

Memória e efemeridade na arte contemporânea

Fernanda Amaral Taddei¹

Resumo

Este artigo apresenta uma discussão a respeito da memória da arte efêmera a partir do caso das intervenções artísticas temporárias, tendo por base trabalhos dos artistas Iole de Freitas e Paulo Damé. As produções artísticas aqui discutidas, todas desenvolvidas para existirem por um curto período de tempo em um local específico, foram analisadas através de seus registros, de relatos do artista e da memória da própria pesquisadora como fruidora de uma das obras apresentadas. Este trabalho questiona em que bases se solidifica a memória da arte efêmera, utilizando-se de conceitos como lugar de memória, suporte de memória e sócio-transmissor.

Palavras-chave: Arte contemporânea – Memória – Arte efêmera.

A denominação arte contemporânea, de acordo com Catherine Millet (1997), foi empregada especialmente a partir dos anos 80 para designar as formas artísticas surgidas em meados da década de 60 que recorriam a todo tipo de materiais e processos, liberdade que permanece até os dias de hoje. Trata-se de uma arte que não pode mais ser dividida em estilos englobando vários artistas, mas em poéticas individuais. Inserido nessa diversidade, o artista escolhe livremente suas ferramentas de trabalho, que frequentemente não correspondem a materiais e configurações permanentes. Muitas vezes a obra existe em função de sua interação com o público e com o contexto na qual está inserida e deixa de existir quando o período de exposição acaba. As obras efêmeras podem fisicamente ter fim, o que não significa que estas deixam de existir completamente, pois a memória a cerca da obra continua existindo e muitas vezes a essência da obra de arte não está na matéria, mas no conceito.

Este artigo tem o objetivo de apresentar uma discussão a respeito da memória da arte efêmera partindo do caso das intervenções artísticas temporárias, tendo por base trabalhos de dois artistas contemporâneos, Iole de Freitas e Paulo Damé. De Iole de Freitas será discutida uma intervenção desenvolvida especialmente para ocupar o átrio do edifício da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre / RS, permanecendo exposta de agosto de 2008 a fevereiro de 2009. De Paulo Damé serão apresentadas algumas de suas intervenções artísticas clandestinas, realizadas entre os anos de 2005 e 2007 em áreas públicas de Florianópolis / SC.

¹ Graduada em Artes Visuais, modalidade Licenciatura, pela Universidade Federal de Pelotas, especialista em Patrimônio Cultural – Conservação de Artefatos pela mesma instituição e mestranda em Memória Social e Patrimônio Cultural, também pela Universidade Federal de Pelotas. E-mail: fernandataddei@yahoo.com.br.

Trata-se de produções desenvolvidas para existirem por um curto período de tempo em um local específico e que, mesmo que possam ser refeitas em outro contexto, não terão mais o mesmo sentido nem a mesma configuração, não serão mais a mesma obra. O que resta então destas obras de arte? Como fica a memória daquilo que não pode ser conservado? Este é o principal questionamento a ser discutido no presente trabalho: em que bases se solidifica a memória da arte efêmera?

Para o historiador Pierre Nora (1984) os locais de memória, locais onde a memória se cristaliza, surgem quando não existem mais meios de memória. Esses meios seriam os grupos, que repassariam as tradições e os costumes para as gerações seguintes, e também os conhecimentos. A aceleração do tempo do mundo globalizado faz com que as tradições se fragmentem, pois não há mais tempo de esperar que algo se torne tradição. Como não há mais memória espontânea, é preciso que sejam criadas comemorações, datas, monumentos, arquivos. Os lugares de memória são símbolos, restos. No caso da arte efêmera, a obra de arte não pode ser considerada lugar de memória, pois é etérea, então a memória relacionada a ela precisa de novas bases para continuar existindo.

