxo um volume imaterial, penetrável, visível e de contemplação impossível.

Uma parede do cubo aberta me parece razoável para que se possa ver efeitos do feixe de luz sobre a névoa, chuva, etc. , e que torna a obra mais perceptível ao público, do que se toda a luz fôsse totalmente confinada.

Falando de criação, Philo (o alexandrino) nos conta que a luz era uma imagem do Verbo Divino, era uma "luz invisível" perceptível apenas pela Mente. Desta "totalidade-de-luz" o sol, a lua, as estrelas e os planetas retiravam porções de acordo com sua capacidade. O próprio processo da luz passando de invisível para visível tornava-a inevitavelmente menos pura por entrar na esfera dos sentidos.

Philo Judaeus, on the creation, trad. inglesa Colson e Whitaker. Loeb Classical Library. Coleção dos Escritos de Hugh Schonfield 1984 trad. Júlia Bárány Bartolomei. Editora Pereório SP.

∫.

Fonte: Plataforma Educativa Instituto Luiz Henrique Schwanke, disponível em:http://www.schwanke.org.br/plataformaeducativa/wp-content/uploads/2014/05/citacao2.gif

Fato é que minimalista ou concretista, nesta obra não houve a necessidade da intervenção manual do artista na montagem do artefato, restringindo sua participação ao acompanhamento e supervisão da execução. Então, onde estaria a obra? No projeto? Nas anotações técnicas do projeto estrutural e elétrico? Na enorme caixa metálica? E ainda,

segundo Schwanke, as paredes externas do *Cubo de luz* não teriam qualquer valor estético, conforme podemos perceber lendo o *release* da obra datilografado pelo artista.

> A estrutura, parede que envolve as luminárias, alambrado de proteção e outros materiais externos visíveis no Parque não tem interesse estético, servem apenas como meio para que no interior do cubo possa acontecer a maior concentração luminosa do mundo por energia elétrica contínua (lumens por cm^3). A escultura persegue o plano do "ideal utópico" possuído nas 3 propriedades: ser imaterial (desconsidera-se o quantum como matéria) visível e incontemplável (no seu interior). (SCHWANKE *in* KLOCK; BRASIL e SCHULTZ (org.), 2010 p.100)

Se considerarmos o grande cubo metálico como sendo a obra, a luz irradiada seria apenas um elemento decorativo, mas as próprias anotações do artista nos desautorizam a este entendimento. Como podemos perceber, sua intenção era produzir um poderoso feixe de luz que seria a obra, a luz era sua matéria, posto isto, fica evidente que não se tratava apenas de produzir um cubo. Robert Morris, Richard Serra e Sol LeWitt, por exemplo, já haviam feito cubos metálicos e LeWitt, tensionando a existência de um objeto, chegou a enterrar um cubo (que seria uma obra sua) restando apenas o registro fotográfico deste ato. Schwanke não era o tipo de artista que faria simplesmente uma "releitura" rasteira de outras obras e um cubo, ainda que maior, continuará sendo um cubo, mas a obra não era o cubo, este e também as lâmpadas, fios, a própria eletricidade necessária, a cerca com aviso de alta voltagem, eram apenas componentes físicos do suporte necessário para a projeção luminosa. Desta forma, caso não existisse um projeto descrevendo que a obra "consiste em um cubo de três metros quadrados, composto por quarenta e cinco lâmpadas de 2.000 Watts de multivapores metálicos, voltadas para dentro, na projeção de noventa mil watts de luz", poderíamos, com relativa facilidade, contratarmos uma equipe técnica e reproduzirmos fielmente *Cubo de Luz ou Antinomia*, com a vantagem de atualmente podermos contar com lâmpadas mais potentes com menor consumo, claro, isto se levarmos em conta que o modelo das lâmpadas não importa e sim a luminosidade do feixe de luz, contrariando alguma argumentação de que para reproduzir a obra, é imprescindível seguir rigorosamente as instruções originais, como os mesmos modelos de lâmpadas, inclusive. E assim, uma possível reprodução desta obra não seria uma cópia (lembrando o artista não precisou pôr suas mãos em sua execução), uma cópia seria apresentarmos um projeto semelhante, alterando o nome, como se fosse uma ideia original.

Afinal o que então deve ser preservado? Isto é claro, se ouvirmos apenas aqueles que imaginam ser necessária a preservação, pois não seria nenhum absurdo imaginarmos que

muitos nem sequer consideram a hipótese de se dispender algum esforço para salvaguardar uma caixa de metal.

2.2 - Conceitos possíveis de Arte

Em uma aproximação a alguns dos conceitos de arte avaliados como adequados para estas reflexões, selecionamos palavras recorrentes como: resistência, transgressão, potência, processo, criação, fruição, estética, experiência, comunicação entre outras. Ainda assim é possível que outras análises acerca de arte discordem destes predicados, com conceitos opostos aos aqui abordados. Deleuze em uma conferência de 1987, por exemplo, negou que a arte pudesse ser comunicação, para afirmar que era, antes, resistência[5]. Vejamos uma reflexão de Arthur Danto, acerca da enumeração de predicados quando estamos diante de uma obra:

> [...] É sempre perigoso pôr em palavras o significado de uma pintura que admiramos, pois sempre há a possibilidade de alguém perguntar: "É só isso?", querendo dizer que não vê nada nada de excepcional *nisso*. Tentar responder a essa reação depreciadora acrescentando novos elementos à descrição sempre pode provocar uma nova pergunta do mesmo gênero, pois o que a obra tem a mais não é somente uma carga quantitativa que possa ser recuperada por um acréscimo de palavras: o que está suposto nesta metáfora é muito mais a força da obra, e força é algo que se deve *sentir*. Não é que as metáforas tenham extensões conotativas que excedam o que pode ser especificado – nesse sentido talvez se pudesse falar em "decompor" a metáfora em toda a gama de seus elementos conotativos. (DANTO, 2005 p. 254)

A partir da assertiva de Danto acerca das metáforas, este possível acréscimo de palavras, para não ser simplesmente uma lista com metáforas e demais predicados com a pretensão de dar conta de uma obra de arte, mas para decompor minimamente a "metáfora em toda a gama de seus elementos conotativos" (DANTO, 2005 p. 254), esta listagem teria de ser outra obra de arte, uma obra literária ou poética, mas não poderia ser apenas uma lista de predicados, entretanto, isto a tornaria uma obra autônoma daquela que se pretendia falar. Vale ressaltar que muitas vezes as metáforas não são utilizadas apenas como um recurso linguístico, mas como uma forma de tentativa de exprimir o inexprimível, quando as palavras parecem não serem suficientes para a tarefa de transmitir algo objetivamente. Vejamos um breve conceito de metáfora, extraído do artigo *Representações sociais: metáforas,*

[5] Na palestra sobre cinema, de 1987, *Qu'est-ce que l'acte de création?*, Gilles Deleuze traz um conceito de resistência na arte: "O ato de resistência possui duas faces. Ele é humano e é também um ato de arte. Somente o ato de resistência resiste à morte, seja sob a forma de uma obra de arte, seja sob a forma de uma luta entre os Homens." (DELEUZE, 1987 49:13 – 49:36 min)

comunicação e literatura em crônicas de Lima Barreto, dos pesquisadores Cristina Nunes de Sant'Anna e Ricardo Ferreira Freitas:

> Do grego metaphora (meta ―trans‖ + pherein ―levar‖), a figura de linguagem/pensamento metáfora pode ser entendida em sua definição mais antiga (aristotélica) como transferência implícita de um sentido original de uma palavra, para o figurado, o metafórico: um nome que designa, desloca-se em outro. O tropo também possui grau comparativo, omitindo-se, por elipse, a conjunção comparativa ―como‖. Se, na visão clássica, metáforas eram incluídas em manuais de retórica (e de poética), como estratégias de adorno e de persuasão no discurso e na linguagem literária, estudos contemporâneos não mais confinam a metáfora a recurso ornamental. A metáfora é indissociável do pensamento e, por conseguinte, da linguagem (incluída também, aí, a linguagem literária), da experiência, e, por isso mesmo, da cultura. Este ―mecanismo humano denominado metáfora se funda nas histórias, nas memórias, nas vivências, nas relações e representações sociais e também na identidade de cada um para ser posto em ação. (SANTA'ANNA e FREITAS, 2015 p. 7)

Assim, as metáforas e adjetivos atribuídos a alguma manifestação artística, projetam ideias sobre a obra, decorrentes das vivências e memórias de quem atribuiu tais metáforas, mesmo que para outros olhares, aparentem não ter relação com a obra. Conforme Danto, as metáforas envelhecem.

> Contudo cabe ressaltar uma vez mais que o poder da metáfora não se transmite ao conjunto de suas composições, pois a lógica desse conjunto formado por uma lista de atributos é completamente diferente da lógica da metáfora. Por isso, a crítica, que consiste em interpretar metáforas nesse sentido ampliado, não pode ter a pretensão de se substituir à obra. Sua função é antes fornecer ao leitor ou espectador as informações necessárias para que ele reaja à força da obra, força que afinal pode se perder quando as condições da arte mudam ou ficar inacessível em razão de dificuldades exteriores da obra que o equipamento cultural tradicional não permite resolver. Não é só que as metáforas envelhecem, como tantas vezes se diz; elas também morrem, de modo que às vezes precisam ser ressuscitadas pelo trabalho de especialistas – o grande mérito de disciplinas como a história da arte e da literatura é tornar essas obras novamente acessíveis. (DANTO, 2005 p. 254)

Estes fragmentos de texto trazem alguns elementos fundamentais para nossas reflexões sobre arte, obra de arte e preservação. De imediato, podemos acrescentar à nossa lista a palavra "força", mas como vimos, fazer uma lista com metáforas, nem sempre seria suficiente, e talvez até inútil, para darmos conta, dos atributos de uma obra. Mesmo correndo o risco de aparentemente apenas estar aumentando a lista, eu acrescentaria à história da arte e da literatura, a preservação patrimonial como mais uma ferramenta para "tornar essas obras novamente acessíveis" e talvez aqui esteja a chave para compreendermos se é suficiente apenas preservar o suporte físico de uma obra, mas a este tema retornaremos mais adiante, voltemos, por enquanto, nossas atenções aos conceitos de arte.

> A arte, como estão lembrados, a arte é uma criatura com jeito de marionete iâmbico, de cinco pés, e — esta propriedade é também comprovada mitologicamente através de Pigmalião e sua criatura — não tem descendentes.
> Sob essa forma ela se configura no objeto de uma conversa que tem lugar num quarto, ou seja, não na portaria, uma conversa que, é o que sentimos, poderia ser prosseguida infinitamente, se nada acontecesse pelo caminho.
> Mas algo acontece. (CELAN, 1999 p. 167)

O poeta Paul Celan conseguiu ser abrangente em sua analogia, ao fazer uma conceituação de arte quando fala da poética que permeia a arte e cita os "pentâmetros iâmbicos" e a vontade do artista em criar algo diferente de qualquer outro modelo, a criatura idealizada de Pigmalião, que representa o ponto máximo do ideal. Quanto ao termo idealizado, há que se fazer uma distinção e não imaginarmos apenas o modelo do ideal clássico da arte – ainda que Celan pudesse estar pensando nisto –, mas se pensarmos formas de arte contemporâneas, não idealizadas segundo os cânones e sim idealizadas para serem sem descendentes, uma ruptura, um acontecimento único.

Pigmalião acreditava que não haveria uma mulher ideal, então decidiu esculpir uma mulher com todos os atributos necessários para a mulher idealizada. Seu esforço foi recompensado pelos deuses, pois a estátua ganhou vida. Em certa medida, as formas de arte que idealizarmos, mesmo que sejam questionadas como arte, se complementarão com nossos próprios conceitos de arte e, por fim, romperão com os cânones e objetos aparentemente desprovidos de características artísticas, serão considerados obras de arte.

Parte do sentido deste marionete iâmbico de cinco pés, é representado na forma de uma conversa, uma conversa infinita, pois infinitas são as possibilidades de leitura, de sensações, de trocas, de fruições que os inimagináveis apreciadores de uma obra farão e só não se tornam infinitos, porque a cada contemplação, algo único acontece: alguns são impassíveis, outros irão às lágrimas, outros ainda ficarão em silêncio respeitoso, sem falar naqueles que nem perceberão estarem diante de uma manifestação artística, se incomodarão por não terem gostado, ou por não terem compreendido; amaldiçoarão o artista e a obra, amarão, ignorarão, não importa, poderemos ficar aqui produzindo mais uma lista de grupos de palavras e opostos para chegarmos a uma conclusão: algo acontece, e apenas naquele instante, sem descendentes.

Já a Teoria Institucional da arte, construída por George Dickie (inspirada a partir de reflexões de Danto) diz que arte é aquilo que chamamos de arte. Esta teoria não deixa de ter sua lógica, ainda mais se pensarmos como pode ser complexa a explicação de o que é arte e de como, de fato, existe um sistema legitimador de arte, formado por curadores, críticos de arte, marchands, colecionadores, museólogos, galeristas, mecenas, intelectuais, enfim, as

pessoas ditas do mundo da arte, que estão sempre prontas para apontar o que pode ou não ser chamado de arte. Mas este conceito acaba sendo excessivamente reducionista e algo circular, diante de seu positivismo[6], pois segundo a Teoria Institucional, qualquer coisa pode ser arte, desde que afiançada pelo(s) discurso(s) legitimador(es) das pessoas do mundo da arte. Claro que se um certo artista contestador dos padrões estéticos e culturais, fizer uma pilha com velhos dicionários e livros de gramática de diversas línguas e afirmar ser aquela pilha uma obra de arte, mesmo que rejeitemos tal ideia, ele poderá afirmar que se trata de uma escultura, cujo título é a Torre de Babel.

Fig. 7: Christian Boltanski, Instalação 19.924.458 +/-, 2014. Colunas de papelão revestidas de páginas de listas telefônica.

Fonte: SP-Arte – Festival Internacional de Arte de São Paulo, disponível em http://www.sp-arte.com/noticias/19-924-458-christian-boltanski-cria-instalacao-para-sao-paulo/

Artistas como Christian Boltanski, que produziu uma obra composta por 950 torres (arranha-céus) construídas em papelão[7] (fig. 7), revestidas de páginas de listas telefônicas, ou Joseph Kosuth, com uma instalação repleta de livros (fig. 8), já fizeram obras que lembram algo desta nossa obra fictícia. De qualquer forma, como poderemos negar a pretensão deste nosso contestador artista? Poderemos afirmar que se trata de uma obra muito óbvia, que a Torre de Babel é um mito por demais explorado e que uma pilha de livros velhos não traz

[6] Utilizamos aqui o termo positivismo no sentido do Positivismo científico do século XIX, onde um enunciado só pode ser validado se comprovado cientificamente. Adotar uma teoria que diga o que é arte, ainda que tenha grande dose de subjetividade, pressupõem um saber capaz de definir a arte.

[7] Esta instalação foi montada no Sesc Pompeia, em São Paulo-SP e ocupou uma área de 1400 m^2. O título da instalação, 19.924.458 +/-, corresponde à população aproximada de São Paulo e é formada por 950 torres (arranha-céus) construídas em papelão, revestidas de páginas de listas telefônicas.

nada de novo à discussão, além da insignificante experimentação estética que se tem diante da obra. Enfim, poderíamos simplesmente dizer que não gostamos, ou dar um longo e indisfarçado bocejo. Algo aconteceu? Se aconteceu, foi muito pouco e é apenas quando algo acontece que nos aproximamos da arte, é quando o objeto interage com o observador, quando este observador ativa plenamente seus sentidos para esta interação, ou ainda, quando o fenômeno de apreensão da arte contida no objeto se deu e conseguimos captar algo da sua essência.

> Examinamos igualmente o *verdadeiro sentido de uma obra de arte em geral* e o sentido particular de uma determinada obra de arte. No primeiro caso, estudamos a "essência" de uma obra de arte na pura universalidade; no segundo, o conteúdo efectivo da obra de arte efectivamente dada, o que equivale aqui a conhecer o objeto determinado (como verdadeiramente / existente, segundo suas determinações verdadeiras), por exemplo, uma sinfonia de Beethoven. (HUSSERL, 1989 p. 112)

Fig. 8: Joseph Kosuth 'du phénomène de la bibliothèque' 27 outubro - 23 dezembro 2006. Instalação com livros.

Fonte: Le Monde, disponível em: http://lucileee.blog.lemonde.fr/2006/12/09/joseph-kosuth-a-la-galerie-almine-rech/

Mas ainda que o objeto em questão possa ser de suma importância para termos conhecimento de que se trata, efetivamente de um objeto artístico, ou uma obra de arte, se utilizarmos o termo mais clássico, o objeto é mais apto para nos dar o apenas conteúdo efetivo, ficando a essência, dependente ainda da complementação do fenômeno através da interação com o observador. Não significa dizer que a arte se dá puramente pela leitura do observador, quanto a isto, percebemos que em certa medida, é para a Teoria Institucional que

Danto parece nos apontar, mas dizer que uma pilha de livros é uma obra de arte se assemelha a dizer que criarmos metáforas para descrever a obra e estas metáforas morrem, tanto mais rápido quanto menor impacto e força tiver a obra. No conto *O Espelho e a Máscara*, Jorge Luis Borges, nos conta a história do rei irlandês que, não satisfeito com suas vitórias na guerra, queria eternizá-las nas palavras do poeta.

> As proezas mais ilustres perdem seu brilho se não são cunhadas em palavras. Quero que cantes minha vitória e minha loa. Eu serei Enéias; tu serás meu Virgílio. Acreditas que serás capaz de empreender essa tarefa que nos fará imortais os dois? (BORGES, 2000 pag. 50)

O poeta aceitou o desafio e após um ano voltou, com um poema clássico, capaz de "se se perdesse toda a literatura da Irlanda – *omen absit* –, esta poderia reconstituir-se sem perda" (BORGES, 2000 p. 51) com a clássica ode e o rei prosseguiu: "Tudo está bem e, no entanto, nada aconteceu." Passado mais um ano o poeta retornou, inseguro, com um poema menor, mas que "não era uma descrição da batalha, era a batalha", com toda a sua carga e desordem, com os clamores e agitações e podemos intuir que naquele momento algo aconteceu, mas o rei não se deu por satisfeito, afinal "da pena que produziu obra tão eminente podemos esperar ainda uma obra mais elevada".

Podemos comparar a primeira obra do poeta com algo como a pilha de livros representando a Torre de Babel, mas uma obra com pretensões a mais do que uma rebeldia superficial não se contentará em ser menos do que a própria torre. Então o poeta do Alto Rei retornou, após mais um ano, agora sem manuscrito algum. Ele estava mudado, "os olhos pareciam fitar muito longe ou ter ficado cegos" e mesmo sem querer declamar, por insistência do rei ele o fez, apenas para seu senhor:

> O poeta declamou o poema. Era uma única linha. Sem se animarem a pronunciá-la em voz alta, o poeta e seu Rei a saborearam como se fosse uma prece secreta ou uma blasfêmia. O Rei não estava menos maravilhado e menos oprimido que o outro. Ambos se olharam, muito pálidos. (p. 52)

Por fim, o poeta se matou e o rei tornou-se "um mendigo que percorre os caminhos da Irlanda, que foi seu reino, e que nunca repetiu o poema." E da nossa parte, não precisemos ser tão trágicos e radicais quanto os personagens, mas se algo não acontecer, único, algo que nem sempre tem explicação, nenhuma teoria ou definição, mesmo rigorosamente elaborada, fará de um objeto, uma obra de arte.

Antes, porém, que alguém afirme que a experimentação estética já faz isto e nos estendemos além do necessário, quando poderíamos chegar a tal conclusão, lembremos que

do ponto de vista da audiência e de rei, o primeiro dos poemas estava “perfeito”, tinha todos os atributos para se constituir como um poema perfeito, mas o sangue não correu mais apressado nos pulsos, segundo a descrição do rei. Embora admitamos que perfeição é um juízo de valor carregado de subjetividade e inadequado para conceituar arte, pois delimita um ponto máximo até onde a arte pode chegar. Além do mais, a experimentação estética pode ser vivenciada não apenas na arte, então há que se ter este atributo, mas ainda mais, é preciso que a batalha esteja na obra, uma batalha que não deixará descendentes, posto ser única, nem ficará imobilizada como se diante de uma cabeça de Medusa, pois travará uma conversa infinita, só interrompida quando algo acontece.

Estas conceituações de arte podem não estar muito claras, entretanto não cabe elaborarmos outra lista de exemplos de obras que produziram um acontecimento singular. E se insistirmos na tentativa de elaborar lista de metáforas ou nos expressarmos através de outros conceitos, o máximo que podemos conseguir são vestígios de caminhos percorridos em outras tentativas, ou “germes de um outro futuro”, conforme Merleau-Ponty.

> [...]A expressão jamais é absolutamente expressão, o exprimido jamais é completamente exprimido; à linguagem é essencial que a lógica de sua construção jamais seja das que se podem colocar em conceitos, e à verdade, que jamais seja possuída, mas apenas transpareça através da lógica confusa de um sistema de expressão que traz os vestígios de um outro passado e os germes de um outro futuro. (MERLEAU-PONTY, 2012 p. 77)

A própria expressão, não dando conta de exprimir absolutamente tudo que se pretende a não ser vestígios e germinações, menos ainda poderá dar conta da arte, o que nos coloca diante do dilema de exprimir o inexprimível. Este tipo de análise não deve ser confundido com um artifício para a falta do que falar, ou a incapacidade de se fazer uma “leitura” aprofundada da arte, mas sim como uma forma de reconhecer a necessidade de aprofundamento reflexivo e da impossibilidade de fazer afirmações totalizantes a respeito da arte. Assim, abrindo mão das metáforas e retornando ao caráter positivista da Teoria Institucional, podemos afirmar que uma teoria que observe o objeto a partir do momento em que se afirma sua existência, estará fadada a produzir longos discursos sobre quase nada. A arte é um rompimento com a realidade e a práxis existente, por isto não poderá simplesmente ser rotulada como arte apenas a partir da constatação dos entendidos previamente alçados ao posto de guardiões da arte. Se assim fosse, atributos como os caráteres de resistência, rompimento e de transgressão da arte, por exemplo, não se sustentariam, pois os atributos que fossem negados pelos detentores do “direito” de legitimação, ainda que tivessem sido produzidos com a intenção de se fazer arte – mesmo a pilha de livros –, por um artista que

pretendesse justamente romper com o *establishment*, desqualificaria tal produção artística. Não significa que devamos pregar uma "Tomada da Bastilha" e a "decapitação" dos envolvidos no circuito legitimador, mas sim compreendermos a impossibilidade de adotarmos apenas este critério para conceituarmos o que é arte, assim como não podemos (com metáforas ou adjetivos, por exemplo) fazer um inventário do objeto artístico.

> [...] Não se pode fazer o inventário de uma pintura – dizer o que nela está e o que nela não está – como tampouco um vocabulário, e, pela mesma razão: ela não é uma soma de signos, é um novo órgão da cultura humana que torna possível, não um número finito de movimentos, mas um tipo geral de conduta, e que se abre a um horizonte de investigações. (MERLEAU-PONTY, 2012 p. 127)

Seria pretencioso tentarmos conceituar arte, mas podemos fazer algumas reflexões, assim, arte é uma produção humana concebida para isto (parte da Teoria Institucional), ou seja, o artista teve uma intencionalidade de criar arte (mesmo que às vezes não consiga plenamente), mas que não necessariamente necessita estar amparada pelo circuito legitimador (galerias, museus, exposições, etc...), especialmente se pensarmos nas artes marginais, efêmeras, de rua e que nem sempre necessitam ser reconhecidas pelo público como sendo arte, mas que fundamentalmente, necessitam ter esse algo que acontece. Talvez formular um conceito de arte, apontar para um objeto e defini-lo como obra de arte não seja tão complicado assim, talvez a complicação esteja justamente neste acontecimento, que não se restringe apenas a uma apreciação dos valores estéticos, nem é um ato isolado, senão um processo que culmina com a fruição do apreciador (este sim é um ato único e isolado) e continua reverberando por caminhos desconhecidos, em diversos momentos, caminhos distantes dos ideais de beleza vulgarmente entendidos como atributos indissociáveis da produção artística, por exemplo. É entender este ato de resistência e de transgressão da arte, ainda que seja através de um ato de comunicação, ou o contrário disto. A arte é um saber que não espera definição *a priori* de um modelo já posto, ela arrisca apresentar-se apesar das indefinições conceituais, pois quando algo acontece e se multiplica em inúmeros desdobramentos, a arte se manifesta.

2.3 - Patrimônio e Cultura

Fizemos uma rápida incursão sobre alguns conceitos de arte e obra de arte, agora as reflexões serão dirigidas para a identificação de noções de patrimônio, bem como suas

relações com memória, identidade, pertencimento recorrentes no campo do patrimônio cultural. Assim como foram identificados diversos conceitos de arte e várias formas de obras de arte, isto não é diferente nas noções do patrimônio. Os diversos pleitos para a preservação de memórias, costumes, ícones históricos, saberes tradicionais, legado artístico e cultural, tornam a tarefa de apontarmos o que é "patrimônio" algo complexo.

> Por conseguinte, não cansamos de evocar "patrimônios" a serem conservados e transmitidos, relacionados com universos absolutamente heterogêneos: a apreciação estética do cotidiano, mesmo que apenas de outrora: a indispensável manutenção do legado arquitetural; a preservação de habilidades artesanais, até mesmo de *personnes ressources* [especialistas em determinadas áreas], segundo a expressão quebequense; a proteção de costumes locais, no mesmo plano de certos gêneros de vida ameaçados de extinção... Fala-se de um patrimônio não só histórico, artístico, arqueológico, mas ainda etnológico, biológico ou natural; não só material, mas imaterial; não só local, regional ou nacional, mas mundial. Às vezes, o ecletismo de tais considerações redunda em contradições ou leva à incoerência. (POULOT, 2009 p. 10)

E se não bastasse este ecletismo, há que se pensar na preservação dos patrimônios artísticos, então vejamos o que dizem os conceitos clássicos de patrimônio.

> Patrimônio é um conceito complexo, ambíguo e polissêmico; uma construção social cujo significado sempre se reveste de novos atributos em razão do tempo histórico e conforme quem a emprega e com que finalidade a usa. Ainda que a amplitude do conceito seja a sua característica mais evidente (Poulot, 2009), esse é aqui definido como o conjunto de elementos naturais ou culturais, materiais ou imateriais, herdados do passado ou criados no presente, no qual um determinado grupo de indivíduos reconhece sinais de sua identidade (Castillo Ruiz, 1996; Choay, 2001; Hernández-Hernández, 2002; González-Varas, 2003). Esses bens são resultantes da dialética entre o homem e o meio, a comunidade e seu território, e vinculam o ser humano ao seu passado, quer no plano coletivo ou individual, quer no público ou privado (Canclini, 1994). O patrimônio, utilizando a expressão de Pierre Bourdieu (1999), é esse capital simbólico que tem vínculos com a identidade e que deve ser protegido não tanto por seus valores estéticos e de antiguidade, como pelo que significa e representa. (ZANIRATO, 2011)

Nesta abordagem sobre patrimônio, aparecem, além da própria autora do artigo, mais cinco outros autores. Entretanto, se na arte percebemos uma amplitude de conceitos, as noções de patrimônio são menos ambíguas, pois sua multiplicidade advém dos inúmeros tipos de patrimônios a serem presumivelmente preservados. São casas, palácios, castelos, monumentos, paisagens naturais e culturais, sítios arqueológicos, documentos, obras de arte, estabelecimentos comerciais ou industriais, saberes, um certo modo de produzir algo, costumes, tradições, memórias, identidades, e mais algum que eventualmente surja entre os reclames patrimonializantes, como a pizza[8] napolitana, por exemplo. Ou seja, grande parte da

[8] Recentemente uma matéria publicada no site do Jornal Folha de São Paulo, falava sobre a candidatura da pizza Napolitana à condição de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade. (Folha de São Paulo, 13/04/2015)

dificuldade está em se chegar efetivamente ao que é "um patrimônio", qual objeto ou saber será classificado como tal. Isto, é claro, no que tange à identificação de um objeto ou saber como sendo um patrimônio, pois os problemas de preservação, reconhecimento, de usos, pertencem à outra etapa.

As discussões acerca da necessidade ou não de se preservar algum patrimônio podem acirrar ânimos, pois a escolha do que deve ser conservado, deixando de fora tudo mais que poderia (e talvez até devesse) ser preservado, é análogo a um ato de violência, dado seu caráter autoritário. Alguém deverá exercer seu poder para decidir o que preservar e isto assemelha-se a um conceito de história muito repetido de que a versão da história que temos acesso, é sempre a versão do vencedor. Teríamos assim, um patrimônio a ser preservado escolhido pelos vencedores, quer seja de uma revolução[9], uma guerra, uma disputa política ou simplesmente a escolha dos donos do poder[10]. Parte deste poder está, em certa medida, nas mãos dos profissionais ligados à preservação patrimonial, então nos aproximamos perigosamente da Teoria Institucional e se nos deixarmos levar pela comodidade metodológica, reproduziremos o discurso simplificador de que patrimônio é tudo aquilo que os especialistas do mundo da preservação dizem ser patrimônio.

Pode não ter um artista para reivindicar o status de arte para sua obra, mas possivelmente haverá uma comunidade pleiteando a salvaguarda de suas memórias, de suas identidades representadas por determinado elemento (físico ou imaterial) e, diferente da arte, quando certos objetos são mais facilmente reconhecidos como obras de arte (especialmente aqueles das chamadas artes clássicas), a escolha dos patrimônios a serem preservados ficará extremamente dependente da observância dos critérios técnicos já estabelecidos nas legislações e estudos existentes, o que evidencia um enorme campo de disputas pela legitimação do que é ou não patrimônio cultural. Como existem muitos interesses (querendo e não querendo preservar, pleiteando este e não outros patrimônios) poderíamos afirmar que alguma escolha acabará sendo determinada mais por fatores subjetivos, então voltamos à violência.

---

[9] Como no caso da Revolução Francesa, quando muitos monumentos do regime monárquico deposto, ou que fizessem referência a este regime, foram destruídos para darem lugar aos monumentos da nova ordem. Sobre este tema, podemos ver mais detalhes na obra já citada de Dominique Poulot (POULOT, 2009).

[10] Na obra de Raymundo Faoro (FAORO, 2000), ainda que não tenha como objeto a pesquisa dos patrimônios brasileiros, podemos perceber como as relações de poder em um país como o nosso são transmitidas quase que como um legado patrimonial deixado aos seus iguais.

Perdoem-nos aqueles que acham enfadonho a leitura de leis, mas é importante vermos o que diz o Art. 216 da Constituição:

> **Art. 216.** Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:
> I - as formas de expressão;
>
> II - os modos de criar, fazer e viver;
> III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
> IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
> V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.
> **§ 1º** O poder público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.
> **§ 2º** Cabem à administração pública, na forma da lei, a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem.
> **§ 3º** A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais.
> **§ 4º** Os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei.
> **§ 5º** Ficam tombados todos os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos.
> **§ 6º** É facultado aos Estados e ao Distrito Federal vincular a fundo estadual de fomento à cultura até cinco décimos por cento de sua receita tributária líquida, para o financiamento de programas e projetos culturais, vedada a aplicação desses recursos no pagamento de:
> I - despesas com pessoal e encargos sociais;
> II - serviço da dívida;
> III - qualquer outra despesa corrente não vinculada diretamente aos investimentos ou ações apoiados.
> (http://www.senado.gov.br/legislacao/const/con1988/CON1988_22.12.2010/art_216_.shtm)

Não faz parte deste estudo o aprofundamento das nuances jurídicas, mas é importante compreendermos o Art. 216 integralmente para percebermos como o conceito de patrimônio é encarado como um bem cultural e como a cultura deve ser fomentada pelo poder público, conforme as narrativas legais. Este detalhe é de importante, pois afinal, se é o Estado o responsável pela escolha e preservação dos patrimônios culturais e se é este mesmo Estado o responsável pela elaboração de políticas de incentivo à cultura, o poder público estará "criando" o patrimônio que ele mesmo vai preservar. Isto é paradoxal, mais ainda se pensarmos que realmente o poder público tem muita importância no processo de preservação cultural e também do fomento à cultura, mas não é, nem deve querer ser, o "farol" da cultura nacional. Então a questão central é sabermos exatamente de onde emana a cultura, pois se for a partir do Estado, como pode sugerir alguns aspectos da legislação e não do próprio povo, das comunidades, das pessoas, poderemos ter uma cultura construída, ou inventada, como nos exemplos de tradições inventadas trazidos por Eric Hobsbawn e Terence Ranger, em seu livro *A invenção das tradições* (1984), onde processos de criação de memórias nacionais,

identidades, de mitos fundadores, se apropriam de acontecimentos isolados (mesmo que sejam relativamente recentes), como sendo tradições antigas e pertencentes genuinamente aos primórdios da nação. Fazendo apenas um breve parêntese, claro que também não temos como estabelecer com certeza quando uma tradição passa a ser, efetivamente uma tradição, logo, todas seriam inventadas.

Entender a participação do estado no âmbito da cultura é de extrema importância se quisermos ter melhores subsídios para discutirmos os mecanismos de preservação, antes, porém, façamos um breve esquema de como arte, cultura, patrimônio e preservação se inter-relacionam de maneira muito imbrincada. Toda manifestação artística está inserida no campo da cultura, mas obviamente nem toda obra de cultura é uma obra de arte. Também esta assertiva serve para o patrimônio cultural, que pertence ao campo da cultura, sem que tudo que é da cultura seja um patrimônio. Poderíamos ainda afirmar que toda obra de arte (lembrando, quando é possível delimitarmos claramente este objeto) é um patrimônio cultural, embora nem toda obra de arte esteja juridicamente classificada como tal[11]. Assim temos: obra de arte e patrimônio dentro do campo cultural, então, se o que se pretende preservar é o patrimônio cultural material e imaterial, o que e como exatamente preservar? Desnecessário afirmar a impossibilidade de preservar tudo. Outro aspecto a ser levado em conta e muito evidente, é aquilo que poderemos denominar como vontade de cultura. Esta vontade está presente na maioria das sociedades, basta nos atentarmos a quantidade de leis de incentivo à cultura, a valorização de indivíduos cultos[12] e uma espécie de divisão (como se isto realmente fosse possível) entre a alta e a baixa cultura, sem falar nas falas carregadas de superficialidades, de que o povo europeu é um povo com cultura, enquanto nós brasileiros, somos um povo sem cultura. A discussão acerca de cultura já seria suficiente para um longo estudo, mas por não ser o tema central deste trabalho, teremos de negligenciar aspectos importantes dos estudos culturais, fazendo apenas uma menção superficial, em alguns casos e tentaremos nos aprofundar nos temas ligados mais diretamente à nossa discussão.

[11] As Obras de Arte pertencentes a um museu têm status de patrimônio material, por estarem catalogadas. Certos monumentos públicos, se não estão tombados, seu caráter icônico já os configuram como bens a serem preservados, mas as obras de colecionadores particulares, ou pertencentes a acervos pessoais, não se enquadram nesta classificação.

[12] A denominação de "pessoa culta" traz embutida uma dose generosa de preconceitos de toda espécie, pois muitas vezes o uso corrente da noção de "pessoa culta" é de alguém com domínio daquilo que se entende como "alta cultura", definição invariavelmente atrelada aos modos de vida e cultura dos extratos mais letrados (e especialmente, mais abastados) da nossa sociedade. Todo ser social tem sua cultura, uns mais escolarizados, outros menos, com seus saberes e tradições, mas todos com suas culturas.

Estávamos olhando para o Estado quando fizemos este desvio pelos caminhos difusos da cultura, arte e patrimônio, agora voltemos nossa atenção para alguns aspectos das políticas públicas para o setor cultural. A primeira constatação é de que as políticas públicas colocam num mesmo caldeirão tudo o que se imagina como sendo cultura, inclusive a arte e talvez aqui esteja outro indício de que nossa discussão inicial, de buscar mecanismos distintos para preservação da arte, não seja algo descabido.

Terry Eagleton, em seu livro *A ideia de cultura* (2005), faz uma espécie de busca das origens do termo cultura e, através da etimologia da palavra compara este termo com a prática de cultivar algo. De fato, a cultura só é possível se cultivada, produzida, pelas pessoas, mas este termo soa um tanto estático. Ainda que algo germine e cresça, floresça, frutifique e produza novas sementes, a cultura das gentes não segue exatamente esta lógica pré-estabelecida, uniforme e linear de crescimento para o alto.

> "Cultura" é considerada uma das duas ou três palavras mais complexas de nossa língua, e ao termo que é por vezes considerado seu oposto – "natureza" – é comumente conferida a honra de ser o mais complexo de todos. No entanto, embora esteja atualmente em moda considerar a natureza como um derivado da cultura, o conceito de cultura, etimologicamente falando, é um conceito derivado de natureza. Um de seus significados originais é "lavoura" ou "cultivo agrícola", o cultivo que cresce naturalmente. O mesmo é verdadeiro no caso do inglês, a respeito das palavras para a lei e justiça, assim como de termos como "capital", "estoque", "pecuniário" e "esterlino". A palavra inglesa *coulter*, que é um cognato de cultura, significa a "relha de arado". Nossa palavra para a mais nobre das atividades humanas, assim, é derivada de trabalho e agricultura, colheita e cultivo. (EAGLETON, 2005 p. 9)

A análise de Eagleton não se resume simplesmente em fazer uma leitura do termo cultura a partir das origens etimológicas, mas neste momento e sem a certeza de perda, para desenvolvimento de nossa análise utilizaremos apenas o conceito como partindo de suas bases etimológicas. Diferente de Eagleton que fez a comparação da cultura com o cultivo do solo, Teixeira Coelho, utiliza "outra raiz para cultura: a palavra *coulter*, nesse universo considerada uma cognata de cultura e que significa a lâmina do arado." (COELHO, 2008 p.18), uma apropriação que indica para o conceito de cultura, como algo que transforma, antes mesmo de germinar, divide, revolve, torna a misturar e prepara a terra para o cultivo. Desta forma, para os estudos de cultura e política cultural, adotaremos a noção de arado que, segundo Coelho é uma "[...]ideia com a força de uma imagem poética: a cultura que interessa é aquela que se apresenta como a lâmina do arado." (COELHO, 2008 p.18)

Quanto ao papel do Estado na cultura, Teixeira Coelho em suas proposições, imagina que o ideal seria o Estado interferir o mínimo possível, talvez até mesmo se isentar e deixar

que a cultura pulse livremente. Uma das maneiras como o termo cultura foi concebido ao longo da história, trazido por Eagleton, expressa uma posição oposta à de Teixeira Coelho e estaria baseada na forte presença estatal. Muito embora, não possamos deixar de perceber uma dose de ironia nas palavras de Eagleton, quando fala do papel pedagógico que o Estado exerce, "refinando" as sensibilidades da sociedade. Este "refinamento" nos faz pensar também em certas percepções de cultura como algo classificatório, em que quanto "mais cultura" alguém tiver, melhor avaliada esta pessoa será, como se houvesse um ranking medindo os níveis de cultura das pessoas. A este tipo de percepção, podemos creditar a noção de cultura como algo elitizante.

> [...] Numa sociedade civil, os indivíduos vivem num estado de antagonismo crônico, impelidos por interesses opostos; mas o Estado é aquele âmbito transcendente no qual essas divisões podem ser harmoniosamente reconciliadas. Para que isso aconteça, contudo, o Estado já tem que ter estado em atividade na sociedade civil, aplacando seus rancores e refinando suas sensibilidades, e esse processo é o que conhecemos como cultura. (EAGLETON, 2005 p. 16)

As palavras cultivo e desenvolvimento se aplicam à cultura com muitas ressalvas e se pormos em dúvida a noção de Estado mínimo de Teixeira Coelho, também é questionável conceber um Estado tão onisciente que dê conta de salvaguardar os interesses culturais e guiar o povo para aquilo que é "bom" ou, como no irônico exemplo de Eagleton, "aplacando seus rancores e refinando suas sensibilidades".

> A cultura é uma espécie de pedagogia ética que nos torna aptos para a cidadania política ao liberar o eu ideal ou coletivo escondido dentro de cada um de nós, um eu que encontra sua representação suprema no âmbito universal do Estado. Coleridge escreve, conseqüentemente, sobre a necessidade de basear a civilização no cultivo, "no desenvolvimento harmonioso daquelas qualidades e faculdades que caracterizam nossa humanidade. Temos que ser homens para sermos cidadãos'? O Estado encarna a cultura, a qual, por sua vez, corporifica nossa humanidade comum. (EAGLETON, 2005 p. 16)

Mesmo assim, não podemos negar que é a participação efetiva do Estado, não de maneira doutrinadora disseminando formas de cultura, mas sim como gestor de políticas culturais. E é justamente neste detalhe onde aparece um grande dilema a ser resolvido, pois qual é o papel ideal do Estado? Eis mais um tema de acirradas discussões e inúmeras teorias e proposições, mas podemos apontar algo que o Estado não deveria fazer: interferir de tal maneira na gestão da cultura, que acabe se tornando um elemento de restrição do espontâneo florescimento das manifestações; o cerceamento das práticas tidas como culturas marginais – como a história já nos mostrou em diversas ocasiões; o congelamento da cultura segundo um padrão ideal de políticas públicas. Não são condutas fáceis de serem adotadas por esta

gigantesca entidade e, para isto, deveria a cultura ser gerida por algo dotado de uma leveza obtida por uma "subtração de peso", daquele peso que não nos interessa para nossa jornada e sem o "pesadume, a inércia, a opacidade do mundo" (CALVINO, 2005 p.16) que Italo Calvino soube tão bem nos apontar.

> Cada vez que o reino humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu deveria voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. As imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos... (CALVINO 2005, p.19)

Então, não basta simplesmente delegar poderes de gerência ao Estado, há que dotá-lo de leveza, para que possa se deslocar para outros campos de visão, outras lógicas, sem engessar, criar ou sufocar a cultura. E para que possamos preservar um patrimônio material ou imaterial, teremos também de adotarmos esta leveza, ou acabaremos nós mesmos nos tornando porta vozes de um passado inexistente.

Outro aspecto relevante abordado tanto por Eagleton e Baumann quanto por Teixeira Coelho, e que devemos pensar despidos daquela visão idealizante acerca da cultura, é a noção de que a cultura é algo naturalmente bom, algo que naturalmente eleva os espíritos humanos à uma condição superior.

> [...] Algo temos de mudar em nossa política cultural e creio que um bom começo está em reconhecer a negatividade da cultura, em trabalhar com a cultura sabendo que a todo momento ela nos pode jogar de volta no mesmo buraco do qual buscamos sair. Já é um bom começo saber que a cultura pela cultura não leva a nada, que a leitura de um poema de Fernando Pessoa ou de um romance de Salinger, por si e em si, jamais mudará ninguém, jamais incluirá ninguém no social, jamais mudará a qualidade de vida de nenhuma comunidade. (COELHO, 2008 p. 102)

Este caráter positivo do conceito de cultura é abordado, de forma até mais pedagógica, por Eagleton (2005) quando ele nos fala da cultura como uma forma de elevação pessoal, de refinamento.

> Há outro sentido em que a palavra "cultura" está voltada para duas direções opostas, pois ela pode também sugerir uma divisão dentro de nós mesmos, entre aquela parte de nós que se cultiva e refina, e aquilo dentro de nós, seja lá o que for, que constitui a matéria-prima deste refinamento. Uma vez que a cultura seja entendida como *auto*cultura, ela postula uma dualidade entre faculdades superiores e inferiores, vontade e desejo, razão e paixão, dualidade que ela, então, propõe-se imediatamente a superar. A natureza agora não é apenas a matéria construtiva do mundo, mas perigosamente apetitiva matéria constitutiva do eu. (EAGLETON, 2005 p. 15)

E Bauman atenta para a utilização do termo "cultura" a partir de nossas próprias experiências e noções de vida em sociedade.