Como é próprio da arte contemporânea, tudo, ou quase tudo pode ser utilizado pelos artistas para compor uma obra de arte, desde os materiais mais tradicionais, como telas, tintas, cerâmica, até os tecnológicos, os orgânicos ou o que mais a imaginação e a poética do artista pedir. Até mesmo espaço, luz e idéias podem ser considerados elementos constitutivos da produção artística. Além de muitos dos materiais utilizados serem ainda pouco estudados quanto às formas de conservação, nem tudo na arte contemporânea é pensado para ser conservado. As instalações e intervenções temporárias e as performances são exemplos desta constatação. A conservação da arte contemporânea tem sua importância não apenas na sobrevivência material da produção, mas de tudo de intangível relacionado a ela. Conservar obras de arte significa garantir um melhor entendimento acerca dos modos de produção e da prática artística. Segundo Gaudêncio Fidelis (2002), o caráter transitório da obra não é necessariamente determinante para que ela não seja preservada, muitas vezes é preciso que essa transitoriedade seja contrariada para que ela possa ser pensada e para que se possa entender o contexto e os processos que motivaram e deram origem a obra de arte.

A arte efêmera faz parte do legado cultural da arte contemporânea para as gerações futuras, e se parte deste legado for perdida corre-se o risco de criar uma memória deficiente acerca desta produção, de se compartilhar muito mais esquecimentos do que memórias. No caso da arte efêmera, a imagem passa a ser o único registro visual da obra de arte. A fotografia e outras formas de documentação podem não substituir de maneira concreta o objeto

artístico, mas tornam-se uma forma de perpetuação, de preservar o conceito e a memória da obra de arte, para que ela possa de alguma forma ser conhecida por aqueles que não tiveram a oportunidade de apreciá-la em sua forma e contexto originais.

Para chegar a algumas considerações acerca do problema da memória da arte efêmera, foi realizada a análise das intervenções temporárias citadas, tendo por base seus registros, relatos do artista e a memória da própria pesquisadora como fruidora de uma das obras analisadas, além do estudo de referenciais bibliográficos referentes ao tema abordado.

Iole de Freitas e o Programa Átrio

A instalação de Iole de Freitas analisada neste trabalho foi desenvolvida especialmente para inaugurar o Programa Átrio da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre. A obra foi construída, segundo o texto de apresentação da exposição, diante do olhar do público, dentro de uma proposta da instituição de difusão da arte contemporânea e de aproximação da arte com o público, renovando a percepção que este tem do espaço da própria fundação. Sua montagem durou aproximadamente dez dias, além dos testes que antecederam, e contou com uma equipe de mais de vinte pessoas.

Segundo Salzstein², Iole de Freitas trabalhou nos últimos quarenta anos com

filmes super-oito, fotografias, relevos, esculturas, instalações, intervenções espaciais de escala arquitetônica, desenhos, maquetes – são estas as formas flutuantes e intercambiáveis que o trabalho da artista tomou no curso das últimas quatro décadas, todas elas marcadas por procedimentos tão simples e clarividentes como dobrar, tencionar e rearranjar superfícies em novos e surpreendentes equilíbrios. Em todas encontramos a idéia de se transpor limites, a experiência do movimento não como rotineiramente se o concebe – como desdobramento sucessivo na extensão – mas como propagação e adensamento de forças, um tangenciar contínuo de fronteiras ainda intocadas.(2008)

O termo instalação, segundo Freire (1999), significava até os anos 60 a montagem (instalação) de uma exposição, passando a partir desta década a denominar a forma artística na qual o espaço é parte constituinte da obra. De acordo com a autora, “se o contexto da galeria ou do museu é parte fundamental da Instalação, a primeira observação a ser feita é que ela não ocupa o espaço, mas o reconstrói criticamente” (p.91). A instalação da artista Iole de Freitas, montada no átrio do prédio da Fundação Iberê Camargo (Figura 1), constituiu-se de