> O uso do termo "cultura" está tão profundamente arraigado na camada comum pré-científica da mentalidade ocidental que todo mundo o conhece bem, embora por vezes de forma irrefletida, a partir de sua própria experiência cotidiana. Nós reprovamos uma pessoa que não tenha conseguido corresponder aos padrões do grupo pela "falta de cultura". Enfatizamos repetidas vezes a "transmissão da cultura" como principal função das instituições educacionais. Tendemos a classificar aqueles com quem travamos contato segundo seu nível cultural. Se o distinguimos como uma "pessoa culta", em geral queremos dizer que ele é muito instruído, educado, cortês, requintado acima de seu estado "natural", nobre. Presumimos tacitamente a existência de outros que não possuem nenhum desses atributos. Uma "pessoa que tem cultura" é o antônimo de "alguém inculto". (BAUMAN, 2012 p. 90)

Muito embora ao longo da história a noção de cultura como algo edificante, no melhor sentido possível do termo, se mostrou incapaz de dar conta das tensões e conflitos da vida em sociedades. Diante deste determinismo carregado de conotações positivas, o termo cultura pode até se tornar um fator de opressão, quando opomos de um lado, as pessoas cultas e que sabem o que é melhor para a sociedade, e do outro lado as pessoas incultas, incapazes de gerirem suas próprias vidas. Sem falar, ainda, nos casos onde a noção de cultura de um "povo" é carregada de elementos ideológicos, acirrando as tensões e cisões existentes no convívio social e criando profundo fossos divisórios entre os que estão do lado "certo", daqueles, fora deste modelo de cultura, considerados "errados". Cliford Geertz, no capítulo *A ideologia como sistema cultural*, do seu livro *A interpretação das culturas* (1989), faz uma abordagem do conceito de ideologia dentro do universo da cultura e, ainda que faça uma distinção epistemológica do conceito de ideologia "Um conceito que significava anteriormente apenas uma coleção de propostas políticas" (1989 p. 107), diferente da noção beligerante comumente atribuída ao termo, ainda assim podemos extrair elementos significativos no tocante à construção imagética deste campo de disputas sociais ou "choques de princípios", desvelados pelos estudos ideológicos, no sentido trazido por Geertz.

> Por outro lado, a perspectiva de que a ação social é fundamentalmente uma luta interminável pelo poder leva a uma visão indevidamente maquiavélica da ideologia como forma de uma grande astúcia e, consequentemente, a negligenciar suas funções sociais mais amplas e menos dramáticas. A imagem da sociedade como campo de batalha onde o choque de interesses, mal disfarçado como choque de princípios, desvia a atenção do papel que as ideologias desempenham ao definir (ou obscurecer) as categorias sociais, ao estabilizar (ou perturbar) as expectativas sociais, ao manter (ou desmantelar) as normas sociais, ao fortalecer (ou enfraquecer) o consenso social, ao aliviar (ou exacerbar) as tensões sociais. Reduzir a ideologia a uma arma numa *guerre de plume* dá à sua análise uma calorosa sensação de militância, mas também significa reduzir o limite intelectual dentro do qual tal análise pode ser levada ao realismo contraído das táticas e da estratégia. (GEERTZ, 1989 p. 113)

De fato, poderíamos encontrar muitos crápulas, pervertidos, assassinos e toda sorte de seres humanos tidos como indesejados e que cada um deles poderia muito bem recitar trechos inteiros d'*Os Lusíadas*, ou ir às lágrimas diante de alguma obra do Museu do Prado; escutar apenas Vivaldi, Beethoven, Mozart ou ter uma biblioteca com um punhado de livros reconhecidos pelas tradições culturais como obras de elevação pessoal, de refinamento. O caso é que a cultura em si não garante a ninguém ou a nenhum grupo, o estatuto de idoneidade e muito menos de superioridade, ainda que possa ser utilizado como instrumento de socialização de pessoas "excluídas" e de pacificação de áreas conflituosas, a cultura é apenas mais um dos elementos constituintes de uma sociedade.

Então, se a cultura em si não é garantia de elevação espiritual ao nível do "bom", o patrimônio cultural, não necessariamente será algo que deva ser preservado a qualquer custo, pois mais importante do que haver um imperativo sobre dever preservar, é existir a vontade de preservar e quanto mais difundida e compartilhada pelo maior número de pessoas for esta vontade, mais legítimo será o patrimônio. A ressalva a ser feita e com todo o cuidado possível, é de não adotarmos a noção de alta cultura de que falamos e imaginarmos que temos o discernimento (e todos aqueles pressupostos que dão legitimação de pessoa culta) necessário para sabermos o que deve ser preservado. Esta ressalva torna-se ainda mais paradoxal, quando pensamos em como interesses financeiros (especulação imobiliária, mercado de arte, etc.) exercem grande influência sobre o que deve ou não ser preservado.

Assim, é no âmbito da cultura que devemos resolver os conflitos acerca dos patrimônios, mas sempre com o cuidado de demarcarmos o modelo de cultura adotado, sem no entanto, reduzir a noção àquela gerada e gerida pelo Estado, nem àquela hierarquizada, tampouco àquela influenciada pelo modelo econômico.

2.4 - Conceitos de Cultura

Como consideramos que os conceitos de cultura são elementos fundamentais nas discussões acerca dos locais da arte e do patrimônio, será útil abordarmos mais aspectos destes conceitos além dos já discutidos. As noções de cultura que discutimos, evidenciam seu grau de complexidade, com variantes não apenas quanto à interpretação da palavra e seus usos, mas também com distinções de acordo com a linha de pensamento em que ela é abordada. Diante destas complexidades nos perguntamos: Mas afinal o que é cultura? Para

podermos situar nossa discussão e delimitarmos os aspectos relevantes a serem discutidos, precisaremos abordar os aspectos dos estudos sobre cultura especialmente próximos ao campo da arte, isto é claro, na medida do possível. Assim, podemos abrir mão do conceito germinador, posto que o cultivo de milho gerará apenas e tão somente milho, logo, não podemos conceber a ideia de uma cultura que seja gerada por sujeitos humanos e se reproduza apenas conforme sua matriz. Outro conceito descartado é a de cultura como sendo uma atividade humana. Ora, se toda atividade humana fosse cultura, as funções básicas de autopreservação, como a busca de alimento, abrigo, o defender-se das feras e a procriação, quando observadas nas demais espécimes de seres vivos, também deveriam ser consideradas como cultura, ao menos no sentido que é empregado nas sociedades humanas e não apenas cultura, como concebemos ao falarmos de culturas de beterrabas ou piolhos. Lembrando as palavras de Teixeira Coelho, se pensarmos cultura como aquilo que transforma, podemos correr o risco de vermos nosso conceito sendo associado a um acontecimento natural, capaz de transformar uma sociedade, como uma epidemia, por exemplo. Há que se pensar também no poder transformador de certas espécies, que podem alterar o ambiente onde vivem e forçarem uma alteração de modos de sobrevivência de seu grupo, então, ainda que a cultura seja transformadora, não podemos deixar de considerar de qual tipo de transformação estamos nos referindo. Enfim, cultura é algo demasiadamente humano para nos prendermos a exemplos de acontecimentos e comportamentos naturais.

A principal razão para discordarmos de alguns dos inúmeros conceitos de cultura é a incompatibilidade entre tais conceitos. Se um for válido o outro deverá ser refutado e este campo, tão amplo, acaba por ser reduzido. Zygmunt Bauman, em seu livro *Ensaios sobre o conceito de cultura*, mostra como algumas incompatibilidades dos conceitos de cultura nos induzem a erros de análises.

> É conhecida a inexorável ambiguidade do conceito de cultura. Bem menos notória é a ideia de que essa ambiguidade provém nem tanto da maneira como as pessoas definem a cultura quanto da incompatibilidade das numerosas linhas de pensamento que se reuniram historicamente sob o mesmo termo. De modo geral, os intelectuais são sofisticados o suficiente para perceber que a similaridade de termos é um guia frágil quando se trata de estabelecer a identidade ou diversidade de conceitos. Ainda assim, a autoconsciência metodológica é uma coisa, a magia das palavras, outra. (BAUMAN, 2012 p. 83)

Esta discussão acerca dos conceitos de cultura não serve apenas por preciosismo acadêmico, mas para a aproximação com o campo da arte é inevitável e muitos destas e conceitos, se aproximam (ao ponto de quase se confundirem) nos dois temas. E não poderia ser de outra forma, a começar pelo fato de que as duas atividades são ações exclusivamente

humanas. Então, fiquemos ainda com as ideias de Bauman acerca da cultura, por abordar diversos olhares (antropológico, sociológico, filosófico) e também por provocar a revisão de ideias estabilizadas.

> [..]É da natureza das ideias que elas nasçam como heresias perturbadoras e morram como ortodoxias aborrecidas. É necessário muito poder de imaginação para fazer ressurgir (que dirá reviver) seu antigo e poderoso impacto emancipatório, instigador da reflexão: por exemplo, a agitação causada pela visão de cultura como uma série infindável de permutas, da autoria de Claude Lévi-Strauss. (BAUMAN, 2012 p. 10)

A ideia de série de permutas é algo instigante para as discussões sobre cultura e a força deste conceito reside no fato das séries de trocas serem mais multiplicadoras exponenciais, diferentes do crescimento uniforme de uma germinação, por exemplo. Uma vez que as trocas iniciem, os resultados e produtos que se originarão são imprevisíveis, como se fossem mutações, com real potencial de transformação de uma sociedade. As trocas transformam, mas não criam, o que cria é "a arte", pois ela tem o poder de se reinventar, se auto negar, negar seus cânones e ainda assim se manter como arte, mesmo que seja condição seja negada por alguns.

> Este quadro, então, se desenvolve ao redor da questão da cultura e da arte buscando delimitar os termos do contrato que se estabelece entre cultura e arte, contrato quase sempre avesso ao rompimento e que no entanto mesmo assim é ocasionalmente rompido — e aí está o privilégio da arte: a arte tem o privilégio de romper seu contrato com a cultura, que não pode fazer o mesmo (e a arte tem o privilégio de romper seu contrato com a própria arte e com a sociedade, e nesse segundo caso a via é de mão dupla uma vez que a sociedade pode romper seu contrato com a arte pois a arte não é uma necessidade).(COELHO, 2008 p. 150)

A abordagem de Teixeira Coelho é apropriada se levarmos em conta que não poderemos ficar, de maneira leviana, tratando a cultura e a arte como se fossem a mesma coisa. Apesar da proximidade dos campos, das relações inalienáveis, se não percebermos de maneira clara esta diferença, corremos o risco de matar a arte. Uma pilha de caixas de sabão Brillo é uma cena da cultura (de consumo) de qualquer cidade ocidentalizada e capitalista, já as réplicas das caixas de Brillo, empilhadas por Andy Warhol na Stable Gallery, em 1964, foi considerada (e ainda é) arte, assim como um objeto absolutamente banal da cultura de qualquer civilização pode se transformar em uma obra de arte. A este respeito, Arthur Danto fez uma abordagem filosófica em seu livro *A transfiguração do lugar-comum*, sobre a questão.

> [...]À parte alguns irrelevantes murmúrios de desaprovação, a *Brillo Box* foi prontamente aceita como arte. Mas a pergunta que mais incomodava era por que as caixas de Warhol *eram* obras

> de arte enquanto suas contrapartidas banais, guardadas nos depósitos de supermercados por toda cristandade, não eram. (DANTO, 2005 p. 25)

Ainda que as caixas de Warhol fossem idênticas às das prateleiras dos supermercados, diferenciando apenas por serem réplicas feitas de compensado, isto não tira a importância do tensionamento efetuado pelo artista, que poderia ter utilizado caixas de sabão *Brillo Box* "reais". Por isto "Warhol exercitou essa opção com suas famosas latas de sopa Campbell's, simplesmente tiradas das prateleiras dos supermercados onde compramos nossas sopas" (DANTO, 2005 p. 25), demonstrando como um objeto banal pode ser transfigurado em obra de arte. Em uma cultura silvícola as pessoas não têm o hábito de coletarem latas de sopa na mata, atitude própria dos moradores das cidades. Então é possível afirmar que comprar sopa enlatada, não obstante ao fato de ser para a subsistência de quem a comprou, é próprio de determinadas culturas, pois o gesto de ir ao supermercado e comprar comida enlatada é uma prática cultural

Se quiséssemos poderíamos listar inúmeros exemplos de objetos comuns (artefatos de cultura) sendo elevados à condição de objetos artísticos ou mesmo, obras de arte. Desta forma podemos delimitar uma distinção mais clara entre os conceitos de cultura e de arte e isto nos ajudará refletir sobre quais patrimônios devem ser preservados, pois estaremos mais preparados para adotarmos mecanismos mais eficazes de salvaguarda, quer seja para objetos artísticos (ou manifestações artísticas, naqueles casos onde não conseguimos identificar com precisão o suporte físico da arte), quer seja para manifestações culturais. Salvo a "pizza napolitana", ou comidas típicas de uma região, não imaginamos que alguém pudesse propor a patrimonialização de alimentos industrializados, mesmo que sejam inerentes à determinada cultura. No caso hipotético, de se preservar "latas de sopa" enquanto patrimônio cultural, provavelmente a principal preocupação seria manter as maneiras de enlatar a sopa, os modos de industrialização do alimento, a receita com as elevadas quantidades de sódio etc. Já para se preservar uma obra de arte feita com "latas de sopa", a metodologia não poderia ser a mesma, teríamos de pensar na preservação do objeto apontado como obra de arte mas, por ser uma artefato com seu similar idêntico disponível nas prateleiras, as estratégias de preservação deveriam estar relacionadas com a preservação daquilo que entendemos como arte. Os limites destes processos de preservações, talvez só sejam encontrados no espaço limite entre o fígado e a alma.

Além da dificuldade em delimitarmos de maneira proveitosa os conceitos de arte e cultura, nos deparamos com as ambiguidades nos conceitos de cultura, como apontou

Bauman, quando fez um balanço histórico das diferentes correntes de pensamento que pensaram o termo cultura de maneiras distintas.

> Não admira que dois discursos diferentes e não facilmente conciliáveis se tenham ramificado a partir de um tronco comum, afastando-se cada vez mais. Em suma: um discurso gerou a ideia de cultura como atividade do espírito que vaga livremente, o lócus da criatividade, da invenção, da autocrítica e da autotranscendência; o outro apresentou a cultura como instrumento da rotinização e da continuidade – uma serva da ordem social. (BAUMAN, 2012 p. 22)

A distinção entre os discursos a respeito dos conceitos de cultura acabou criando a anomalia de parecer estar abordando coisas diferentes, ainda que estivessem tratando de um tema com a mesma raiz conceitual.

> As duas noções de cultura estavam em total oposição. Uma negava o que a outra proclamava; uma se concentrava nos aspectos da realidade humana que a outra apresentava como impossíveis ou, na melhor das hipóteses, como anormalidades. A "cultura artística" explicava por que os meios e métodos humanos não permanecem; a cultura da antropologia ortodoxa, pelo contrário, explicava por que são duradouros, obstinados, tremendamente difíceis de mudar. A primeira era a história da liberdade humana, da aleatoriedade e contingência de todas as formas de vida produzidas pelo homem; a segunda atribuía à liberdade e à contingência papel semelhante ao dos mitos etiológicos, concentrando-se, em vez disso, nas maneiras pelas quais seu poder de destruição da ordem é esvaziado e sem consequências. (BAUMAN, 2012 p. 24)

Assim, se nos prendermos ao discurso libertário em detrimento do outro, mais ligado às práticas de manutenção, tornaremos o trabalho de preservação patrimonial sem sentido. O inverso tornarão irrelevantes as abordagens sobre arte. Este é um aspecto fundamental para explicar os motivos da necessidade de deixarmos claro quais conceitos de cultura serão acionados e quais tipos de abordagens a serem empregadas.

> O conceito de cultura é a subjetividade objetificada; é um esforço para compreender o modo como uma ação individual é capaz de possuir uma validade supraindividual; e como a realidade dura e consistente existe por meio de uma multiplicidade de interações individuais. (BAUMAN, 2012 p. 227)

Uma noção evidenciada é que "o conceito de cultura, quaisquer que sejam suas elaborações específicas, pertence à família dos termos que representam a práxis humana" (BAUMAN, 2012), mas esta afirmativa não é suficiente suprir a complexidade do tema pois:

> Pela cultura, o homem se encontra num estado de revolta constante, no qual, como diria Albert Camus, ao mesmo tempo realiza e cria seus próprios valores, sendo a revolta não uma invenção intelectual, mas uma experiência e uma ação humanas. (BAUMAN, 2012 p. 302)

Instável entre criar seus valores e realizar sua criação, o ser humano se equilibra em sua existência ora como o animal coletor de alimentos, ora como o criador de um sistema complexo de existência que supera as exigências meramente de subsistência, ao mesmo tempo em que rompe e tensiona esse mesmo sistema. Isto tudo é a cultura e dentro da cultura, aquilo que resiste à circularidade do processo, que rompe com os discursos e práticas estabelecidas e que propõe o novo, é a arte.

Como vimos, estamos falando de temas que não aceitam definição e muitos são os conceitos possíveis de serem postulados, pois arte e patrimônio desafiam nossa vontade de classificar e ainda que possamos imaginar que qualquer coisa possa vir a ser classificada como arte ou patrimônio, não podemos simplesmente reduzir arbitrariamente estes campos imaginando que basta o discurso classificatório para alterar o status de algo. E estes mecanismos que farão de algo um objeto artístico ou um patrimônio, bem como toda a complexidade, disputas, processos de legitimação, se darão no âmbito deste grande campo que entendemos como cultura. Por isto a importância de entendermos minimamente a complexidade dos conceitos de cultura, os mecanismos utilizados pelas pessoas para se situarem neste campo, bem como as trocas, disputas, germinações, transformações, apropriações que operam nesta arena se dermos mais ênfase às disputas; ou neste cenário, se pensarmos que as pessoas podem assumir diferentes papéis e atuarem das mais diversas formas, sem deixarem de ser os sujeitos de suas ações. São as atuações destes sujeitos, neste grande cenário onde acontece a cultura, que o humano tenta se distinguir das feras.

2.5 - Objetos

O conceito de Danto (2005) de transfiguração de um objeto comum em obra de arte será adotado para questionarmos se este processo não pode percorrer um caminho contrário quando transformamos uma obra de arte em um objeto a ser classificado como patrimônio cultural ao ser patrimonializado. Sua integridade material, sua estrutura física se manterá inalterada, mas conforme as análises de Danto (2005), se um objeto absolutamente banal, mesmo mantendo sua integridade física, pode se transfigurar em uma obra de arte, porque não seria lícito imaginarmos que uma obra de arte não pudesse se transformar em “apenas” um patrimônio cultural? E aqui cabe uma observação de suma importância: o fato de um bem ser patrimonializado, não significa que esteja plenamente preservado. Apesar de a patrimonialização pressupor que a preservação seja uma condição *sine qua non*, existem

inúmeros aspectos que devem ser abordados, como eventuais imprecisões nas políticas do patrimônio cultural, como a dificuldade em estabelecer os aspectos que devem exatamente ser preservados, além das inúmeras questões técnicas que envolvem a preservação.

A questão levantada acerca da transfiguração da obra de arte, nos leva a outra indagação de fundamental relevância: até que ponto podemos (ou devemos) promover a patrimonialização de um objeto reconhecido como uma obra de arte? Minha inclinação seria tentar responder que não podemos e nem faz sentido patrimonializar qualquer tipo de arte, isto imobilizaria a criação artística em um efeito medusante, como no exemplo do texto de Celan, em que ele cita o personagem Lenz, de Büchner.

> "Quando ontem subia rente ao vale, vi duas moças sentadas numa pedra: uma amarrava seus cabelos no alto, a outra ajudava-a; e os cabelos dourados se penduravam, e um rosto sério, pálido, e ainda assim tão jovem, e o traje preto, e a outra tão cuidadosa. As mais belas e comoventes imagens da velha escola alemã quase não dão idéia do que vi. A vontade é de ser a cabeça de uma Medusa, a fim de poder transformar um grupo assim em pedra, e depois chamar as pessoas." Prestem atenção, senhoras e senhores: "A vontade é de ser uma cabeça de Medusa", a fim de... compreender o natural como natural por meio da arte!
> A vontade não significa aqui, claro: minha vontade. (CELAN, 1999, p. 172)

A vontade de ser uma cabeça de Medusa, esta horrenda figura, para, nas palavras do personagem, preservar o belo, o sublime pode ser traduzido como o ato de patrimonializarmos a arte, como se fôssemos, nós mesmos, uma cabeça de Medusa. Ainda mais se lembrarmos das própria impossibilidade em definir a arte, algo cujo resultado, não vai além de aproximações aceitáveis de conceituação.

Antes, porém, de respondermos a esta questão, temos algumas discussões para serem feitas e uma delas é justamente decorrente desta resposta, ora provisória. Se não devemos patrimonializar uma obra de arte, como então preservá-la? A legislação, como já vimos, prevê que dentre os bens culturais passíveis de patrimonialização estão as obras de arte. Em se constatando as precariedades deste mecanismo, o que podemos fazer? A primeira medida seria repensar as políticas de cultura, prevendo a distinção entre o que fosse "apenas" cultura do que fosse arte. Uma política de cultura, outra de arte, pois a arte, diferente da cultura, não necessita ser instrumentalizada.

> [...]A arte convoca a consciência para dedicar-se inteiramente a ela mesma, quer dizer, à obra e à consciência, e à relação entre uma e outra. E a obra de arte isso faz porque não perde o valor autônomo de sua proposição específica ao não o trocar, ao não o transformar em commodity cambiável (embora a sociedade tente fazê-lo por ela) por qualquer outra — científica, política, moral, religiosa, social — que sirva, como o exige a cultura, de instrumento do processo de construção positiva da sociedade. É por isso que a arte é a exceção de um processo do qual a cultura é a regra. É por isso que a arte é inútil, não serve para nada e não deve ser domesticada

> — no sentido de sua não-instrumentalização para um programa outro que não o seu — como hoje se quer fazer com a cultura. (COELHO, 2008 p. 105)

Teixeira Coelho radicaliza em suas análises e provoca a discussão acerca dos mecanismos de preservação da arte pautados a partir dos modelos de preservação dos demais bens patrimonializáveis. Pois as maneiras autônomas com que a arte transita e como ela questiona e nega a sua própria condição de arte, reforçam a percepção de que a "arte é a exceção de um processo do qual a cultura é a regra" (COELHO, 2008 p. 105).

Outro aspecto a ser considerado é a natureza de pertencimento de um patrimônio cultural, posto que um dos alicerces da patrimonialização é a ligação de determinado bem com um local, com sua gente, com suas memórias. Ainda que Dominique Poulot aponte para uma "mundialização das culturas", não podemos negar a força das ligações locais com a noção ocidental de patrimônio cultural.

> [...]Quando o patrimônio se "naturaliza" como comemoração da vitalidade de qualquer cultura, o território apresenta-se, assim, o lugar-comum dessa afirmação. Ainda há pouco tempo, a presença de monumentos de todas as ordens, de edifícios prestigiosos e de prédios "antigos" é que transformava o território em um patrimônio, ao passo que, atualmente, qualquer território pode ser declarado patrimônio, de acordo com a nova perspectiva de uma ética que preconiza o reconhecimento mundial das culturas. (POULOT, 2009 p. 227-228)

Mas este ainda é um processo em andamento e não temos como ter certeza de que as fronteiras serão facilmente eliminadas, tanto por questões sociais de pertencimento, quanto por interesses políticos e financeiros. De qualquer forma, Poulot também reconhece o caráter das identidades.

> [...]De fato, ele evoca um conjunto de valores que, à semelhança da memória, dependem de um enraizamento mais ou menos profundo na dimensão "sensível" das identidades pessoais e sociais, das afinidades religiosas, das culturas populares e até mesmo das mitologias. (POULOT, 2009 p. 235)

Assim, mesmo levando em conta esta mundialização das culturas aludida por Poulot, não temos como negar que a constituição dos patrimônios ainda está intimamente ligada às culturas, memórias e identificações locais. Desta forma, menos cabível ainda, é pensarmos em uma arte com "determinada nacionalidade". Uma arte joinvilense, catarinense, brasileira, dos povos indígenas, das pessoas que vivem no nordeste ou qualquer coisa que o valha. O que temos são obras de arte produzidas em determinado local, não por uma população, mas por um artista, que por contingências diversas está, mora ou nasceu naquele lugar. E todas as vezes que a arte foi utilizada como elemento de distinção de um povo, teve consequências

funestas. Um exemplo gritante disto foi a utilização da arte na construção do mito nazista, como veremos na discussão sobre legitimação.

As influências, as memórias, as vivências, a época e até o local de seu nascimento e onde cresceu, podem ser elementos presentes na criação e na obra de determinado artista, mas isto não implica que a obra será marcada por uma "nacionalidade" e aponta para mais um problema, o de se querer preservar a arte como se fosse apenas um objeto cultural. A arte foge deste pertencimento, pois se não conseguir sair deste campo de atração, talvez seja apenas um objeto de cultura mesmo, um artesanato, um produto cultural (um programa de televisão, um ritmo musical do momento, uma tendência de moda etc...). E vejamos o quão difícil pode ser esta distinção quando pensamos na arte contemporânea, que pode assumir a forma, também, de um produto cultural. Lembremos as sopas Campbell, ou as caixas de Brillo Box de Andy Warhol, além das produções de vídeo-arte, de vídeo instalações, de música (não apenas o ritmo da moda, que é mais um produto comercial da cultura de massa).

No documentário *Tim's Vermeer,* o inventor Tim Jenison, quase um Pierre Menard moderno[13], tenta provar como Vermeer poderia ter utilizado algum aparato óptico feito com espelhos para poder produzir telas com tamanha perfeição e detalhamento. Jenison não conseguiu encontrar evidências categóricas para comprovar sua teoria, mas criou um mecanismo feito com espelhos e lentes, que permitiram a ele, que nunca fora artista, reproduzir com grande precisão a obra de Vermeer, *Aula de música.* Não ficou provado que Vermeer teria utilizado algum recurso tecnológico, porém foi demonstrado que a mesma pintura pôde ser feita no Texas, por um "não pintor" norte americano do século XXI. Isto pode ter mais relevância pela inventividade de Jeninson ou pela curiosidade do experimento, mas se esta teoria tiver fundamento, muito do que sabemos e entendemos como arte holandesa do século XVII pode cair por terra. Não podemos sustentar a tese de obra desvinculada de "nacionalidade" com base em uma teoria não comprovada (ainda que Tim Jeninson considere ter comprovado 90% de sua tese), mas isto nos provoca a reflexão sobre o que é holandês na obra de Vermeer: cenários, a nacionalidade do artista, os modelos, as matérias primas, o local onde foi produzida. E por mais holandesa que foi na produção, é pouco provável que Vermeer não tenha sido influenciado por outros artistas como Da Vinci, Caravaggio ou Velázquez e, além disto, o fundamental do ato artístico, aquele acontecimento único, aquela resistência, isto

[13] Pierre Menard é um personagem do conto *Pierre Menard, autor do Quixote,* de Jorge Luis Borges. Menard tenta recriar o Dom Quixote de Cervantes, a cada palavra, cada vírgula, absolutamente idêntico sem, no entanto, fazer uma cópia e sim escrevendo ele mesmo, como se fosse o próprio Cervantes. (Obras completas de Jorge Luis Borges_ volume 1 / Jorge Luis Borges. – São Paulo : Globo, 1999.)

não pode ser preso a um chão. O poeta Fernando Pessoa, ao ser questionado sobre o que seria arte portuguesa deu uma resposta ironicamente contundente:

> O que se deve entender por arte portuguesa? Concorda com este termo? Há arte verdadeiramente portuguesa?
> — Por arte portuguesa deve entender-se uma arte de Portugal que nada tenha de português, por nem sequer imitar o estrangeiro. Ser português no sentido decente da palavra, é ser europeu sem a má-criação de nacionalidade. Arte portuguesa será aquela em que a Europa — entendendo por Europa principalmente a Grécia antiga e o universo inteiro — se mire e se reconheça sem se lembrar do espelho. Só duas nações — a Grécia passada e Portugal futuro — receberam dos deuses a concessão de serem não só elas mas também todas as outras. Chamo a sua atenção para o facto, mais importante que geográfico, de que Lisboa e Atenas estão quase na mesma latitude. (PESSOA http://arquivopessoa.net/textos/980)

Como podemos supor, nenhuma arte holandesa, brasileira, nicaraguense poderia ser considerada pura de qualquer tipo de influência. O que temos é a noção de não pertencimento geográfico da arte e isto nos leva à questão dos patrimônios culturais. Mesmo bens culturais desprovidos de aparato físico, como costumes, danças típicas, manifestações religiosas, estão intimamente ligados a um lugar e a uma população (ou parte dela) daquele lugar, sem falar nas ligações históricas, memórias, lembranças, etc. Desta forma, se utilizarmos os mesmos mecanismos de preservação utilizados para tombamento do "Boi de Mamão" ou da "Igreja da Ordem Terceira de São Francisco", para o "*Cubo de Luz*", estaremos mantendo a integridade física da obra, mas alterando algo de seu significado e nos prendendo apenas ao seu suporte material.

> [...]Minha tese desde o início deste livro é que uma obra de arte não pode ser reduzida ao seu suporte material e simplesmente identificada com ele, pois se assim fosse ela seria o que a mera coisa real é – um quadrado de tela vermelha, um conjunto de papéis-arroz sujos ou uma outra coisa qualquer. Propus subtrairmos da obra esse objeto real para ver o que poderia sobrar, na hipótese de que aí se encontrasse a essência da arte. (DANTO, 2005 p. 159-160)

> [...]Procurar uma descrição neutra é ver a obra *como uma coisa* e portanto não como uma obra de arte, já que uma condição analítica do conceito de arte é que deva haver uma interpretação. Ver uma obra sem saber que ela é arte é como ter a experiência da matéria impressa antes de aprender a ler; vê-la como obra de arte significa passar da esfera das meras coisas para a esfera do significado. (DANTO, 2005 p.189)

Danto contribui para a reflexão de afastarmos a arte e suas obras dos processos de patrimonialização de bens culturais e históricos, para não correrrmos o risco de transfigurar a obra de arte em um objeto comum, ou reduzi-la à apenas uma coisa. E se está muito bem cristalizado o conceito de arte para qualquer ocidental que esteja diante de um Caravaggio, um Rodin, um Picasso, esta certeza não seria tão inabalável se diante de muitas das manifestações artísticas da contemporaneidade.

Quanto a pintura *A aula de* música, o que Tim Jeninson ignorou, foi o fato de que um objeto artístico talvez não necessite de maneira tão fundamental da mão do artista, algo observado com mais nitidez nas produções minimalistas de artistas como Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt, ou mesmo nas esculturas de Rodin, que nem sempre punha suas mãos nas feituras das obras. Afinal, conforme Merleau-Ponty:

> [...]Malraux mostra com profundidade que o que faz para nós "um Vermeer" não é que a tela pintada tenha um dia saído das mãos do homem Vermeer, é que ela realiza a "estrutura Vermeer", ou que ela fala a linguagem Vermeer, isto é, ela observa o sistema de equivalências particular que faz que todos os momentos do quadro, como cem ponteiros em cem quadrantes, indiquem o mesmo e insubstituível desvio. Mesmo se Vermeer envelhecido tivesse pintado com elementos heteróclitos um quadro sem coerência, esse não seria "um verdadeiro Vermeer" (MERLEAU-PONTY, 2012 p. 128)

Isto nos interessa na medida em que temos à nossa frente um objeto classificado como uma obra de arte, ou ainda, quando diante do problema de fazer ou não uma remontagem de uma obra de Schwanke, cujas instruções detalhadas foram deixadas por ele. Exemplo disto é o caso da obra *Cobra Coral*, uma composição com 30 metros de comprimento, formada por baldes coloridos que remetem ao movimento e à forma de uma cobra coral e que nunca fora montada pelo artista. Uma montagem desta obra foi feita postumamente no ano de 2002, em um local não constante nas anotações de Schwanke[14], e esta remontagem traz à tona a discussão sobre se seria ou não uma obra autêntica do artista. Assim como a discussão sobre a reprodução da obra de Vermeer, *A Cobra Coral* nos oferece um problema adicional ao pensarmos a preservação de objetos artísticos. O que seria uma obra autêntica ou uma falsificação?

> [...]E se, ao contrário, um falsário conseguisse retomar não apenas a escrita, mas o estilo mesmo dos grandes Vermeer, ele não seria mais exatamente um falsário. Seria um daqueles pintores que trabalhavam no atelier dos clássicos e pintavam para eles. É verdade que isso não é possível: para ser capaz de repetir o estilo Vermeer após séculos de outra pintura, e quando o problema mesmo da pintura mudou de sentido, seria preciso que o falsário fosse pintor, e então ele não faria "falsos Vermeer", faria entre dois quadros originais, um "estudo segundo Vermeer" ou ainda uma "homenagem a Vermeer" na qual colocaria algo de seu. (MERLEAU-PONTY, 2012 p. 128)

O que podemos tirar destas observações, é que Tim Jeninson não fez um Vermeer, mas sim uma outra obra ao estilo de Vermeer. E ao fato de as duas obras serem idênticas,

[14] Segundo as anotações de Shwanke, encontradas pela família, esta obra deixava a entender que poderia ser montada em diversos locais e, segundo o próprio Schwanke, seria uma proposta de *Land Art*. "Cobra Coral – baldes vermelhos pretos e brancos no jardim do MAJ, lagoa da Conceição etc., formando o rabo de uma cobra coral 20 ou 30m." (SCHWANKE in KLOCK; BRASIL e SCHULTZ (org.), 2010 p.22) A montagem póstuma foi feita na cidade Jaraguá do Sul-SC, por Nadja Lamas e Maria Regina Schwanke Schroeder.

utilizamos as mesmas ponderações acerca de dois objetos comuns em que um deles se transfigura em uma obra de arte. Embora pudéssemos classificar a obra de Jeninson, também como um objeto de arte, assemelhado a um Vermeer. Mas fundamentalmente, ao exemplo de diversas obras de Schwanke – na hipótese de que Jeninson provasse sua teoria –, o que seria inegável e autêntico na obra original de Vermeer seriam o conceito e a iniciativa e ideativa, portanto, a obra continuaria sendo autêntica e válida com os mesmos predicados de como a conhecemos e o que mudaria, seria a análise física do objeto e da técnica utilizada.

Quanto à preservação das obras de arte, talvez não fosse necessário inclui-las no rol de patrimônios tombados, pois o reconhecimento de um objeto como obra de arte, já o coloca no circuito das artes, quer seja em museus, galerias, exposições, ou acervos particulares. Diferente de um patrimônio cultural "tradicional", uma obra de arte, além do seu valor artístico, tem um valor de mercado, eis outro motivo para sua natural preservação. Mas se confiarmos na capacidade de auto regulação do mercado, isto pode gerar um processo de mercantilização pura das obras de arte, tornando-as mercadorias o que pode gerar distorções conceituais e distanciar o objeto do campo da arte. O ideal seria criarmos mecanismos distintos para a salvaguarda das obras, justamente por haver tantos interesses nem sempre coincidentes com os da arte, tampouco com os da patrimonialização tradicional. Veremos mais adiante, algumas implicações acerca da mercantilização e valoração das obras.

O que podemos ressaltar neste momento, é o caráter mutável dos objetos, ou melhor, das identidades que os objetos podem assumir, passando do banal ao artístico ou ao patrimonial, sem a necessidade de alterar sua estrutura física. Da mesma forma o processo contrário também pode ocorrer, então precisamos atentar aos caminhos e processos que operam esta transfiguração e entendermos que, não obstante à importância do objeto artístico ou do patrimônio cultural, é primordial conhecer os processos que os conduziram a este status, caso contrário, tais objetos podem permanecer indefinidamente em seu lugar-comum.

2.6 – Arte e Patrimônio

Por uma questão de recorte, a quase totalidade do que se aborda nesta dissertação a respeito de arte, cultura e patrimônio, advém das noções ocidentais destes temas. E muito do que se estuda a respeito, tem grande influência das matrizes de pesquisa europeias. Esta observação tem por objetivo demarcar o "lugar" de onde partimos e, embora a realidade brasileira seja distinta da europeia, não significa que não possamos traçar analogias, como no

caso do exemplo francês, à época da Revolução Francesa, quando o "passado nacional transforma-se, com efeito, em um Antigo Regime amaldiçoado" (POULOT, 2009 p. 96) e, neste sentido podemos fazer aproximações, pois aquele foi um exemplo fundante de como operou-se uma das instâncias de legitimação, no caso, o novo regime instalado após a revolução. Apenas uma instância de legitimação pode não ser suficiente para decretar o que é ou não um patrimônio, mas dependendo do poder de ação desta instância, ela pode exercer uma influência muito profunda. Joinville não teve uma revolução nos moldes da francesa, mas, a partir da chegada dos imigrantes europeus, o cenário político e cultural da região sofreu muitas transformações, pois embora pouco povoada, a região não era desabitada, conforme a descrição feita pelas pesquisadoras Maria Thereza Böbel e Raquel S. Thiago, a respeito da chegada de um grupo de imigrantes, em 1851.

> No dia seguinte o grupo fez a travessia da Baía da Babitonga, com uma parada rápida no porto do Rio Bucarein. Este servia para o embarque dos moradores do sítio do Coronel Antônio João Vieira, que ali se instalara com fazenda e muitos escravos, nas margens do riacho Itaí-Guaçu, hoje Itaum. Como conhecedor da região, o Coronel Vieira muito contribuiu com seus préstimos, além de ter cedido alguns dos seus escravos para os serviços pesados. (BÖBEL e S. THIAGO, 2001 p.32)

Também em Joinville não ocorreu a conspiração de um novo regime amaldiçoando o antigo (o morador local, o Coronel Vieira, inclusive auxilia os recém chegados), mas em meados do século XIX iniciou-se um ciclo em que os processos de legitimação e de "escolha" daquilo que seria preservado para a posteridade sofreram as influências dos novos moradores, colonizadores integrantes de uma nova leva de imigração. Daí o fato de um grande número dos bens patrimoniais históricos na cidade estarem, de alguma forma, ligados à colonização alemã. E quando falamos em patrimônios históricos, o conceito de monumento é algo que aparece com frequência.

O monumento artístico pode ser investigado como um ponto de contato evidente entre arte e patrimônio, pois fica mais patente as similitudes e distinções entre os dois conceitos, mas antes de darmos sequência, vejamos algumas abordagens acerca dos conceitos de monumento, a começar por um, elaborado por Françoise Choay:

> [...]Chamar-se-á então "monumento" todo artefato (túmulo, tumba, poste, totem, construção, inscrição...) ou conjunto de artefatos deliberadamente concebido e realizado por uma comunidade humana, independentemente da natureza e das dimensões (da família à nação, do clã à tribo, da comunidade de crentes àquela da cidade...), afim de lembrar, para a memória viva, orgânica e afetiva dos seus membros, pessoas, acontecimentos, crenças, ritos ou regras sociais constitutivos de sua identidade. (CHOAY, 2011 p.12)

Excerto insuficiente para darmos conta de conceituar o que é um monumento, mas aponta para uma característica primordial de aparato memorial. Embora, segundo Le Goff, um documento pode ser também um monumento, o que fica patente é a característica de instrumento de memória dos monumentos e neste aspecto, um monumento será também uma espécie de documento de registro de memória.

> A outra forma de memória ligada à escrita é o documento escrito num suporte especialmente destinado à escrita (depois de tentativas sobre osso, estofo, pele, como na Rússia antiga; folhas de palmeira, como na Índia; carapaça de tartaruga, como na China; e finalmente papiro, pergaminho e papel). Mas importa salientar que (cf. o artigo "Documento/Monumento", neste volume) todo documento tem em si um caráter de monumento e não existe memória coletiva bruta. (LE GOFF,2003 p. 428)

Pensemos nos monumentos construídos para preservarem certas memórias, mas que também são obras de arte, como a obra de Fritz Alt, denominado *Monumento ao Imigrante* (1951). Trata-se de um conjunto composto por uma coluna de granito de seis metros de altura e mais algumas esculturas em bronze. Podemos supor com certa segurança que alguém diante de uma escultura de bronze, dificilmente vá negar a condição de aquele objeto ser uma obra de arte, especialmente se for um joinvilense com o mínimo conhecimento de quem foi Fritz Alt. Mas ainda assim, aquele objeto é um monumento encomendado com um contrato e um memorial descritivo de como deveria ser a obra. Sendo um artefato produzido com uma finalidade memorialista pré-definida, poderíamos entender que se trata apenas de mais um monumento histórico. Entretanto, as esculturas foram feitas por um artista, cuja produção é reconhecida como arte ao ponto de ter sua antiga residência transformada em museu de arte[15]. Poderíamos afirmar que esta obra, por ter sido feita por um artista, então seja uma obra de arte, antes de ser patrimônio, mas se lembrarmos que foi encomendada com objetivo de ser um monumento, nossa análise inicial cairia por terra e ficaríamos conjeturando como quem tenta desvendar se quem veio primeiro foi o ovo ou a galinha.

Então o que distingue um "bem patrimonial" de uma "obra de arte"? Uma possível resposta a esta questão não pode ser dada de maneira superficial e esta discussão retoma temas já vistos anteriormente, que perpassam sobre os possíveis conceitos de arte e cultura. Assim, uma obra que apresente em sua constituição e em sua aparência, aspectos relevantes de patrimônio (um monumento) e de arte (a obra de arte no monumento), fornece um campo rico para avançarmos nesta discussão.

[15] A residência construída por Fritz Alt na década de 1940 e onde ele viveu até sua morte, foi comprada pelo município de Joinville e transformada no Museu Casa Fritz Alt. O museu foi inaugurado em 1975.

Alberto Manguel, em seu livro *Lendo Imagens*, faz uma abordagem acerca de monumentos, igualmente ligada à memória, mas com algumas considerações:

> Uma construção é a espécie: um monumento, o indivíduo. Tal como uma música, lida tanto pela partitura como pelo conteúdo, monumentos compreendem um texto, mas um texto cujos vários significados existem apenas em nossa interpretação. Em alemão, duas palavras *Mahnmal* e *Denkmal*, servem para lembrar-nos dessa dupla leitura. (MANGUEL, 2001 p.273)

Não vamos retomar aqui o conceito de que arte (ou monumento) seja tudo aquilo que assim o denominamos, pois o que Manguel nos diz, é que existirá a arte no monumento e esta será uma das formas possíveis de leitura. Entretanto, se o monumento realizar plenamente seus propósitos – objetivo nem sempre alcançado – ele invocará lembranças, memórias, algo a não ser esquecido e a arte ali presente, será uma das formas destas memórias serem trazidas. Então, se não vemos nada mais do que algumas esculturas quando diante do *Monumento ao Imigrante*, de Joinville, talvez ele tenha falhado em sua "função" memorialista, ou não estamos sabendo ler aquelas memórias ali inscritas. Mas o que mais nos interessa neste ponto da discussão, é que tanto o monumento quanto a obra de arte, fazem parte de um conjunto que é reconhecido como um patrimônio cultural.

Como vemos, não é algo simples separar o que é uma obra de arte do que seja um patrimônio e o exemplo do monumento artístico deixa esta dificuldade mais evidente. Mas, como vimos, se o monumento estiver satisfazendo minimamente a função de memória que qualquer monumento deve ter para ser assim denominado, a possível arte presente nele, não terá se metamorfoseada automaticamente em um patrimônio histórico, mas estará sendo uma obra de arte que nos fala de memórias, ou, segundo Manguel, será uma "imagem que nos permita uma leitura iluminadora" (MANGUEL, 2001 p. 286) e dependerá muito de nós, como faremos as leituras possíveis daquele monumento.

Já vimos que a arte não se assenta docilmente em definições, tampouco se deixa aprisionar em apenas uma ou duas funções, mas algo que podemos imputar à arte, tal qual o documento, é seu caráter monumental. Talvez até possamos considerar, também, a arte como um documento, sempre tomando o cuidado de não reduzi-la a tais epítetos ocasionais. Sabemos que não é só isto, mas a arte também nos remete às lembranças e memórias, não apenas no sentido de memória pessoal, mas como uma forma de percebermos a materialização do caminho pela qual ela percorreu até adotar a forma de uma escultura ou de uma coluna de baldes plásticos. As obras que vemos não foram concebidas divinamente, do nada, mas carregam uma carga histórica, conceitual, filosófica, transgressora que os humanos foram experimentando enquanto aprendiam a criar arte. E assim, a arte acaba sendo também

um patrimônio, não apenas seu objeto reconhecido como um patrimônio cultural, mas seu legado, aquilo de imaterial que ela tem e que talvez, seja aquilo que devemos buscar preservar.

2.7 – Performance

O termo "performance" foi utilizado anteriormente, *en passant,* como um exemplo de manifestação artística cuja produção não resulta nenhum objeto além dos suportes para um eventual registro da ação. Mas não é só neste sentido que poderemos nos valer do conceito de performance, pois outros aspectos podem ser úteis em nossas discussões, por isto faremos uma incursão em mais alguns conceitos e abordagens a respeito do tema.

Quando falamos em performance no sentido usual da apresentação artística, o nome de Renato Cohen é uma referência expressiva, não apenas por sua atuação artística, mas também por sua produção de pesquisa acadêmica. Em 1989, Cohen publicou seu primeiro livro, *Performance como Linguagem,* e como o título já sugere, ele defende que a performance artística seja entendida como uma linguagem. Esta proposta deu um novo rumo para as pesquisas da performance artística, além de influenciar as formas de fazer e de pensar a performance no Brasil. Mas o conceito de performance como exibição artística não será tão explorado, para direcionarmos nossas atenções para outra noção, em que Cohen propõem a percepção da performance como um interação.