² Sônia Salzstein, curadora da exposição de Iole de Freitas. O texto curatorial está disponível em: <http://www.iberecamargo.org.br/exposicoes/exposicoes-atrrio-detalhe.aspx>

placas translúcidas de policarbonato retorcidas à mão e longos cilindros de aço polido, fixados diretamente nas paredes do prédio, estabelecendo uma interação direta com a arquitetura. O que pude perceber como espectadora, foi uma obra de grandes dimensões, mas que interagiu harmonicamente com o edifício e com as demais obras que estavam sendo expostas. As proporções deste trabalho, que ficou exposto por um curto período de tempo, entre seis de agosto de 2008 e oito de fevereiro de 2009, levaram-me a pensar no que aconteceria com ele ao final deste período. Freire (1999) trata do caráter efêmero das instalações propondo alguns questionamentos sobre a relação do objeto artístico com o tempo e o espaço, entre eles estão: “O que restaria da obra, quando uma Instalação é desmontada? É legítimo remontar uma Instalação em um lugar diverso do proposto inicialmente? Seria ainda o mesmo trabalho?” (p.92)



FIGURA 1 – Iole de Freitas, 2008. Intervenção no átrio da Fundação Iberê Camargo.
Foto: Elvira T. Fortuna

A instalação aqui discutida foi projetada para um local específico e suas dimensões dificultam o armazenamento. Para que o trabalho fosse exposto novamente em outra instituição ele precisaria passar por transformações que provavelmente o descaracterizariam. A configuração da obra, em um outro espaço, dificilmente poderia ser a mesma e a interação com o ambiente de exposição mudaria completamente.

Pensando em outras instituições de Porto Alegre, seria impensável, por exemplo,

transpor esta intervenção para o MARGS, que consiste em um patrimônio construído em 1913 que foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Estadual em 1985, o que não permitiria a perfuração de suas paredes ornamentadas para fixar a obra³.

Apesar da sua constituição material não ser frágil, pode-se dizer que se trata de uma obra efêmera, pois a sua existência como obra de arte, no contexto para o qual foi planejada, é efêmera. Da intervenção no átrio da Fundação Iberê Camargo restam a documentação e a memória do público, sendo que os registros podem perdurar por um longo período de tempo, mas a memória humana nem tanto. Segundo Izquierdo (2002), a memória consiste na aquisição, conservação e evocação de informações. As memórias não podem se inventadas, são fruto do que percebemos ou sentimos, fruto do nosso aprendizado, de nossas experiências. O esquecimento, para o autor, é outro aspecto da memória, que pode ser causado, entre outros fatores, pela simples passagem do tempo, principalmente quando não se trata da memória de um fato marcante. O esquecimento é normal e necessário quando não ocorre de forma excessiva.

Como fruidora deste trabalho, posso dizer que minhas memórias a cerca desta obra estão melhor fixadas nas fotografias que fiz do que nas próprias lembranças.

Paulo Damé e as Intervenções Clandestinas

Paulo Damé, além de atuar como artista, é professor de Escultura e Cerâmica na Universidade Federal de Pelotas desde 1993. Gradou-se pelo Instituto de Letras e Artes (hoje Centro de Artes) desta mesma instituição em 89 e tornou-se mestre em Artes Visuais, área de Poéticas Visuais, pela UDESC, em Florianópolis, Santa Catarina, no ano de 2007. Em 1987, antes de concluir a graduação, passou a integrar o Grupo Vila Nova, junto com Chico Stockinger. O artista realizou várias mostras individuais e participou de inúmeras exposições coletivas, desde 1986. Em Córdoba, na Argentina, participou da 5ª Bienal Latino Americana de Cerâmica Condorhuasi, em 1997. Recebeu prêmios em duas edições do Salão do Jovem Artista – RBS, em Porto Alegre (1986 e 1996) e também em 1996 foi premiado no Salão da Câmara Municipal, na mesma cidade.

Damé trabalhou aproximadamente até 2003 com cerâmica, madeira, mármore, bronze e papel. Hoje, além dos materiais citados, utiliza qualquer outro, conforme a necessidade do trabalho que planeja. Em Florianópolis, no período em que cursou o mestrado, de 2005 a 2007, o artista desenvolveu algumas obras que foram planejadas para terem uma duração

³ Fonte: Arquivo IPHAE
<http://www.iphae.rs.gov.br/Main.php?do=BensTombadosDetalhesAc&item=16100>

limitada, as intervenções artísticas clandestinas em áreas públicas. Uma destas intervenções consistiu em um caleidoscópio (Figura 2), construído pelo artista com um cano de PVC, inserido clandestinamente no lugar de uma luneta, localizada na Lagoa da Conceição, que havia sido retirada para manutenção. O caleidoscópio permitia a interação do espectador, que observava através dele a paisagem do local, mesmo que este público talvez nem percebesse que estava interagindo com uma obra de arte. A obra teve duração de cinco dias, quando foi removida pela empresa responsável pela luneta, que a recolocou em seu devido lugar.