> A apresentação de uma performance muitas vezes causa choque na platéia (acostumada aos clichês e à previsibilidade do teatro). A performance é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor. A performance não é, na sua essência, uma arte de fruição, nem uma arte que se proponha a ser estética (muito embora, como já levantamos, se utilize de recursos cada vez mais elaborados para conseguir aumentar a "significação" da mensagem). (COHEN, 2002 p. 45-46)

É justamente esta característica de "uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor" (COHEN, 2002 p. 46) que nos instiga. Lembrando que a performance artística tem suas origens nas artes plásticas, como o próprio Cohen explica:

> Por último, dentro dessa conceituação inicial da performance, é importante discutir-se a questão da hibridez desta linguagem: para muitos, a performance pertenceria muito mais à família das artes plásticas, caracterizando-se por ser a evolução dinâmico-espacial dessa arte estática. (COHEN, 2002 p. 29)

Além da noção de atividade artística, o termo performance engloba diversos sentidos. Em um estudo acerca da utilização da performance no contexto da educação, o pesquisador Marcelo de Andrade Pereira faz uma síntese de diversos contextos de investigação sobre o tema. Pereira levanta duas hipóteses em seu artigo, mas destas, utilizaremos apenas uma, a que fala de um espaço "*multirreferencial de sentidos*".

> Das hipóteses: uma primeira, diz respeito à *possibilidade de criação de um espaço multirreferencial de sentidos*, sejam eles dados (sensibilidade) ou produzidos (significações), *na prática educativa* – porquanto nela se evidencie e se admita, deliberadamente, a experimentação de um tempo e de um espaço qualitativamente distintos do ordinário, isto é, [per]*formativos*. (PEREIRA, 2012 p. 290)

Neste ponto chegamos ao foco de nossa abordagem que, tal como Pereira no contexto da educação, podemos pensar o espaço expositivo como um espaço performático e que causa uma transformação no "receptor". Vejamos mais alguns conceitos de performance, assim poderemos realizar esta associação de maneira mais objetiva, pois o autor aponta três contextos de abordagem de performance.

> [...]De acordo com Conquergood (2002, p. 18), em se tratando de performance três contextos – que, embora distintos, são interdependentes – podem ser arrolados: 1. Contexto aplicado: esfera da comunicação, na qual se investiga as articulações entre performance e coletividade; 2. Contexto analítico: esfera da crítica, em que se interpretam a arte e a cultura; 3. Contexto de realização: esfera da arte, que diz respeito ao estudo da criação artística, da arte da performance, propriamente dita. (PEREIRA, 2012 p. 292)

É no terceiro contexto em que a abordagem de Cohen se encaixa, mas é no contexto do âmbito da cultura onde vamos situar nossas atenções, uma vez que é a partir desta linha de raciocínio onde podemos situar o espaço expositivo da arte, de acordo com a proposição apresentada.

> No âmbito da cultura, abrangido pelo contexto analítico, o sentido da linguagem é sintônico ao sentido atribuído pela arte. Todavia, aqui, a linguagem carece de intencionalidade e o corpo, de sua consciência. Também aqui a performance apresenta-se como ação performativa ou performatividade, mais que propriamente como linguagem. Nas performances culturais, como poderemos observar, encena-se, de maneira não intencional e, por vezes, inconscientemente, um "drama social" – que, entendido como estrutura organizacional, define, de antemão, tempos, espaços e "papéis" de cada indivíduo no espaço da sociabilidade humana e, por conseguinte, no enredo da cultura dominante. (PEREIRA, 2012 p. 292)

Desta forma, quando pensamos nos espaços expositivos, também do ponto de vista da abordagem a respeito da performance, podemos traçar paralelos com os papéis executados por cada "ator" nesta ação performativa. No capítulo referente à preservação da arte, veremos

como as obras são interditadas para o público nos espaços expositivos e, a partir desta interdição, podemos associar o imobilismo das obras com os conceitos de performance aqui apresentados. Obviamente não se trata de apenas de fazer uma analogia por conta da origem da performance artística nas artes plásticas, mas de pensar como os papéis são estabelecidos (dos objetos artísticos, da disposição das peças, do fluxo dos visitantes, etc.) e como as inter-relações produzem este "drama social", ou melhor dizendo, uma "forma-processo" estabelecida "entre as coisas".

> Como bem observa Paul Zumthor (2005a, p. 140), célebre linguista e historiador suíço, a palavra performance contém em seu núcleo forma – que, como sabemos, supõe algo acabado, finalizado, retido –, um prefixo e um sufixo que, "combinados, sugerem o exercício de um esforço em vista da consumação [dessa] forma". Ela implica, por certo, uma forma de mediação, periférica e concreta. Diz respeito a uma forma-processo, concebida como reiteração indefinida de seus sentidos, que é permeada por eles; como aglutinação de possíveis, de devires, como "fluência detida do ser" –, tal como nos diria a poetisa Orides Fontela (2006, p. 126). Como processo, a performance não se apresenta em alguma coisa, mas entre as coisas, como ação, interação e relação. (PEREIRA, 2012 p. 294)

Este acontecimento entre as coisas, dependente dos corpos performáticos, essas trocas ocorridas na e durante a "forma-processo" e a "aglutinação de possíveis devires" apontam para algo como se entre os corpos envolvidos estivesse ocorrendo uma partilha, uma "partilha do sensível" e como não podemos utilizar conceitos consagrados como este sem fazermos um exercício dialógico com suas origens, chegamos ao conceito de Jacques Rancière.

> O discurso modernista apresenta a revolução pictural abstrata como a descoberta pela pintura de seu "médium" próprio: a superfície bidimensional. A revogação da ilusão perspectivista da terceira dimensão devolveria à pintura o domínio da sua superfície própria. Mas precisamente essa superfície não tem nada de "própria". Uma "superfície" não é simplesmente uma composição geométrica de linhas. É uma forma de partilha do sensível. Escrita e pintura eram para Platão superfícies equivalentes de signos mudos, privados do sopro que anima e transporta a palavra viva. O plano, nessa lógica, não se opõe ao profundo, no sentido do tridimensional. Ele se opõe ao "vivo". É ao ato de palavra "vivo", conduzido pelo locutor ao seu destinatário adequado, que se opõe a superfície muda dos signos pintados. (RANCIÈRE, 2005 p.21)

Assim como "Uma "superfície" não é simplesmente uma composição geométrica de linhas", uma obra, assim como um espaço expositivo, não se reduz apenas à sua superficialidade, há uma partilha de elementos das mais diversas ordens que produz sensações das mais variadas. Embora Rancière faça uma aproximação com a noção de partilha política, este detalhe não invalida a utilização de suas reflexões nas nossas análises, pelo contrário, reforça ainda a ideia de multiplicidade de abordagens que os temas aqui propostos estão suscetíveis.

> Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. O cidadão, diz Aristóteles, é quem toma parte no fato de governar e ser governado. Mas uma outra forma de partilha precede esse tomar parte: aquela que determina os que tomam parte. O animal falante, diz Aristóteles, é um animal político. Mas o escravo, se compreende a linguagem, não a "possui". (RANCIÈRE, 2005 p.15)

A diferença fundamental de nossa abordagem em relação ao conceito de partilha de Rancière, diz respeito ao ato de tomar parte no ato. Percebemos a ação performática de um espectador diante das obras, muito mais em uma relação de troca, de interação de um comum que não tem mais dono. Embora o objeto artístico possa ter donos, ser interditado, a arte foge a este controle e o papel que o público exercerá, pode ser tão importante quanto o próprio ato criativo. Desta forma as vozes dos atores não são hierarquizadas. Esta hierarquização não acontece no contexto da arte, mas sim no domínio do político, quando as relações se dão de acordo com as normas sociais e os objetos artísticos se tornam mercadorias. A partilha da arte, entretanto, foge a estes mecanismos e a performance ocorre entre os objetos, através dos corpos dos atores, sem governado e governante.

3 – PRESERVAÇÃO DA ARTE

3.1 – Entre a preservação da arte e dos objetos artísticos

Pouquíssimas pessoas podem aproximar-se das obras clássicas nos museus mais famosos do mundo, apenas restauradores, cientistas e técnicos responsáveis pela preservação dos materiais têm autorização para tal. Nem poderia ser diferente, afinal estamos falando de obras produzidas pelos artistas mais renomados da história da arte, sem falar nos milhões de dólares que cada obra desta está avaliada. Com os avanços da tecnologia, podemos ter acesso a detalhes de obras raras que, mesmo diante delas, talvez não conseguíssemos perceber. Ampliamos o zoom da tela de nossos computadores, identificamos com extrema precisão detalhes imperceptíveis a olho nu. Quase nem lembramos que estamos a alguns milhares de quilômetros distantes da obra e nos portamos de maneira absolutamente informal analisando escrupulosamente as intimidades até então inacessíveis. Lembrando do famoso artigo de Walter Benjamin de 1936, *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, "Com a fotografia, o valor expositivo começa a impelir para o segundo plano, em todos os níveis, o valor de culto" (BENJAMIN, 2000 p.232).

Percebemos este valor de culto através das distâncias e isolamentos que certas obras ficam do público visitante de um museu o que, não se assemelha estar, de fato, diante da obra. Quando diante de uma espessa proteção de vidro e distante muitos metros da obra, aquela "realidade longínqua, por mais próxima que ela possa estar" (BENJAMIN, 2000 p.227), se afasta duplamente, subvertendo a noção de "espaçamento tramado" (2010 p.147) trazida por Georges Didi-Huberman em sua análise do texto de Benjamin. Um artifício para tentar superar o distanciamento físico e o isolamento da obra se dá com auxílio de tecnologias cada vez mais sofisticadas, quando conseguimos penetrar cada vez mais nos detalhes da obra, mas apenas nos aproximamos desta trama e somente por alguns instantes.

Estes elementos do texto de Benjamin nos levam a refletir o quanto as relações do espectador com a obra vêm sofrendo alterações com os avanços tecnológicos, com as metamorfoses da arte e também, com o próprio conceito de apreciação e mesmo de arte. Se para Didi-Huberman, o objeto sob nossos olhos, segundo a premissa de Benjamin, se distanciava para se aproximar em sua condição aurática, em uma "forma de varredura ou de ir e vir incessante" (2010 p. 148), com as novas tecnologias, quase nem percebemos mais os fluxos desse movimento e, além disto, em muitas formas de arte contemporâneas, seria quase uma ingenuidade querer encontrar uma aura do objeto, que talvez não tenha sido produzido para despertar qualquer sentimento aurático em seus espectadores. O próprio Didi-Huberman

alerta para o fato de atentarmos para as novas noções de aura que a arte começa a buscar a partir dos movimentos modernistas, algo que alguns críticos de arte, como Michael Fried, tiveram dificuldade em compreender.

> Caberá, portanto, denominar *aura* essa coisa sem contornos que Michael Fried chamava um "teatro" e reconhecia tão justamente na arte minimalista, mas para experimentá-la como o elemento insuportável e antimodernista desse gênero de obras. Era de fato insuportável – notadamente em relação a uma leitura demasiado canônica de Walter Benjamin – que obras modernas pudessem *não* se caracterizarem por um declínio da aura, e que fomentassem antes algo como uma nova forma aurática. Era exatamente a *distância crítica* que Michael Fried não suportava nessas obras, quando ele evocava ao mesmo tempo sua "temporalidade de tempo passado e por vir, *aproximando-se simultaneamente*" e seu corolário fenomenológico, que ele comparava à experiência "de ser distanciado ou invadido pela presença silenciosa de outra pessoa." (DIDI-HUBERMAN, 2010 p. 168)

Estas análises dos textos de Benjamin e Didi-Huberman nos dão suporte para refletirmos acerca da condição de interdição da obra nos espaços expositivos, problema complexo quando nos deparamos com algumas formas e propostas de arte fora dos padrões canônicos usualmente atribuídos às obras de arte em suas definições clássicas. Estas novas formas de produzir objetos artísticos nos colocam diante da dúvida se podemos atribuir uma nova forma aurática a um objeto cuja apreciação passa não apenas pela sua contemplação, mas também pelo manuseio deste objeto, como é o caso da série *Bichos* (1960) de Lygia Clark. Em um texto sobre sua obra, Lygia Clark fala da relação entre o espectador, que deixa a passividade da observação, e passa a atuar diretamente no e com o objeto artístico.

> Nestas relações entre o Bicho e vocês, há dois tipos de movimentos. O primeiro, puramente exterior, é o que vocês fazem. O segundo, o do Bicho, é produzido pela dinâmica de sua própria expressividade. O primeiro movimento (que vocês fazem) nada tem a ver com o Bicho - pois não lhe pertence. Em Compensação, a conjugação de seus gestos associados à resposta imediata do Bicho cria uma nova relação, e isto só é possível em razão dos movimentos que o Bicho sabe efetuar por ele mesmo: é a vida própria do Bicho. Diários de Lygia Clark, 1960 (CLARK, 1960 in http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp)

O que diremos, então, de um *Bicho* que se esconde por detrás de uma redoma de acrílico, inacessível ao toque, impossibilitado do movimento? A mais adequada forma de preservação de um "autêntico" *Bicho* de Lygia Clark se dá imobilizando-o? Podemos pôr em risco um objeto original, deixando-o exposto ao toque dos espectadores? Estas questões trazem à tona a discussão iniciada em Benjamin e que Didi-Huberman acrescentou novos elementos, de que a trama singular de espaço e tempo de que é feita a aura, afasta a arte de Lygia Clark, quando nos é vedada a execução plena da proposta artística pensada para aquele objeto. Paradoxalmente, deixar o objeto disponível para ser usufruído em sua plenitude,

acarretaria em sua perda eminente, o que nos remete à velha noção de aura, onde ao objeto é aderido um valor de culto, sacralizando-o. Não temos como afirmar, sem prejuízo de alguma das características da obra, qual a maneira mais adequada para procedermos em relação a preservação de um objeto artístico desta natureza. O que é possível de se fazer é assumir algum posicionamento, ciente dos riscos de perda, mas especialmente, embasado em uma escolha feita a partir de uma reflexão acerca das propostas da obra. Isto não nos dá a fórmula pronta para a salvaguarda física do objeto, mas nos dá alguns subsídios para buscarmos o melhor entendimento possível acerca do objeto em questão, além de contribuir para os gestores de acervos complexos, tomarem suas decisões não apenas baseados em premissas que vislumbrem uma pequena parte das inúmeras possibilidades e desdobramentos que um objeto artístico pode nos proporcionar.

Manter o objeto inacessível garantirá que o vejamos, mas talvez não garanta que seu sentido seja plenamente apreendido, uma vez que "O visível é o que se apreende *com* os olhos, o sensível o que se aprende *pelos* sentidos" (MERLEAU-PONTY, 1994, p.28). O *Bicho* quando imobilizado, dorme e sonha que é arte, quando disponível para o manuseio, torna-se fadado aos fins do objeto, isto nos coloca diante do dilema de sabermos o que devemos priorizar na preservação.

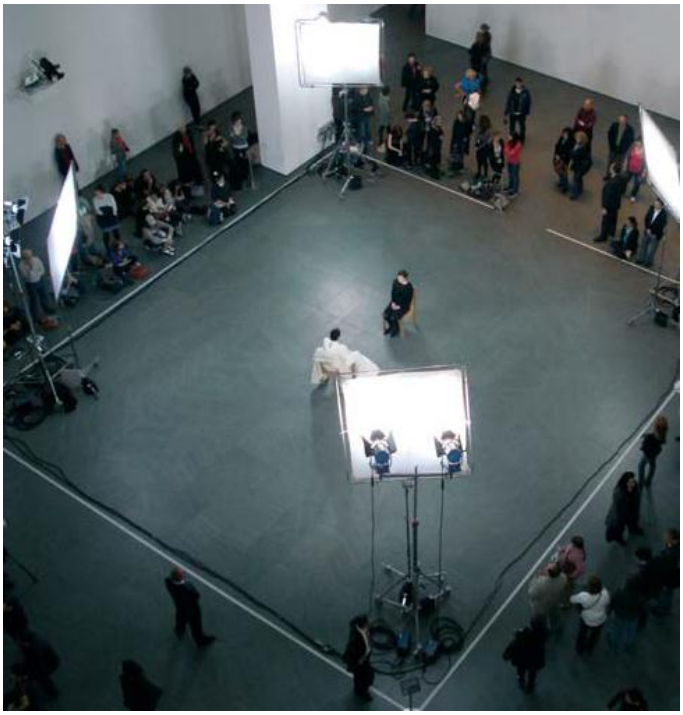
3.2 – A preservação de obras contemporâneas

As dificuldades em preservar certos objetos artísticos contemporâneos nos fornecem subsídios para analisarmos a preservação das obras de Alt e Schwanke através de outra perspectiva: E se, ao pensarmos a preservação de obras — especialmente aquelas cujas dificuldades de identificação do suporte físico se fazem mais prementes — não começássemos pelo objeto, mas pensássemos no processo artístico envolvido? Em artigo referente à conservação e restauro de obras de arte contemporâneas (mais especificamente, obras de Cildo Meireles), o pesquisador Humberto Farias, aponta para algumas necessidades em pensar aspectos imateriais, como significados, intenções e autenticidade.

> Esse conceito de autenticidade é válido, mas neste trabalho, cujo foco é a arte contemporânea, o valor de autenticidade maior recai no significado, na intenção do artista. Em outras palavras: além da preservação da autenticidade conferida pelo tempo, é fundamental manter seu significado autêntico. Sendo assim, o ponto nevrálgico dessa pesquisa é a manutenção dessa intenção do artista, compreendida como a proposta do artista, sua intenção com os materiais empregados na obra. (FARIAS, 2012)

Como vimos no exemplo da série *Bichos* de Lygia Clark, existem obras pensadas para a participação ativa e até mesmo o toque, do espectador, mas podemos asseverar que em sua maioria, os espaços expositivos de obras de arte, interditam tanto a aproximação quanto o toque do espectador. Não podemos deixar de considerar as preocupações de conservação e de segurança, mas isto nos leva à reflexão de que, a maioria dos espaços expositivos, o que temos é uma relação performática com a obra. O cenário de exposição, a organização curatorial, o ambiente (muitas vezes) solene, a proposta de fruição espetacular, são alguns dos elementos presentes em certas exposições, o que nos leva a fazer a comparação desta experimentação do espectador, como se estivesse assistindo a uma performance, onde as obras "estáticas" fazem o papel dos *performers*. E se pensarmos em certas apresentações performáticas, como da artista Marina Abramovic (fig. 9), em que a artista, dentro de um museu, usa o imobilismo do corpo em sua apresentação, as aproximações se ampliam.

Fig. 9: Marina Abramovic, Performance The Artist is Present, MoMA, 12 de Maio de 2010,fotografia de Lúcia Almeida Matos.



Fonte: The Days of Yore, disponível em http://thedaysofyore.com/2011/marina_abramovic/

Não podemos ignorar a necessidade da adoção do mecanismo de interdição do objeto artístico, mas é importante termos em mente esta questão para pensarmos na abordagem da preservação a partir dos aspectos imateriais da obra, pois esta restrição de aproximação é um mecanismo institucionalizado de maneira tão ampla, que quase nem pensamos nisto, se é que pensamos, uma vez que as tratativas a respeito da preservação de objetos artísticos, quase

sempre são abordagens acerca da preservação do objeto, enquanto que as discussões sobre patrimônio imaterial são remetidas às práticas, aos saberes, às tradições.

Sobre a interdição da obra de arte, o pesquisador Marcelo de Andrade Pereira publicou um artigo sobre a intangibilidade da obra no contexto de sua exposição e, ainda que coloquemos algumas ponderações em sua abordagem, este distanciamento espectador/obra existe e podemos encará-lo de muitas formas, inclusive como um modelo performático.

> Reside nesta afirmativa "Não se pode tocar nas obras" como que um dogma e uma negação. Como dogma, a sentença apresenta-se como absoluta, a-histórica, atemporal e, sobretudo, não passível de ser questionada. Como negação, ela não apenas nega como também inviabiliza uma relação — compreendida nesse caso como experiência (estética). Como veremos, há um conjunto de elementos reais, simbólicos e imaginários — os quais operam como *força de lei* — por ela circunscrito; elementos que se antepõem ao contato do público com a obra no contexto de sua exibição. A sentença encerra, ainda, sob a forma metafórica, uma contradição: ainda que a exibição constitua uma tentativa de compartilhamento de sentidos ela supõe, ao mesmo tempo, uma divisão — da qual, porém, nem todos tomam parte. (PEREIRA, 2013)

Podemos utilizar o questionamento para pensarmos a preservação de um objeto artístico abordando a obra em seu contexto extra objetal, ou seja, como um processo amplo, cujo peso dos aspectos imateriais deve ser levado tanto em conta, quanto o do suporte físico. E indo um pouco além, enxergamos a relação do espectador com o objeto artístico, como uma relação fenomenológica, onde o objeto é apreendido na sua plenitude, tanto na percepção dos aspectos físicos, quanto na apreensão das qualidades imateriais, apenas quando a relação do objeto se dá por inteiro com o corpo do espectador, quando todos os sentidos são envolvidos.

> A percepção sinestésica é a regra e, se não percebemos isso, é porque o saber científico desloca a experiência e porque desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir, para deduzir de nossa organização corporal e do mundo tal como o concebe o físico, aquilo que devemos ver, ouvir e sentir. E, citando Schapp: Os sentidos comunicam-se entre si e abrem-se à estrutura da coisa. [...] A forma dos objetos não é seu contorno geométrico: ela tem uma certa relação com a sua natureza própria e fala a todos os nossos sentidos, ao mesmo tempo que fala à visão. (MERLEAU-PONTY, 1994 P. 308)

Se temos que sentir e se a maneira capaz de contemplar plenamente esta apreensão não se dá apenas pelo uso da visão, como podemos utilizar os demais sentidos em uma apreciação de um objeto artístico?

Também não temos como falar de preservação sem falar de restauro, ainda que de maneira rápida. As pesquisadoras espanholas Ana Gonzalez Mozo e Ana Maria Macarrón Miguel, publicaram um estudo intitulado *La conservación y la restauración en el siglo XX* (2004), onde fazem uma abordagem acerca de diversos aspectos e implicações sobre a

conservação e restauro do patrimônio cultural, desde os interesses divergentes até as múltiplas técnicas de restauro e conservação de diversos suportes, além dos aspectos éticos e estéticos das intervenções de reparo nas obras. Embora estejamos pensando o problema de se manter o máximo possível da obra, tanto nos aspectos materiais quanto imateriais, não tem como ignorarmos os problemas dos objetos.

> La restauración de arte contemporáneo toma entidad propia cuando aparece como conocimiento técnico-científico específico; y evoluciona subsanando las necesidades que presentan los nuevos y desconocidos objetos artísticos. En la restauración de arte contemporáneo los aspectos que dominan son los documentales, científicos y de conservación. Los tratamientos siempre deben tener carácter preventivo o de mínima intervención, para no actuar como detonante en el equilibrio y estabilidad de la obra. (MOZO; MIGUEL, 2004 p. 205)[16]

Diante das abordagens acerca do restauro da obra de Cildo Meireles, em que o restaurador teve que fazer uma imersão nas intenções do artista, mais a sentença de não tocarmos nas obras, reforça a percepção para pensarmos o espaço expositivo como uma performance. Lembrando que não estamos falando dos aspectos técnicos do restauro, mas do processo de patrimonialização de um bem cultural, fazendo uma aproximação com conceitos mais recentes de restauração, como a do professor da Universitat Politècnica de València, Salvador Muñoz-Viñas. Vejamos, resumidamente parte da proposta de Muñoz-Viñas, em artigo dos pesquisadores em conservação, Guadalupe do Nascimento Campos e Marcus Granato:

> Salvador Muñoz Víñas (2005), mais recentemente, faz a sistematização e a crítica das ideias de teóricos anteriores. Essas teorias teriam como pressuposto ser a conservação uma operação de imposição da verdade, de relevância apenas para um grupo restrito de formação específica, autorizadas a dizer como se deve conservar e restaurar. Muñoz Viñas propõe uma teoria contemporânea da conservação onde o interesse primário está nos sujeitos e não mais nos objetos. A objetividade na conservação, fundamento da abordagem científica prevalente a partir do final do século XX, seria substituída por uma forma de subjetivismo. Nessa "teoria contemporânea" a noção de verdade é substituída pela comunicação, que pode traduzir-se de formas diferentes: significância, simbolismo, conotação cultural, metáfora etc. Os objetos de interesse da preservação têm, portanto, em comum sua natureza simbólica, todos são símbolos e todos têm um potencial de comunicação, seja de significados sociais, seja de sentimentais. A verdade deixa de ser o critério de orientação da conservação. O conservador não deveria impor a verdade, mas sim facilitar a leitura do objeto para melhor compreendê-lo e para favorecer seu potencial de comunicação. (CAMPOS e GRANATO, 2013)

[16] A restauração da arte contemporânea ganha identidade própria quando aparece como conhecimento técnicos e científicos específico; e evolui ao atender as necessidades que apresentam os novos e desconhecidas objetos artísticos. Na restauração da arte contemporânea os aspectos que dominam são o documental, científico e de conservação. Os tratamentos devem sempre ter caráter preventivo ou de mínima intervenção, para não atuar como um fator para o equilíbrio e estabilidade da obra. (livre tradução)

Apesar de a abordagem de Muñoz-Viñas não ser consensual, não deixa de ser uma forma abrangente de pensar a preservação e restauro de bens culturais. Assim, o suporte onde uma obra de arte foi instalada é apenas uma das partes integrantes desta obra. Se pensarmos a preservação apenas de obras de arte no estrito sentido de resguardar a integridade material dos objetos denominados obra de arte, podemos estar negligenciando uma parte fundamental da obra. Daí a necessidade de pensarmos muito seriamente em encontrarmos mecanismos e procedimentos que garantam minimamente também a preservação daquilo de intangível que tem a obra, do que está além de seus suportes físicos, como se estivéssemos diante de uma obra imaterial, como uma performance ou diante de práticas culturais.

Voltando a atenção para o campo do patrimônio, muitos pesquisadores começam a se questionar sobre a validade da preservação de certos bens, cuja preservação ignora as pessoas, compartilhando com o entendimento de Muñoz-Viñas, quando ele "propõe uma teoria contemporânea da conservação onde o interesse primário está nos sujeitos e não mais nos objetos.". Em 1999 Néstor Garcia Canclini já aludia ao caráter social do patrimônio cultural no artigo *Los usos sociales del patrimonio cultural* (1999) e, mais recentemente no Brasil, Silvia Helena Zanirato, através artigo *Usos sociais do patrimônio cultural e natural* (2009), também traz a discussão da presença das pessoas nos processos de escolha e nos usos dos patrimônios.

> Esses usos sociais correspondem aos modos socialmente construídos para a participação da sociedade em geral na identificação, conservação, estudo e difusão dos bens que configuram a sua identidade. Isso implica que a população se sinta identificada com os elementos a serem conservados, que se reconheça neles, para que eles se tornem, de fato, representantes dela e para ela. O reconhecimento do pertencimento coletivo dos bens acarreta esforços comuns para sua conservação e, quanto mais coletivo e representativo eles forem, mais protegidos estarão. (ZANIRATO, 2009 p. 139)

Esta abordagem evidencia a importância de pensarmos nas pessoas e nos processos que a experiência com a obra suscitará, pois a arte não é uma qualidade puramente intrínseca do objeto.

3.3– A preservação das obras de Schwanke

A produção de Schwanke foi bastante significativa e, segundo dados do Instituto Luiz Henrique Schwanke (http://www.schwanke.org.br/plataformaeducativa/biografia/), são cerca de cinco mil obras "entre desenhos, pinturas, livros de artista, objetos, esculturas e instalações" e muitas destas obras estão em suportes frágeis, como folhas de papel (Fig. 10)

(revistas, jornais, de livros contábeis usados), o que além das dificuldades já mencionadas acerca da imaterialidade da obra, ainda apresentam o problema da fragilidade deste suporte.

> As obras sobre papel são de uma fase de intensa produção do artista, na qual ele dá início às seriações. As obras mais representativas deste acervo ou a maior parte delas estava emoldurada e exposta à luz natural e/ou artificial, como a séria *Revisitações*, os polípticos de grandes dimensões da série *Perfis* e das séries *Sinistra* e *Sonetos*. Nessas séries é que estão, certamente, as obras que mais sofreram danos no decorrer do tempo.
> Sabe-se que Joinville é uma cidade onde predominam os altos índices de umidade relativa do ar, o que é extremamente danoso às obras em suporte de papel. (CARRASCO *in* GUERREIRO, 2011 p.78)

Fig. 10: Luiz Henrique Schwanke Sem título. sd. tinta guache sobre jornal, espátulas de madeiro e espelho. 54,8 x 45,2cm.

Fonte: Plataforma Educativa Instituto Luiz Henrique Schwanke, disponível em: http://www.schwanke.org.br/plataformaeducativa/trinta-e-melhor-do-que-um-3/

Mas além da dificuldade em preservar os objetos artísticos em poder do Instituto ou de algum colecionador, há ainda questões relacionadas às obras como *Cubo de Luz* ou *Antinomia* (Figuras 3 e 4), de 1991. Por tratar-se de uma obra com influência minimalista e termos ainda o projeto técnico, as anotações de Schwanke e imagens da 21ª Bienal Internacional de São Paulo (1991), onde a obra foi exposta, podemos, com certa facilidade, montarmos novamente a mesma obra, quer seja nos jardins do parque Ibirapuera, em São Paulo, quer seja no quintal da casa de qualquer um de nós. Supondo que o segundo local seja o escolhido para uma possível remontagem desta obra, poderíamos afirmar peremptoriamente que se trata da mesma obra? Isto seria o efeito contrário ao dos baldes na praça, uma heterotopia, só que desta vez da obra fora de seu lugar, sem falar no caráter imaterial conferido pelo próprio

artista, como podemos perceber nos escritos de Schwanke (Fig. 6), onde o artista narra como sua preocupação primordial naquele trabalho, era a criação de "um volume imaterial, penetrável, visível e de contemplação impossível", mas que ao mesmo tempo deixasse a luz perceptível ao público através da abertura de uma das paredes do cubo "para que se possa ver efeitos do de luz sobre a névoa, chuva, etc." efeito impossível "se toda a luz fosse totalmente confinada." (SCHWANKE s/d. in: http://www.schwanke.org.br/plataformaeducativa/wp-content/uploads/2014/05/citacao2.gif)

As dificuldades de não conseguirmos definir exatamente certas características conceituais da obra e as implicações sobre as escolhas que fizermos para sua salvaguarda e eventual intervenção de restauro, não são exatamente novos. Podemos eleger um marco cronológico aproximado, pois os mesmos problemas impostos pela produção heterogênea de Schwanke, são problemas que começam a aparecer de maneira mais destacada na arte especialmente a partir dos *Ready Mades* de Duchamp, nas primeiras décadas do século XX, quando as fronteiras entre objetos artísticos e objetos banais começam a se tornar fluidas. Outro elemento significativo suscitado pela obra de Duchamp ficou evidenciado no momento da quebra do *Grande Vidro* (1915-1923) (Fig. 11). Durante o transporte da obra, o vidro rachou, mas ao contrário de dar o trabalho como perdido, Duchamp incorporou os trincados na superfície como parte conceitual do seu trabalho. Segundo Braune (2000) "Para Duchamp, o exato momento em que o vidro se quebrou revestiu a obra de um mistério que ela não possuía, concedeu à obra desdobramentos ainda não alcançados." (p. 96) Assim, uma lâmina de vidro danificada poderia ser facilmente substituída, mas de acordo com a lógica imposta por Duchamp de integrar as rachaduras à obra, se um novo acidente quebrasse *O Grande Vidro*, não poderíamos mais fazer sua restauração, da mesma forma que não podemos fazer sua remontagem, pois as rachaduras ali presentes, jamais poderão ser reproduzidas como foram naquele incidente.

Fig. 11: Marcel Duchamp "O Grande Vidro" (La mariée mise à nu par ses célibataires, même ou Le Grand Verre), 1912-1923, óleo, verniz, folha de chumbo, fio de chumbo e pó sobre dois painéis de vidro, 272,5 × 175,8 cm.

Fonte: Coleção Museu de Arte da Filadélfia, disponível em: http://www.philamuseum.org/collections/permanent/54149.html#

Os escritos de Schwanke indicam sobre suas múltiplas leituras e estudos da arte e da história da arte, fornecendo subsídios para identificarmos a preocupação do artista em estabelecer diálogos com diversos movimentos e formas de expressão artística. Esta

compreensão mínima do processo de criação de Schwanke não resolve as dificuldades em definirmos com alguma precisão as maneiras de melhor preservar suas obras, mas indicam caminhos possíveis, bem como dilemas, afinal, lembrando o exemplo da reprodução de Vermeer, caso resolvêssemos remontar uma obra de Schwanke para sua preservação, para fazê-lo deveríamos "retomar não apenas a escrita, mas o estilo mesmo" (MERLEAU-PONTY, 2012 p. 128) e "realizar a estrutura" de Schwanke.

Outra voz preocupada com a preservação e restauro de obras contemporâneas é a da pesquisadora Magali Melleu Sehn. Em artigo a este respeito, ela também nos alerta sobre a necessidade de se manter, além da fisicalidade, também os aspectos imateriais.

> Decifrar os significados subjacentes dos materiais e a relevância da materialidade no contexto de cada proposta artística constitui, talvez, o primeiro desafio para os conservadores de arte contemporânea. O segundo desafio parece estar na compreensão nas formas operativas e suas variabilidades, considerando suas conexões com tempo, contexto e espaço. Conhecer as propostas conceituais dos artistas é uma condição inicial óbvia para avançar no processo de investigação, demandando dos conservadores um percurso de atuação ancorado na interdisciplinaridade para o processo de tomada de decisão. As questões mais complexas referentes à problemática da arte contemporânea estão na dissolução das discrepâncias em torno dos critérios de intervenção, principalmente quanto ao aspecto autenticidade, considerando que a originalidade sempre norteou os critérios de intervenção. (SEHN, 2012 p 138-139)

Não fosse o *Cubo de Luz* (1991) uma obra com características minimalista, segundo este excerto do texto de Sehn, nosso primeiro obstáculo a ser superado em uma possível remontagem da obra, seria a dissolução do problema de autenticidade. Isto remete a outra parte de nossa discussão, quando questionávamos se, na ausência da obra (desmontada após a exposição), o que nos restaria para ser preservado: os projetos? As instruções de Schwanke? Se depender da análise de Douglas Crimp, a respeito da obra do escultor Richard Serra, o local onda a obra foi colocada, é também parte da obra.

> A obra *Arco inclinado* de Serra, um muro de chapa de aço de 4 metros de altura e 40 metros de comprimento levemente inclinado na direção do prédio de escritórios e das cortes de justiça, esparramava-se pelo centro da praça dividindo-a em duas áreas distintas. Fazendo uso de um material e de uma forma que contrastavam radicalmente com a vulgarizada arquitetura de Estilo Internacional das construções federais quanto com o estilo eclético das antigas cortes de justiça da Foley Square, a escultura impunha uma construção absolutamente diferente no interior do aglomerado de arquitetura cívica. (CRIMP, 2005 p. 159-160)

Arco inclinado foi destruída, por ordem da Administração de Serviços Gerais de New York, em 15 de março de 1989, por iniciativa de usuários dos escritórios da justiça localizados na praça, que reclamavam da perda de visibilidade e da falta de segurança e, ao ser removida de seu local, estaria também sendo destruída.

> Quando a especificidade da localização foi introduzida na arte contemporânea pelos artistas minimalistas em meados da década de 1960, o que estava em questão era o idealismo da escultura moderna, seu envolvimento da consciência do espectador com o conjunto de relações internas da própria escultura. Os objetos minimalistas fizeram com que a consciência se voltasse novamente para si mesma e para as condições do mundo real que eram seus fundamentos. Estabeleceu-se que as coordenadas de percepção não existiam somente entre o espectador e a obra, mas permeavam o espectador, a obra e o lugar em que ambos se encontravam. Isso foi alcançado ou pela eliminação completa das relações internas do objeto ou pela transformação dessas relações em uma função de repetição estrutural simples, de "uma coisa depois da outra". (CRIMP, 2005 p.137)

Desta forma, ao lembramos que o *Cubo de luz* (1991), quando de sua montagem em São Paulo, teve de pedir autorização também para a Agência Nacional de Aviação Civil – ANAC, por interferir no espaço aéreo e colocar em risco os voos na região, talvez não fossem os aviões de Joinville que Schwanke pretendesse "incomodar" (ainda imaginando que pudéssemos remontar a obra em algum outro jardim), mas sim os incessantes e aparentemente caóticos voos que cortavam o céu da metrópole. Assim, voltamos à estaca zero em nossa pretensão de reconstruir a obra para preserva-la. Isto significa, então, que nada devemos fazer para preservar este tipo de obra? Podemos afirmar, sem receio de erro, que devemos fazer algo, mas para isto, temos que tentar entender estes processos e compreendermos que nem sempre uma obra é "apenas" um objeto isolado – se é que em algum momento podemos entende-la como um objeto isolado –. *O cubo de luz*, tem muitos predicados para colocá-la no patamar das mais importantes produções artísticas contemporâneas do Brasil, entretanto, ter atrapalhado os voos de São Paulo e não os de Joinville, tem também o seu peso na formação do caráter contestatório da obra. Em outras palavras, sua fama não seria a mesma se ofuscando os raros pilotos das noites joinvilenses de 1991. A análise de Douglas Crimp, desta forma, torna-se extremamente pertinente.

> [...]Toda relação que fosse agora percebida dependia do movimento temporal do observador no espaço compartilhado com o objeto. A obra, portanto, pertencia ao seu local; se este mudasse o mesmo aconteceria com o inter-relacionamento entre objeto, contexto e observador. Tal reorientação da experiência de percepção da arte fez, de fato, do observador o tema da obra, enquanto sob o reinado do idealismo modernista essa posição privilegiada encontrava-se delegada, em última análise, ao artista, gerador único das relações formais da produção artística. (CRIMP, 2005 p.137)

Atualmente, a maior parte da produção de Schwanke está sob a guarda do Instituto Luiz Henrique Shwanke, uma entidade privada, mantida pela família do artista e por voluntários preocupados com a preservação do acervo, bem como com a discussão da sua poética. O instituto fica na sobreloja de um estabelecimento comercial, um espaço cedido pela família de Schwanke. Ali estão armazenadas centenas de obras, textos, livros, documentos e,

além da preservação do acervo, ainda há o trabalho de promoção de cursos, palestras entre outras atividades educacionais, além do ambicioso projeto de criação de um museu, o Museu de Arte Contemporânea Luiz Henrique Schwanke.

> Dentro, os três andares acomodariam auditório, biblioteca, salas para residência artística, bistrô, acervo para as obras de Schwanke e, claro, um grande espaço para exposições nacionais e internacionais. Uma maquete e uma animação em 3D foram divulgadas. Os R$ 30 milhões para a obra viriam principalmente da Lei Rouanet. (http://anoticia.clicrbs.com.br/sc/cultura-e-variedades/anexo/noticia/2016/07/rubens-herbst-instituto-desiste-de-museu-schwanke-na-cidadela-cultural-6394133.html)

Mas o sonho do museu foi adiado, pois no dia 5 de julho de 2016, foi divulgado na imprensa local, a desistência do Instituto de continuar com o projeto. O MAC Schwanke seria instalado nas dependências da Cidadela Cultural Antarctica[17], mas em 2008, um morro localizado atrás do prédio, sofreu um deslizamento de terra, pondo em risco o local, inclusive sendo interditado pela Defesa Civil. As medidas de contenção do deslizamento, como terraplanagem e construção de muro de arrimo não faziam parte da previsão orçamentária, inviabilizando o projeto, além disto, a prefeitura de Joinville (proprietária do imóvel), não assumiu a responsabilidade pela recuperação da área onde ocorreu o deslizamento e por fim, a verba da Lei Rouanet também não foi liberada.

> Se dizendo decepcionada e triste, a presidente da entidade e irmã de Luiz Henrique, Maria Regina Schwanke Schroeder, diz que as atividades do instituto continuarão acontecendo em espaços alternativos, mas que não desistiu de criar um museu para abrigar a obra do irmão, maior nome das artes contemporâneas do Estado. (http://anoticia.clicrbs.com.br/sc/cultura-e-variedades/anexo/noticia/2016/07/rubens-herbst-instituto-desiste-de-museu-schwanke-na-cidadela-cultural-6394133.html)

Este episódio demonstra o quanto pode ser difícil a preservação de um acervo, independentemente de ser uma instituição pública, ou privada. Quanto a isto, há ainda outro detalhe no texto de Crimp que será útil em nossa discussão: o valor de mercadoria da arte. Ainda que ele estivesse com o olhar muito influenciado pela Arte Moderna, a referência feita à transformação da arte em uma "mercadoria especializada de luxo" nos indica um caminho para pensarmos sobre nossos problemas de preservação.

> [...]A verdadeira condição material da arte moderna, mascarada por sua pretensão à universalidade, é a de mercadoria especializada de luxo. Engendrada sob o capitalismo, a arte

[17] A Cidadela Cultural Antarctica é uma antiga fábrica de cerveja, desativada e que deveria abrigar apenas atividades ligadas à cultura, como teatro, artes plásticas, literatura. Entretanto, além de atividades culturais, a Cidadela abriga também atividades burocráticas da prefeitura, no local também funcionam o Departamento de Trânsito de Joinville (DETRANS) e a Guarda Municipal de Joinville.

> moderna ficou sujeita à mercantilização da qual nada escapa completamente. (CRIMP, 2005 p. 138)

Não deixa de ser incômoda a ideia de que o valor mercantil de uma produção artística seja o viés determinante para a sua preservação, tampouco podemos ser ingênuos ou puristas a imaginar uma arte dissociada da vida e dos modos de vida das pessoas e, quer gostemos ou não, o modelo de economia capitalista – em maior ou menor escala e em muitas de suas formas – é o modelo predominante em quase todas as sociedades. Então, não obstante ao fato de a arte estar inserida neste contexto, o que devemos fazer, é procurarmos entender as implicações disto e, no tocante aos problemas de sua preservação, levar muito em consideração este importante fator, para podermos nos aproximar dos mecanismos mais apropriados para a preservação do maior e mais diversificado leque de manifestações artísticas que pudermos. As gerações futuras nos julgarão e dirão se fizemos ou não um trabalho honesto e comprometido com a arte.

3.4– A preservação das obras de Fritz Alt

Muitas dos aspectos inerentes às práticas de preservação de um acervo são recorrentes, quer seja quando falamos de um acervo mantido por iniciativa particular, como no exemplo do Instituto Schwanke, quer seja quando se trate de responsabilidade do Estado. Algo do acervo de Fritz Alt se encontra sob a guarda Fundação Cultural de Joinville, um órgão da prefeitura da cidade. A casa que o artista construiu e onde morou até sua morte, foi transformada em um museu e ali estão guardadas muitas de suas obras, além de objetos pessoais, ferramentas do artista, livros, documentos, projetos. São 557 itens catalogados, sendo cerca de 100 esculturas, 100 desenhos, quatro aquarelas e uma pintura óleo sobre tela, além de diversos documentos que se encontram em fase de catalogação.

Fig. 12: Arquivo documental Museu Casa Fritz Alt.

Fonte: Arquivo do autor, 2016.

Fig. 13: Arquivo documental Museu Casa Fritz Alt.

Fonte: Arquivo do autor, 2016.

Fig. 14: Obras na reserva técnica Museu Casa Fritz Alt.

Fonte: Arquivo do autor, 2016.

Fig. 15: Obras na reserva técnica Museu Casa Fritz Alt.

Fonte: Arquivo do autor, 2016.

Não há motivos aparentes para duvidar da eficiência dos funcionários do museu na conservação do acervo, mas uma observação mais atenta acaba revelando muitos dos problemas recorrentes em grande parte dos acervos pelo país afora. Os ambientes do museu, de exposição e reserva técnica, não dispõem de ambiente climatizado, nem controle de umidade e, durante o período desta pesquisa, o local estava em reformas, com as obras armazenadas na reserva técnica, em outra casa no mesmo terreno. Os documentos estavam em arquivos de aço e caixas de plástico (Figuras 12 e 13) e as obras envoltas em plástico bolha (Figuras 14 e 15). Nada muito diferente do que faríamos se estivéssemos reformando nossa casa e precisássemos guardar na garagem nossos objetos mais valiosos e quem sabe, até um quadro da nossa tia avó, pintado por João Batista da Costa.

Fig. 16: Fritz Alt, Yonne Aastrup, 1959. Escultura em bronze 43 cm de altura, 28 cm de largura e 29 cm de profundidade.

Fonte: A Notícia Clic RBS, disponível em: : http://anoticia.clicrbs.com.br/sc/cultura-e-variedades/anexo/noticia/2013/02/obra-de-fritz-alt-de-1959-e-furtada-de-museu-de-joinville-4055987.html

Uma dificuldade adicional para todos os arquivos e museus de Joinville é o clima, com elevados índices de umidade, em contrapartida observa-se poucos casos de vandalismo ou ataques a obras, uma das poucas exceções foi um furto ocorrido em 24 de fevereiro 2013, que não ocorreu durante o horário de visitação, mas em uma noite em que o sistema de alarme não estava funcionado direito. Acrescente-se ao fato, o detalhe de que o museu estava interditado desde março 2010 e fechado para visitações.