FIGURA 2 – Paulo Damé, Caleidoscópio, 2005, inserção clandestina em espaço público: tubo PVC, madeira, vidro, água e paisagem. Florianópolis/SC.
Foto: Acervo do artista

Trata-se de um objeto artístico que não poderá ser reutilizado pelo artista em outro ambiente, pois Damé não teve mais acesso ao caleidoscópio depois que ele foi removido, e mesmo que fosse reutilizado em outro local a paisagem não seria a mesma, nem o contexto. A intervenção consistiu não apenas em colocar um caleidoscópio em frente à lagoa, mas na apropriação do espaço que pertencia a uma luneta, utilizada por quem desejasse apreciar a paisagem. O artista criou desta forma uma nova maneira de apreciação, que recriava no interior do caleidoscópio o que podia ser visto através dele (Figura 3). As imagens que se formavam dependiam do ponto de vista de cada indivíduo. A memória do objeto caleidoscópio pode ser preservada através da fotografia, já que aquele objeto não será mais visto, mas as memórias da obra de arte percebidas de diferentes formas pelos espectadores que interagiram com ela são individuais e poderão ser compartilhada através dos relatos de suas lembranças, porém não resultarão em imagens e não pode ser descritas por esta pesquisadora.

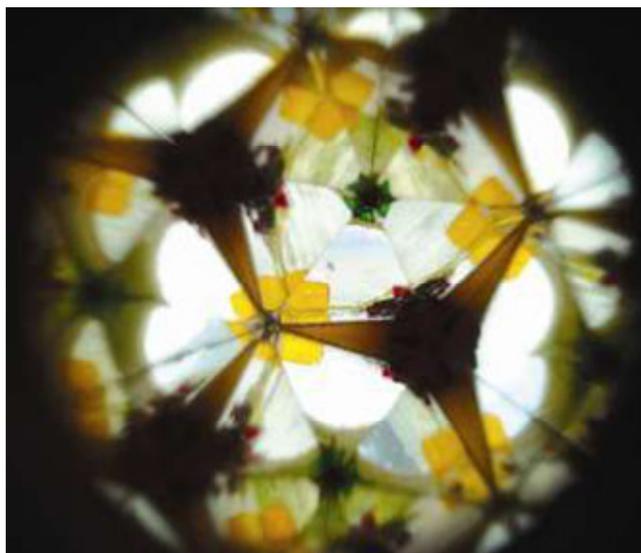


FIGURA 3 – Paulo Damé, Caleidoscópio, vista interna.

Foto: Acervo do artista

Este suposto compartilhamento memorial também é discutível, já que, segundo Candau (2009), o ser humano compartilha mais esquecimentos do que memórias. Além disso, esse compartilhamento pode ser segundo o autor, metamemorial. Nesse caso o indivíduo compartilha a representação que faz de suas lembranças, que não corresponde exatamente aos fatos. Sobre a arte efêmera, o espectador pode compartilhar a descrição da memória do que percebeu, compreendeu e sentiu a respeito da obra, mas não significa que o seu interlocutor terá a visão exata do que foi a obra de arte através desta descrição. Os registros através de imagens e textos são suportes essenciais para que a arte efêmera não seja esquecida

Outra inserção realizada pelo artista, também na Lagoa da Conceição, foi intitulada Mocó Público (Figura 4). Damé construiu uma espécie de caixinha, com uma tampa e um pequeno puxador, em uma calçada feita de madeira à beira da lagoa. Por curiosidade, pessoas que passavam pelo local abriam a tampa da caixinha, provavelmente procurando o que teria no interior dela (Figura 5). Mocó Público teve duração de três meses, quando o pedaço da calçada, do qual o artista se apropriou clandestinamente, precisou ser cortado para permitir o crescimento de uma árvore, entorno da qual a calçada foi construída. O artista fez várias fotografias da obra, e é através delas que este trabalho pode ser conhecido por quem não teve a oportunidade de interagir com ele. Mais uma vez, como é próprio da arte efêmera, o que resta da obra de arte são as imagens e a memória do espectador.