A respeito da peça furtada, tratava-se da obra *Yonne Aastrup* (Fig. 16), um busto em bronze com cerca de 42 centímetros de altura, fundido em 1959. As autoridades competentes não descobriram a autoria do crime, tampouco o paradeiro da obra.

Ao lermos alguma notícia a respeito de furto de obras de arte, muitos de nós, influenciados pelo cinema, através de filmes que retratam este tipo de ação, somos levados a imaginar uma ação praticada por especialistas em arte, por especuladores internacionais, entretanto, no caso do furto da peça *Yonne Aastrup*, não seria nenhuma surpresa se o crime fosse desvendado e revelado que a escultura fora vendida como sucata de metal e derretida pelo valor do bronze e não da arte. Ainda que estejamos apenas levantando uma hipótese sobre o destino dado à obra furtada, não é nenhum despropósito este tipo de conjectura, pois, dias antes do furto da escultura, o local já havia sido invadido e um computador furtado, ou seja, se pensarmos que poderiam ser os mesmos ladrões, a preocupação era levar o que pudesse ser carregado, independente de ser uma escultura ou um computador.

Por ser uma peça pertencente a um museu público e, portanto, fora do circuito comercial, não existia uma avaliação do valor de mercado da obra. Segundo declaração de Joel Gehlen, diretor executivo da Fundação Cultural de Joinville à época do furto, a obra não teria valor de mercado, mas "tem preço incalculável por sua importância história para a cultura joinvilense" (A Notícia Clic RBS 25/02/2013). Ainda que seja incalculável o valor da obra, se realmente foi vendida como sucata, o ladrão deve ter lucrado mais com a venda do computador do que com a venda da escultura. A menos que o receptador fosse um amante das artes, uma alma sensível e tivesse enxergado no objeto, algo a mais do que os 25 quilos de bronze.

No entanto, o que nos chama a atenção neste caso, é o fato de o museu ficar tanto tempo interditado[18], com obras de "valor incalculável" em seu interior e com a segurança tão vulnerável, correndo o risco de irem para um ferro-velho. Não se trata de querer simplesmente fazer uma crítica à administração pública, ou à direção do museu, mas talvez este incidente,

[18] Enquanto esta dissertação estava sendo desenvolvido, o Museu casa Fritz Alt ainda estava em reformas, sem data prevista para conclusão das obras.

mais o fato de o local ficar interditado por tanto tempo, nos leve a refletir sobre os modelos de preservação dos objetos artísticos e seus espaços expositivos. Não obstante ao valor histórico e simbólico do museu, se aquele fosse um local em que a comunidade realmente tivesse se apropriado dele e nutrisse um sentimento de pertencimento realmente intenso, é possível que a história fosse outra. E embora não tenhamos como ficar levantando hipóteses que não poderemos comprovar, podemos fazer outra pergunta: E se a *Yonne Aastrup* tivesse um valor calculável e este valor fosse uma soma bem expressiva, equivalente ao valor de um tubarão imerso em formol? O livro *A grande feira*, de Luciano Trigo, levanta questões acerca do valor conferido a certas obras de arte e traz em sua capa a imagem de uma obra que pode nos ajudar a fazer esta comparação:

> A capa deste livro reproduz a obra *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, do artista plástico inglês, Damien Hirst. Em 2004, o tubarão mergulhado em formol foi vendido por 12 milhões de dólares ao administrador de fundos americano Steve Cohen. Dois anos depois, Cohen recebeu uma má notícia: o tubarão estava se decompondo. O pequeno alvoroço no mundinho da arte foi logo abafado. Artista e colecionador negociaram a substituição do animal original e não se falou mais nisso. (TRIGO, 2009 p. 7)

Fritz Alt é um artista reconhecido apenas localmente, por isto podemos afirmar que suas obras não têm valor de mercado minimamente próximos dos valores alcançados em obras de artistas com nome consagrado internacionalmente, como Damien Hirst, assim, se vendêssemos o Museu Casa Fritz Alt (com imóvel, acervo e tudo mais), muito provavelmente não conseguiríamos arrecadar doze milhões de dólares. Também dificilmente conseguiríamos quantia semelhante com a *Antinomia ou Cubo de Luz*, de Schwanke. Então, uma leitura mercantilista e utilitarista – tão em voga em nossos tempos – chegaria à conclusão de que um tubarão em formol é "melhor" do que a *Yonne Aastrup* e toda as demais obras de Fritz Alt, ou de Luiz Henrique Schwanke. Não estamos propondo que se estabeleça qualquer juízo de valor, ou a escolha entre a melhor produção artística, mas de fato não temos como comparar as produções dos três artistas se o parâmetro utilizado for o valor de mercado, então começamos a nos aproximar de um terreno perigoso: a arte que tem valor é a que vale muito dinheiro e, valendo muito dinheiro, será preservada?

Como vimos, salvo as limitações técnicas referentes à climatização e controle da umidade dos ambientes, falta de segurança contra furtos, a falta de estrutura física para abrigar a reserva técnica, a sede do museu estar em uma reforma mais do que prolongada, não há outros motivos para afirmarmos que as obras de Fritz Alt não estejam bem preservadas. Além dos cuidados da equipe interna do museu, existe ainda o acompanhamento do estado de preservação das peças do acervo, bem como a realização possíveis manutenções feito pelo

Centro de Preservação de Bens Culturais - CPBC, um órgão ligado à Fundação Cultural de Joinville, que faz visitas periódicas ao museu. Entretanto, ainda fica a incômoda dúvida se a comunidade realmente reconhece aquele espaço como um local de pertencimento, se o Museu Casa Fritz Alt é entendido como sendo um espaço do público e não apenas um espaço do poder público. Talvez seja esta a diferença entre uma "mercadoria especializada de luxo" e uma produção artística, cujo valor está na relação que estabelece com seu público. Mas quais mecanismos nos valermos para uma produção artística ser reconhecida pelas pessoas ao ponto de criar este vínculo de pertencimento e reconhecimento?

Então, ou temos um tubarão hipervalorizado pelo mercado de artes internacional, ou teremos a penúria para manter acervos e projetos culturais. Apesar do tom pessimista desta constatação, ainda não chegamos ao ponto que devamos deixar o "mercado" escolher as obras que serão preservadas e que podemos pensar em formas de fazer as comunidades onde os bens culturais estão instalados, expostos, apresentados, se relacionarem com estes bens, de uma maneira mais intensa e participativa. Pode parecer um discurso por demais otimista e contraditório com o tom pessimista do início deste parágrafo, mas temos de ter em mente a necessidade de buscarmos um equilíbrio mínimo.

Para ficar mais clara a questão que estamos discutindo, vale citar o exemplo de uma figueira centenária localizada na Praça XV, em Florianópolis. Esta árvore secular é um verdadeiro patrimônio histórico e cultural da cidade e é naturalmente preservado, pois este bem tem o atributo que Silvia Helena Zanirato (2009) definia como um patrimônio com uso social. Não foi necessária nenhuma lei específica ou um tombamento para ela ser reconhecida pelos frequentadores da praça, como um patrimônio a ser, realmente, preservado. A figueira tem o que podemos chamar de magia espontânea, é um lugar onde as pessoas repousam à sombra e onde se reconhecem como integrantes daquele ambiente arbóreo e social[19]. Já os objetos artísticos, assim como os monumentos históricos que perderam suas ligações com as pessoas, acabam sendo preservados, em museus, galerias, ou coleções, mas sem a proximidade com o público, sem o encanto da magia, são "apenas" objetos, talvez de valor histórico, ou técnico, que merecem ser preservados e, assim estando, estariam exercendo o papel de objeto nas coisas do mundo, segundo Heidegger.

[19] O fenômeno do Menir, descrito no livro, *Introdução à História da Arquitetura*, do arquiteto José Ramón Alonso Pereira, pode servir como um bom exemplo desta relação de reverência à certas árvores: "É evidente que uma árvore em si não é arquitetura; mas uma árvore na paisagem, conforme as circunstâncias, pode transcender sua condição vegetal e se transformar em arquitetura na medida em que tensiona e carrega de significado ou simbolismo essa paisagem, antes simplesmente natural, tornando-a humana, social, arquitetônica." (PEREIRA, 2010 p. 22)

> Assim, as próprias obras encontram-se e estão penduradas nas colecções e nas exposições. Mas estarão elas porventura aqui em si próprias, como as obras que elas mesmas são, ou não estarão antes aqui como objectos do funcionamento das coisas no mundo da arte (Kunstbetrieb)? As obras tornam-se acessíveis ao gozo artístico público e privado. As autoridades oficiais tomam a cargo o cuidado e a conservação das obras. Críticos e conhecedores de arte ocupam-se delas. O comércio de arte zela pelo mercado. A investigação em história de arte transforma as obras em objectos de uma ciência. Mas, no meio de toda esta diversa manipulação, vêm as próprias obras ainda ao nosso encontro? (HEIDEGGER, 2004 p. 31)

Começamos a descortinar uma questão que perpassa nossas reflexões: os objetos estão postos, as formas estão visíveis, o conceito e a função estão dados, mas a arte, onde fica? Não devemos minimizar estas questões, pois quando falamos em preservação de patrimônios culturais, precisamos saber exatamente o que deve, o que as pessoas querem preservar e principalmente, como preservar, logo, uma análise equivocada, colocará no centro de alguma cidade, um amontoado de pedra e cal, completamente indiferente às pessoas, suas memórias, histórias, etc. Assim também, um objeto artístico diligentemente escrutinado, primorosamente preservado em uma fria sala, mas que não fala às pessoas ou, conforme Heidegger, "vêm as próprias obras ainda ao nosso encontro?".

Isto não significa afirmar que as produções de Fritz Alt e Luiz Henrique Schwanke não tenham sua ligação com as pessoas de Joinville, mas talvez devamos analisar com mais atenção estes dois modelos de preservação, pois se reconhecemos que não basta uma obra valer muito no mercado de arte para que ela seja uma manifestação artística que fale às pessoas, talvez não seja simplesmente colocando-as em museus e as interditando. E uma prova de que ações alternativas podem ser um caminho possível, é o fato de o Instituto Schwanke conseguir mobilizar pessoas engajadas em projetos e ações culturais, mesmo enfrentando dificuldades estruturais tão grandes, ou maiores do que uma instituição pública, como o Museu Casa Fritz Alt.

3.5 – A arte é passível de preservação?

Antes de tentarmos responder à pergunta do título deste capítulo, devemos fazer ainda outra pergunta: É possível preservar a arte em um objeto? Se dissermos que sim, assumimos que a arte está no objeto, algo que estamos pondo em dúvida, além disto, se preservamos um objeto fora do contexto, teremos apenas um mero objeto. Mas retomemos o exemplo do famoso urinol de Duchamp para atestarmos se podemos arriscar uma resposta: este objeto guardado no sótão de qualquer casa seria apenas um urinol, mas após ter sido apropriado pelo

artista e sacralizado no museu, deixou de ser um simples objeto industrializado para se tornar um objeto artístico. Um dos desdobramentos alcançados por Duchamp com essa obra, foi tensionar o sistema de arte de sua época e, principalmente a noção de obra de arte, destacando prioritariamente o gesto do artista, esta evidência do gesto reforça nossa noção de que a arte não está apenas no objeto e que um sistema de legitimação deve operar para que um objeto seja reconhecido como obra de arte. Isto reforça, ainda, a noção de estranhamento da situação das obras quando inseridas no contexto do museu, pois o mesmo urinol, caso fosse encontrado no sótão de qualquer casa do ocidente, não suscitaria maiores interesses e, se não tivesse um uso prático, poderia ser descartado como lixo. Diante destas colocações, nos deparamos com um paradoxo: se preservamos o urinol como objeto detentor de atributos artísticos, ou seja, como sendo um objeto possuidor da arte, negaremos o gesto do artista; mas se simplesmente deixássemos o mesmo urinol à própria sorte, perderíamos o objeto que foi suporte para uma intervenção artística revolucionária. Desta forma, podemos encarar este urinol como sendo o registro de um fazer artístico, ou ainda, um objeto performativo integrante de uma performance maior, que é o processo artístico.

Schwanke quando convidado para expor em uma mostra de escultura, em Fortaleza (CE), se negou a fazer novas montagens de suas obras com mangueiras, baldes e bacias, alegando para Sérvulo Esmeraldo, responsável pelo convite, que aquela temática estava superada. Sua proposta para esta exposição, então, foi a montagem de um carrossel na praça sem, no entanto, que o artista fosse até lá para fazer a montagem. Vejamos alguns trechos da correspondência de Schwanke para Esmeraldo.

> Desculpe insistir, mas meu trabalho com baldes, bacias e mangueiras está superado, [...]Meu trabalho atual está novamente beirando o conceitual, que foi afinal onde ele nasceu. Sempre me apropriei do já existem (sic), até de obras de arte (coisa de Duchamp com a Mona Lisa etc.). [...]Quero que a Fundação alugue por um dia um grande carrossel, ou uma roda gigante. Coloque na praça por um dia gratuitamente. O nome da obra será "Percurso do Círculo". Isso é minha obra e minha proposta. Está inscrita assim. Como eu dependeria de V p/ execução, poderá ou não ser realizada. Mas como conceito já é algo existente e real. (SCHWANKE in KLOCK; BRASIL e SCHULTZ (org.), 2010 p.49)

Não sabemos que fim levou o grande carrossel, sabemos algo sobre as intenções de Schwanke e suas preocupações com o conceito, sua proposta de intuir o movimento do círculo, em fazer com que o público estabeleça uma relação performática com a obra, mas especialmente com a ideia de circularidade pensada por ele. Como podemos perceber, neste caso Schwanke não tinha a menor preocupação com o objeto que poderia ser "um grande carrossel, ou uma roda gigante", o importante era o conceito e a relação do público com o movimento. Desta obra, existem poucos registros fotográficos, além das anotações de

Shwanke e, tal qual o urinol (apesar do tamanho), é um objeto absolutamente banal encontrado em qualquer parque, quermesse ou feira mundo afora. De posse das informações da obra, qualquer pessoa pode fazer sua montagem, quase como se Vermeer tivesse realmente se valido de espelhos e deixasse as anotações de como refazer suas pinturas.

Estes exemplos colocam em xeque a noção de originalidade do objeto artístico e alteram a noção de aura e o "espaço tramado" pensado por Didi-Huberman tende a se realinhar em outras perspectivas, o espaço é o espaço do corpo enquanto estiver percorrendo o percurso do círculo, mas se distende na trama de sensações que a experiência pode provocar. Um passeio em um brinquedo, caso alguém tenha percorrido sem saber da proposta, mas uma ação performática induzida pelo artista que, o usuário desavisado do "brinquedo", ao ser informado de sua participação em uma proposta de arte, irá multiplicar exponencialmente os desdobramentos de percepção do mesmo gesto. Um gesto que passou do lúdico ao estético por ter sido pensado pelo artista e ter sido concebido para um fim diverso do usual para o objeto e, no caso do *Percurso do círculo* de Schwanke, um gesto artístico concebido para aquele evento em Fortaleza. Então nos perguntamos: como preservar este tipo de proposta artística? Voltamos à pergunta deste capítulo e talvez este tipo de arte não clame por preservação, não no sentido de usual, de interdição do objeto, mas uma preservação que perpetue não um possível objeto, mas o que há de conceito na obra.

Portanto, se atribuirmos elementos desta análise à outras formas de arte, teremos o objeto artístico – uma pintura, escultura, monumento artístico, etc. –, mas será necessário procurar além do aparato físico o conceito pretendido pelo artista, além de investigarmos se este pensou sua obra para um local específico, ou se poderia ser levada para qualquer espaço expositivo, o que nos remete ainda ao problema de sabermos também, se havia algum local concebido para tal obra. E isto nos coloca diante de outro problema, pois de fato não seria possível preservar os valores que motivaram as famosas obras clássicas do Renascimento, por exemplo, muito menos expor tais obras no ambiente para onde elas teriam sido planejadas (salvo os afrescos, como os da Capela Sistina), assim, diversas obras da antiguidade, desempenham hoje muito mais o papel de registros históricos ou atrações turísticas do que objetos artísticos propriamente ditos, mesmo que admitamos que elas não deixaram de ser, de fato, obras de arte.

E como não teremos jamais como reproduzir fielmente o contexto, o conceito das obras imaginados por seus idealizadores, tampouco reproduzir um possível ambiente imaginado para a obra, aquilo de conceito que a obra encerra é o que deve ser preservado. Preservaremos o objeto sim, muitas vezes fazendo até a difícil escolha de interditá-lo, mas

além do objeto, devemos também pensar em como preservar o máximo possível das características intangíveis da obra, sempre atentos para percebermos para onde a obra aponta, para quais lugares ou caminhos a arte indicar, como no exemplo de *o Grande Vidro*, em que um incidente revelou algo da obra que estava oculto na integridade do objeto. Tudo o que vier depois, os desdobramentos e as discussões futuras, sofrerão muito fortemente a influência de nossas escolhas presentes. Isto é preservar a arte, para além de apenas o objeto.

Assim, cabe às manifestações artísticas de seu tempo, fazer as ligações com as obras do passado, não apenas através de releituras, mas se apropriando de fragmentos, estilhaços espalhados pelas obras precedentes, por mensagens simbólicas ou não, dos dilemas levantados, das dúvidas, possibilidades, inquietações, técnicas, rupturas, enfim, como já vimos anteriormente que uma lista de conceitos e metáforas não será suficiente, o que nos interessa é este apropriar-se, mesmo negando e rejeitando o que já foi feito, que alimentará a arte do presente, ou melhor, no tempo de sua produção. Existiu um percurso, ora circular, ora sinuoso, instável, das mais diversas formas para que a arte chegasse aonde chegou. Este percurso é parte daquilo que devemos buscar preservar de intangível na obra, não apenas como registro histórico, mas como um saber secreto transmitido apenas por olhares furtivos, gestos contidos, oculto sob os escombros das civilizações, absolutamente inútil e ao mesmo tempo absurdamente indispensável. Preservar um objeto artístico está muito além de preservar sua fisicalidade e melhor estará preservada a arte, quanto melhor conseguirmos preservar isto que vai além do objeto.

Voltamos mais uma vez para a pergunta inicial: A obra arte é passível de ser preservada? Já vimos que muitas obras – efêmeras, feitas em suportes frágeis, feitas de alimentos, etc. – são concebidas exatamente com o objetivo de não deixarem um objeto, no máximo, ou quando muito, seu registro. Então podemos responder: sim, a arte é passível de ser preservada, mas não da maneira como muitas vezes nós queremos, ou como achamos ser a melhor opção, é possível preservarmos a arte, mas precisaremos antes encontrar a arte nas mais diversas formas do fazer artístico e nos desdobrarmos no campo conceitual, pois nem sempre podemos enquadrar a arte em definições. A arte transita através, nos e com os objetos artísticos, no decorrer do tempo, como se em uma performance, uma ação através do tempo, mas um tempo não linear, instável, então estes objetos por onde a arte se manifestou (obras de arte, ou meros objetos banais de uso corriqueiro), ou melhor, se valeu para poder se manifestar, serão os registros da arte. Uma obra de arte feita ao modelo clássico será o registro de um modo de fazer arte, as fotografias de uma performance, as filmagens de uma

intervenção, serão os registros de outros modos da arte se manifestar. Sim, a arte quer ser preservada, mas talvez ela não se importe tanto assim com os objetos.

CONSIDERAÇÕES

> *Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas. (Suárez Miranda: Viajes de Varones Prudentes, livro quarto, cap. XLV, Lérida,1658.) (BORGES, 2000 p.247)*

Certamente a escolha de o que deverá ou não ser preservado sempre estará acompanhado de dilemas e tão logo seja feita a escolha, surgirão ainda as questões de como preservar. Desnecessário falar sobre a impossibilidade de preservar tudo então, em algum momento um objeto artístico, um patrimônio cultural, um monumento, vai desaparecer. Vamos lamentar a perda de um bem da humanidade, mas talvez não tenha nada que se possa fazer, quando o ciclo daquele bem chegou ao seu fim. Isto, no entanto, não significa que não devemos nos preocupar com a preservação patrimonial, ou negligenciar aqueles bens culturais que não entendemos ou não conhecemos. E em se tratando de objetos ou propostas que não entendemos, a arte é um campo rico neste quesito. Nas discussões acerca dos conceitos de arte, obra de arte, cultura, patrimônio e preservação, pudemos perceber como os temas ligados à arte nos remetem a outros problemas, outros campos e por isto, se não nos atentarmos, apesar das inúmeras discussões, a arte pode fugir por entre nossos dedos. Pode fugir se não entendermos que não conseguimos classificar a arte como se classificam objetos, nem conseguimos defini-la como se define um mecanismo industrial. Também a arte, ainda que transite nas searas da cultura, não se acomoda pacificamente nas malhas culturais. E assim, ficamos com a incômoda sensação de que talvez não saibamos como preservar a arte, ainda que sejamos peritos em preservar objetos artísticos.

No conto *Bartleby, o escrivão*, de Herman Melville (2009), o personagem que dá nome à história, optou por abrir mão da luta humana de alcançar um lugar — ou algo indefinido — sacro, prometido e trocado por uma esperança inventada. Abriu mão de manifestar-se enquanto sujeito humano com objetivos nobres. Bartletby, segundo o narrador da história, teria sido "um funcionário do Departamento de Cartas Devolvidas*[20] em Washington, do qual fora subitamente afastado por uma mudança na administração." (MELVILLE, 2007 p. 77) e assim como as cartas mortas, ele também seria um homem morto.

[20] Nesta edição de Bartleby aparece a seguinte nota explicativa sobre o nome o departamento de cartas: "**Dead Letter Office*, no original. Literalmente, departamento de Cartas Mortas (*N. da E*)" (MELVILLE, 2007 p. 77).