FIGURA 4 – Paulo Damé, Mocó Público, 2005, inserção clandestina em espaço público: calçada pública (madeira). Florianópolis/SC.
Foto: Acervo do artista



FIGURA 5 – Paulo Damé, Mocó Público, 2005. Interação de curiosos.
Foto: Acervo do artista

É justamente através das imagens e dos relatos do artista que estas obras podem ser discutidas por quem não pode apreciá-las pessoalmente, é através dos registros que a memória pode se cristalizar. Estes suportes memoriais, além da própria obra de arte, enquanto esta existe, são os sócio-transmissores, que de acordo com Candau (2009) cumprem entre as pessoas a mesma função que os neurotransmissores entre os neurônios, a função de promover conexões, neste caso entre a arte/memória e o público. A memória do espectador e do artista, sem o registro através da imagem ou de textos, pode ser tão efêmera quanto a própria obra de arte.

Considerações Finais

Nos três casos citados neste artigo pode-se concluir que a memória da arte persiste através de suportes. São as imagens e outras formas de registro que possibilitam que estas obras de constituição efêmera sejam analisadas, descritas e de certa forma apreciadas por quem não teve a oportunidade de vê-las pessoalmente.

A discussão a respeito das obras de Iole de Freitas e Paulo Damé só foi possível porque teve por base a documentação. Apesar de ter apreciado e fotografado pessoalmente a instalação de Iole de Freitas, posso dizer que sem o apoio das imagens para recordar a obra e sem o auxílio do texto de apresentação da exposição seria mais difícil descrevê-la e analisá-la. De acordo com Gaudêncio Fidelis (2002), nosso conhecimento acerca das obras de arte é possível, em grande parte, através dos registros fotográficos.

No caso das obras de Paulo Damé apresentadas neste texto, além das imagens registradas e fornecidas pelo próprio artista, outro elemento sócio-transmissor essencial para que esta discussão pudesse se concretizar foi a conversa com o próprio artista, que compartilhou com esta pesquisadora suas memórias a cerca de sua própria produção, ou suas metamemórias. A linguagem, segundo Candau (2009), é um sócio-transmissor fundamental.

Para Gaudêncio Fidelis (2002), é indispensável a documentação da arte contemporânea através do maior número possível de meios (fotografias, vídeos, textos, etc.), e que esta documentação esteja disponível ao grande público para que a evolução da obra possa ser acompanhada ao longo dos anos. A preocupação do autor é que “podemos correr o risco de deixar um legado deficiente para as próximas gerações, se não promovermos uma documentação correta dessa produção” (2002, p. 24) A documentação é essencial para que a memória da arte efêmera não fique limitada apenas às lembranças do artista, do crítico e do público.

REFERÊNCIAS

CANDAU, Joel. **La métamémoire ou la mise en récit du travail de mémoire**. Paris: Centre Alberto Benveniste, 2009.

FIDELIS, Gaudêncio. **Dilemas da matéria: procedimento, permanência e conservação em arte contemporânea**. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea/RS, 2002.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

IZQUIERDO, Ivan. **Memória**. Porto Alegre, 2002.

MILLET, Catherine. **A Arte Contemporânea**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

NORA, Pierre. **Entre mémoire et histoire: La problématique des lieux**. In Pierre Nora (org). *Lês lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984. La Republique, 1984.

SALZSTEIN, Sônia. **Iole de Freitas**. Disponível em:

<http://www.iberecamargo.org.br/exposicoes/exposicoes-atrrio-detalle.aspx>

SITE IPHAE disponível em: <http://www.iphae.rs.gov.br/>