> Imaginem um homem que, por natureza e infortúnio, é propenso a uma insidiosa desesperança. Alguma atividade pode ser mais apropriada para aguçar essa desesperança do que manipular as cartas mortas e separá-las para o fogo? Pois são queimadas em verdadeiras montanhas todos os anos. Às vezes, o pálido funcionário retira de um envelope um anel... o dedo para o qual se destinava talvez esteja apodrecendo na sepultura; algum dinheiro, enviado por caridade, para quem já não como e não pode mais sentir fome; perdão para os que morreram sem esperança; boas novas para os que morreram sufocados por insuportáveis calamidades. Com mensagens de vida, essas cartas se encaminham para a morte. Ó Bartleby! Ó humanidade! (MELVILLE, 2007 p. 78)

Comparações podem ser perigosas, mas podemos nos permitir traçar paralelos entre as cartas queimadas por Bartleby, com aqueles objetos artísticos que não compreendemos, ou sequer conhecemos e que são perdidos em acervos mal conservados; descartados diante de seu baixo valor comercial; que foram removidos de seu local, por pressões diversas, como foi a obra *Arco inclinado*, de Richard Serra; por questões políticas, enfim, por tantos e muitas vezes, tão tênues motivos. São objetos extraviados que cessam de nos legar suas mensagens, ou melhor, seus sinais indicando caminhos.

Já os sinais, são como os bilhetes deixados em um vagão de trem, os bilhetes deixados nos vagões dos noventa e três trens que partiram do campo de concentração de Westerbork, na Holanda, durante a Segunda Guerra e cuja estação final era Auschwitz. Os trens partiam cheios de deportados, mas sem provisões para a longa viagem. Os primeiros passageiros acreditavam que seus algozes fossem provê-los durante o trajeto. Os carros voltavam vazios e eram sempre os mesmos vagões. Nas primeiras viagens não houve sobrevivente e, impelidos por um senso de sobrevivência, os passageiros seguintes começaram a deixar bilhetes escondidos nos vagões, com instruções para seus sucessores sobreviverem à viagem, instruções para levarem água, víveres e tudo quanto fosse necessário para o percurso de quatro dias. A arte é como um bilhete deixado no vagão vazio, para os próximos passageiros e se estamos sempre querendo, ainda que enraizados, insulados, estar ou ir para outro lugar, sempre estaremos alimentando o sonho da translação, da partida e, em algum momento, do retorno.

> Isso — as notas dos trens com destino a Auschwitz, as obras de arte — não livra ninguém de sua dor (porque, dito mesmo que de passagem, não há coisa no mundo que possa nos livrar da dor), simplesmente nos permite viver, permite-nos respirar, continuar respirando apesar da desolação, da morte, da mesquinhez e da estupidez, e em meio a elas. Pode ser que essas notas pareçam muito pouca coisa, quase nada. Mas são literalmente vitais para nós, que estamos nesse trem ou sabemos que algum dia haveremos de fazer essa viagem. (PARDO, 2001, p. 227)

As cartas queimadas morreram porque não chegaram aos seus leitores. “Com mensagens de vida, essas cartas se encaminham para a morte” (MELVILLE, 2007 p.78),

enquanto os bilhetes dos trens tiveram uma terrível inversão, pois continham mensagens de vida, para aqueles que se encaminham para a morte. Esta é uma imagem forte e por mais que nos incomode, é uma dura síntese da vida. Um simples bilhete com instruções de como sobreviver à miserável jornada, é algo como as obras de arte, nos indicam alguma forma de sobreviver à miséria humana, ou nos dão pistas de como encontrar algum caminho e em algum momento alguém vai pensar em colocar aquele bilhete dentro de um livro, ou atirá-lo ao fogo em outra analogia, desta vez ao dilema da preservação do objeto, mas mesmo destruído, a mensagem do bilhete já ganhou vida. De nada adiantará preservar aquele objeto sem que algo dos seus sinais tenha sido apresentado às pessoas, entretanto, o que cada um fará com estes sinais, já não cabe mais à obra, muito menos ao artista e desta forma, mesmo sem o objeto, a arte estará sendo, se não preservada, ao menos perpetuada através das inúmeras séries de transmissões e desdobramentos operados em seus múltiplos processos.

Fizemos este desvio, pois temos que pensar na preservação dos objetos artísticos, mas talvez o mais importante seja pensar em como preservar a arte. Isto faz muita diferença. Nos exemplos trazidos, percebemos dois modos distintos, tanto de reconhecimento quanto de legitimação dos artistas, embora o reconhecimento político dê notoriedade mais rapidamente e proporcione recursos para instalação de locais de preservação (museu, como no caso do Fritz Alt), não garante a preservação posterior, pois havendo alternância de grupos de poder, um acervo que possa estar devidamente salvaguardado, poderá sair da cena principal das políticas públicas. Outro ponto que nos chama a atenção é que o valor financeiro da obra continua sendo sua principal garantia de preservação. Isto inclui valor de mercado da obra, como se fosse ativo financeiro, uma *commoditie*, ou sua capacidade de atração turística, como os exemplos de muitos museus famosos, que não obstante à presença de muitos visitantes que se dirigem até lá pela arte, também recebem visitantes justamente por serem estes museus, uma atração turística por si mesmos. Se pensarmos em um lugar para a arte, as obras nestes museus estão preservadas, mas fora do lugar da arte, fora do lugar para onde as obras foram pensadas e isto seria um tema para diversas discussões.

Voltando à questão do valor financeiro da obra, mesmo se esta estiver muito bem cotada no mercado de artes, pode sempre correr o risco de ser comprada por colecionadores e encerrada em uma coleção particular, ou adquirida por investidores e trancafiada em um cofre ao lado de papéis de ações, debentures, joias. Estarão estas obras preservadas. Mas e arte, estará preservada? No campo do patrimônio arquitetônico, o valor do bem a ser preservado produz um efeito contrário, pois se um imóvel estiver muito valorizado no mercado imobiliário, processos de especulação pressionam sua derrubada. Somente quando o imóvel

atraí muitos turistas e gera muitos negócios é que sua preservação pode acontecer, mas não como patrimônio e sim como investimento no mercado turístico. Eis mais um bom objeto de estudo: a relação de valor financeiro do objeto artístico ou patrimonial com os níveis de preservação.

De toda sorte, talvez por não termos o distanciamento necessário dos fatos históricos de nossa época, não consigamos fazer as leituras e as análises daquilo que realmente sobreviverá aos anos e será visto, pelas gerações futuras, como marcos dignos de nota nos registros historiográficos. E ainda pensando na relação de valor financeiro, se pensarmos em certos circuitos da arte, em que os objetos que detêm valor comercial são preservados, em grande medida, apenas por seu valor monetário, podemos nos perguntar sobre quais objetos artísticos serão realmente preservados. Estes são fatores preponderantes para que busquemos os melhores entendimentos possíveis a respeito de nosso patrimônio artístico e neste sentido, os resultados obtidos nesta pesquisa até agora, podemos perceber que alguns pontos obscuros, se não se descortinam completamente, ao menos apontam para alguns caminhos. Alia-se a estas questões, o fato de diversas manifestações artísticas de nosso tempo tensionarem o estatuto de obra de arte e sequer terem um suporte físico facilmente identificável, além de se valerem de materiais dos mais diversos e muitos deles, materiais banais e extremamente deterioráveis.

Sabemos que ainda temos muito a debater sobre o tema e de imediato, muito a ser feito acerca das questões levantadas nesta pesquisa, mas também sabemos que é preciso pensarmos nos problemas aqui discutidos, ainda que sejam temas muitas vezes tidos como irrelevantes ou mesmo desnecessários, mas algo que já se descortina e podemos considerar como um mérito desta pesquisa até aqui, é entendermos que ao problematizarmos a maneira como um objeto é conceituado pode mudar a maneira como ele é preservado e a própria identificação de objetos artísticos, que muitas vezes nem são considerados como obras de arte, podem fazer a diferença entre deixarmos como legado um patrimônio artístico rico e diversificado culturalmente falando, ou deixarmos apenas uma herança mercantil de objetos valorizados apenas como mercadorias.

REFERÊNCIAS

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **Ensaios sobre o conceito de cultura.** Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. Trad.: Carlos Nelson Coutinho. *In:* LIMA, Luiz Costa (comentários e seleção). **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000. cap 6, p. 221-254.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad.: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**. Trad.: Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

BÖBEL, Maria Thereza; S. THIAGO, Raquel. **Joinville – os pioneiros**: documento e história. Joinville: Univille, 2001.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor do Quixote. *In.*: **Obras Completas de Jorge Luis Borges Vol. I**. São Paulo, Globo, 1999.

___. Do o rigor na ciência. *In.*: **Obras Completas de Jorge Luis Borges Vol. II**. São Paulo, Globo, 2000.

___. O espelho e a máscara. *In.*: **Obras Completas de Jorge Luis Borges Vol. III**. São Paulo, Globo, 2000.

BRASIL. **Constituição (1988)**. Constituição da República Federativa do Brasil, Art. 216: promulgada em 5 de outubro de 1988. Disponível em http://www.senado.gov.br/atividade/const/constituicao-federal.asp#/con1988/CON1988_22.12.2010/art_216_.shtm . Acesso em 14/02/2016 12h20

BRAUNE, Fernando. **O surrealismo e a estética fotográfica**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o novo milênio:** lições americanas. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CAMPOS, Guadalupe do Nascimento; GRANATO, Marcus. Teorias da conservação e desafios relacionados aos acervos científicos. *In* **MIDAS** [Online], 1 | 2013, posto online no dia 29 Abril 2013, consultado no dia 11 Junho 2016. URL : http://midas.revues.org/131 ; DOI : 10.4000/midas.131

CANCLINI, Néstor Garcia. Los usos sociales del patrimonio cultural. *In.*: CRIADO, Encarnación Aguilar (Coord.). **Patrimonio etnológico**: nuevas perspectivas de estúdio. Editores: Junta de Andalucía, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico – España. p. 16-33. 1999.

___. **Culturas híbridas**: estrategias para entrar y salir de la modernidad. México D.F.: Grijalbo, 1990.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Trad.: Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2014.

CELAN, Paul. **Cristal;** trad. e sel.: Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1999.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1 Artes de fazer. Trad.: Ephraim F. Alves. Petrópolis RJ: Editora Vozes, 2014.

CERTEAU, Michel de; GIARDI, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano**: 2 morar, cozinhar. Trad.: Ephraim F. Alves e Lúcia E. Orth. Petrópolis RJ: Editora Vozes, 2013.

CHOAY, Françoise. **O patrimônio em questão:** antologia para um combate. Trad.: João Gabriel Alves Domingos. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011.

CLARK, Lygia. Bichos. *Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark".* Disponível em: http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=15 , acesso em 04/12/2016 18h.

COELHO, Ilanil. **Pelas tramas de uma cidade migrante**. Joinville: Editora Univille, 2011.

COELHO, Teixeira. **A cultura e seu contrário:** Cultura, arte e política pós-2001. São Paulo: Iluminuras : Itaú Cultural, 2008.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. Trad.: Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum:** uma filosofia da arte. Trad.: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura.** Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ELIAS, Norbert. **Os alemães**: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX. Trad.: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

FAORO, Raimundo. **Os donos do poder**: formação do patronato político brasileiro. São Paulo: Globo, 2000.

FARIAS, Humberto. **Espaços virtuais**: cantos, nº 4, de Cildo Meireles: estudo de caso de uma metodologia de conservação e restauro de arte contemporânea. In: Revista Arte & Ensaios nº 19, 2012. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, UFRJ. Disponível em : http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_Humberto_Farias.pdf , acesso em 11/06/2016 20h30.

GUEDES, Sandra P. L. de Camargo (org.). **Histórias de (i)migrantes**: o cotidiano de uma cidade. Joinville: Univille, 2000.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GUERREIRO, Walter de Queiroz. **Fritz Alt**: A vontade do desejo. 1ª ed. Joinville: Letra D'Água, 2007.

___. **Schwanke**: Rastros. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da Obra de Arte**. Trad.: Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2004.

HEINZELMANN, Silvia. **Fritz Alt**. Joinville: Fundação Cultural, 1991.

HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence (Org). **A Invenção das tradições**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1984.

HUSSERL, Edmund. **A ideia da fenomenologia.** Trad.: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1989.

KLOCK, Kátia; BRASIL, Ivi; SCHULTZ, Vanessa (organização). **Percurso do círculo**: Schwanke – séries, múltiplos e reflexões. Florianópolis: Contraponto, 2010.

LACOUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. **O mito nazista.** Trad.: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad.: Bernardo Leitão. Campinas: Unicamp, 2003.

LYOTARD, Jean-François. **A fenomenologia**. Trad.: Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Difel, 1967.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. Trad.: Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escrivão**. Trad.: A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. O Campo do Patrimônio Cultural: uma revisão de premissas. In: **IPHAN**, I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural. Ouro Preto, 2009, v.1. Brasília: IPHAN, 2012. p. 25-39.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Ciência do homem e fenomenologia**. Trad.: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Saraiva, 1973.

___. **A prosa do mundo**. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

___. **Fenomenologia da percepção**. Trad.: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MIGUEL, Ana Maria Macarrón; MOZO, Ana Gonzalez. **La conservación y la restauración en el siglo XX**. Madrid: Tecnos, 2004.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad.: Yara Aun Khoury. *In* **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, 10/dez/1993. ISSN 0102-4442 Páginas 7-28

PARDO, José Luis. A qualquer coisa chamam de Arte. Ensaio sobre a falta de lugares. In: **Habitantes de Babel:** políticas e poéticas da diferença. Jorge Larrosa e Carlos Skliar (org.). Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 215-232

PEREIRA, José Ramón Alonso. **Introdução à história da arquitetura,** das origens ao século XXI. Trad.: Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2010.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. Ne pas toucher aux œuvres: o princípio da (in)tangibilidade da obra de arte no contexto de sua exibição e suas (contra) significações pedagógicasEducar. *In* **Educar em Revista**, n° 49 Julho e Setembro 2013, Acesso em 11/06/2016, 23h. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=155028215017> ISSN 0104-4060

___. Performance e educação: relações, significados e contextos de investigação. *In* **Educação em Revista**, vol. 28, n.01, p.289-312. Belo Horizonte, mar. 2012. Disponível em http://www.scielo.br/pdf/edur/v28n1/a13v28n1.pdf Acesso em 16/10/2016 23h40.

PESSOA, Fernando. As nossas entrevistas. *In:* **Portal Arquivo Pessoa** – Obra Édita de Fernando Pessoa. Disponível em: http://arquivopessoa.net/textos/980 Acesso em 16/10/2016 20h40.

POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XXI:** do monumento aos valores. Trad.: João de Freitas Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível:** estética e política. Trad.: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

RUSSI-DUARTE, Pedro. Estética Comunicativa das pichações. In: **Compós** - Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. XVIII Encontro da Compós. Belo Horizonte, 2009. Anais eletrônicos...Belo Horizonte: PUC-MG, 2009. Disponível em: < http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1121.pdf> Acesso em: 14 set. 2016.

SANTA'ANNA, Cristina Nunes; FREITAS, Ricardo Ferreira. Representações Sociais: metáforas, comunicação e literatura em crônicas de Lima Barreto. *In*: **Revista Comunicologia** Ano 7, V. 8, N. 2 (2015) p. 01-16. Disponível em: file:///C:/Users/Sandra/Desktop/6314-32200-1-PB.pdf Acesso em 14/10/2016 22h40.

SEHN, Magali Melleu. A preservação da arte contemporânea. *In.:* **Revista Poiésis**. Niterói, n° 20 p 137-148. Dezembro 2012. Disponível em: http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis20/poiesis20-texto-integral.pdf Acesso em: 15/05/2016 9h.

SILVA, Janine Gomes da. **Tempo de lembrar, tempo de esquecer**: as vibrações do Centenário e o período da Nacionalização: histórias e memórias sobre a cidade de Joinville. Joinville: Univille, 2008.

SUMMERSON, John. **A Linguagem Clássica da Arquitetura**. Trad.: Sylvia Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

TRIGO, Luciano. **A grande feira**: uma reação ao vale tudo na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Record, 2009.

ZANIRATO, Silvia Helena. **São Paulo:** exercícios de esquecimento do passado. São Paulo: an exercise to forget the past. Estud. av. [online]. 2011, vol.25, n.71, pp. 189-204. ISSN 0103-4014. Disponível em http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142011000100013. Acesso em 14/02/2016 12h00.

_____. Usos sociais do patrimônio cultural e natural. In: **Patrimônio e Memória**. São Paulo: Unesp, v. 5, n. 1 p.137-152 – out, 2009.

Áudios Visuais

DELEUZE, Gilles. ***Qu'est-ce que l'acte de création?***. *Conference donnée dans le cadre des "Mardis de la Fondation*. 17/03/1987. Disponível em http://www.dailymotion.com/video/x1dlfsr_gilles-deleuze-o-que-e-o-ato-de-criacao-legendas-em-portugues_creation . Acesso em 15/10/2016 9h20.

TIM'S Vermeer. Direção: (Raymond Joseph) Teller. Produção: Penn Julliette. Apresentação: Tim Jenison. Com Penn Julliette, David Hockney, Philip Steadman e Martin Mull. High Delft Pictures, 2013. Documentário.

Referências de Imagens

Fig. 1: Obra na reserva técnica Museu Casa Fritz Alt. Arquivo do autor, 2016.

Fig. 2: Fotografia de obra de Luiz Henrique Schwanke, 1988-1991, acervo Memória Lage, disponível em: http://acervo.memorialage.com.br/xmlui/handle/123456789/8106

Fig. 3: Luiz Henrique Schwanke, Antinomia ou Cubo de Luz. 1991. Estrutura metálica, 45 lâmpadas de multivapor metálico. 3m². Disponível em: http://www.schwanke.org.br/plataformaeducativa/trinta-e-melhor-do-que-um-3/

Fig. 4: Luiz Henrique Schwanke, Antinomia ou Cubo de Luz. 1991. Estrutura metálica, 45 lâmpadas de multivapor metálico. 3m². Disponível em: http://www.schwanke.org.br/plataformaeducativa/trinta-e-melhor-do-que-um-3/

Fig. 5: Anthony Mccall, "Long Film for Four Projectors" (1974). Instalação de vídeo com filme de 16mm. Fotografia de Hank Graber. Disponível em: https://www.eyefilm.nl/en/exhibition/anthony-mccall-solid-light-films-and-other-works-1971-2014-0

Fig. 6: Registro datilografado e assinado de Luiz Henrique Schwanke, sobre a obra Cubo de Luz. Disponível em:http://www.schwanke.org.br/plataformaeducativa/wp-content/uploads/2014/05/citacao2.gif

Fig. 7: Christian Boltanski, Instalação 19.924.458 +/-, 2014. Colunas de papelão revestidas de páginas de listas telefônica. Disponível em: http://www.sp-arte.com/noticias/19-924-458-christian-boltanski-cria-instalacao-para-sao-paulo/

Fig. 8: Joseph Kosuth 'du phénomène de la bibliothèque' 27 outubro - 23 dezembro 2006. Instalação com livros. Disponível em: http://lucileee.blog.lemonde.fr/2006/12/09/joseph-kosuth-a-la-galerie-almine-rech/

Fig. 9: Marina Abramovic, Performance The Artist is Present, MoMA, 12 de Maio de 2010,fotografia de Lúcia Almeida Matos. Disponível em: http://thedaysofyore.com/2011/marina_abramovic/

Fig. 10: Luiz Henrique Schwanke Sem título. sd. tinta guache sobre jornal, espátulas de madeiro e espelho. 54,8 x 45,2cm. Disponível em: http://www.schwanke.org.br/plataformaeducativa/trinta-e-melhor-do-que-um-3/

Fig. 11: Marcel Duchamp "O Grande Vidro" (La mariée mise à nu par ses célibataires, même ou Le Grand Verre), 1912-1923, óleo, verniz, folha de chumbo, fio de chumbo e pó sobre dois painéis de vidro, 272,5 × 175,8 cm, Coleção Museu de Arte da Filadélfia.

Fig. 13: Arquivo documental Museu Casa Fritz Alt. Arquivo do autor, 2016.

Fig. 12: Arquivo documental Museu Casa Fritz Alt. Arquivo do autor, 2016.

Fig. 15: Obras na reserva técnica Museu Casa Fritz Alt. Arquivo do autor, 2016.

Fig. 14: Obras na reserva técnica Museu Casa Fritz Alt. Arquivo do autor, 2016.

Fig. 16: Fritz Alt, Yonne Aastrup, 1959. Escultura em bronze 43 cm de altura, 28 cm de largura e 29 cm de profundidade. Disponível em: http://anoticia.clicrbs.com.br/sc/cultura-e-variedades/anexo/noticia/2013/02/obra-de-fritz-alt-de-1959-e-furtada-de-museu-de-joinville-4055987.html

Referências Jornalísticas

ARTE em tráfego. *A Notícia Clic RBS*, Joinville, 13 mar. 2008. Disponível em: http://www.an.com.br/anexo/2008/mar-old/13/0ane.jsp , acesso em 29/11/2016 23h.

HERBEST, Rubens. Instituto desiste de Museu Schwanke na Cidadela Cultural. *A Notícia Clic RBS.* Joinville, 05 jul. 2016. Disponível em: http://anoticia.clicrbs.com.br/sc/cultura-e-variedades/anexo/noticia/2016/07/rubens-herbst-instituto-desiste-de-museu-schwanke-na-cidadela-cultural-6394133.html , acesso em 04/12/2016 19h45.

MUNDO dos plásticos. *O Globo,* Rio de Janeiro 01 de fev. de 1990. Disponível em http://acervo.memorialage.com.br/xmlui/handle/123456789/7198#page/1/mode/1up , acesso em 30/11/2016 22h.

OBRA de Fritz Alt de 1959 é furtada de museu de Joinville. *A Notícia Clic RBS*, Joinville, 25 fev. 2013. Disponível em http://anoticia.clicrbs.com.br/sc/cultura-e-variedades/anexo/noticia/2013/02/obra-de-fritz-alt-de-1959-e-furtada-de-museu-de-joinville-4055987.html acesso em 10/07/2016 12h.

PIZZA napolitana pode se tornar patrimônio da humanidade. Folha de São Paulo, São Paulo 13 de abr. de 2015. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/comida/2015/04/1615891-pizza-napolitana-pode-se-tornar-patrimonio-da-humanidade.shtml , acesso em 03/12/2016 10h20.

Sites Consultados

Museu Virtual de Arte. http://www.acervosvirtuais.com.br/layout/museuvirtualdearte/ acesso em 04/12/2016 19h30.

Plataforma Educativa Instituto Schwanke. http://www.schwanke.org.br/plataformaeducativa/ acesso em 04/12/2016 19h.

AUTORIZAÇÃO

Nome do autor: Luiz Donizete Mendes

RG: 1.866.728 –SSP-SC

Título da Dissertação: A preservação de bens artísticos: uma discussão a partir das obras de Fritz Alt e Luiz Henrique Schwanke

Autorizo a Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE, através da Biblioteca Universitária, disponibilizar cópias da dissertação de minha autoria.

Joinville, 10 de Maio de 2017.

_____

Nome