

O que é contemporâneo no colecionismo de arte contemporânea?

What is contemporary in contemporary art collecting?

NEI VARGAS DA ROSA

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil

RESUMO

A questão-título do artigo parte da premissa filosófica agambeniana para pensar o que pode ser apontado como novo nos processos de institucionalização de coleções privadas de arte contemporânea no Brasil e quais contribuições estão sendo feitas para o desenvolvimento do sistema da arte. Para tanto, dados coletados em uma tese de doutoramento que investiga as repercussões sociais e artísticas dessa tipologia de instituições são cruzados com outra pesquisa organizada em metodologia quali-quantitativa e trabalho de campo que identificou colecionadoras e colecionadores nas cinco regiões do País. São abordadas as estratégias de institucionalização, suas escalas heterogêneas de atuação e o papel que desempenham, marcando a configuração e o funcionamento de diferentes modelos adotados para dar visibilidade e legitimação a coleções em um país de dimensão continental e identidades culturais multifacetadas.

PALAVRAS-CHAVE

Institucionalização, colecionismo, arte contemporânea, sistema da arte

ABSTRACT

The title question of the article starts from the agambenian philosophical premise to think what can be pointed out as new in the institutionalization processes of private collections of contemporary art in Brazil, and what contributions are being made to the development of the art system. For that, data collected in a doctoral thesis that investigates the social and artistic repercussions of this type of institutions are crossed with another survey organized in qualitative and quantitative methodology and field work that identified collectors in the five regions of the country. Institutionalization strategies, their heterogeneous scales of action and the role they play are approached, marking the configuration and functioning of different models adopted to give visibility and legitimization to collections in a country with a continental dimension and multifaceted cultural identities.

KEYWORDS

Institutionalization, collecting, contemporary art, art system

1. Perspectivas analíticas

Em seu livro *O que é contemporâneo? e outros ensaios*, Agamben (2009) empreende em direção a uma premissa filosófica oportuna para pensar na formação das coleções de arte contemporânea, destacando como o desenvolvimento de seus mecanismos contribuem, simultaneamente, para renovar noções consagradas sobre o colecionismo e expandir o sistema da arte. Segundo o filósofo, a contemporaneidade se inscreve na história sem se afastar de suas origens mais arcaicas, indicando que para ser contemporâneo é preciso identificar no presente as inscrições e os índices do passado. Assim, deve-se observar quais discursos e instrumentos colecionadoras e colecionadores estão incorporando em seus hábitos para atualizar uma prática que é carregada pelo peso do tempo. A partir daí, abre-se uma perspectiva de análise que ajuda a entender como se dá a tessitura que constrói o colecionismo como prática cultural, participe ativo na formulação da noção de arte contemporânea por meio dos processos de institucionalização de coleções privadas.

Uma visão sistêmica da arte é embasada pelo exercício pragmático da pesquisa, quando se toma uma particularidade como eixo de análise para dela se ter uma compreensão mais alargada do campo no qual seu objeto se insere. Tal pressuposto está ancorado no conceito de sistema da arte (BULHÕES, 2014), um ambiente conceitual que embasa as análises do vasto ambiente, cada vez mais difuso e disforme, no qual se desenvolve a produção, a circulação, a legitimação e o consumo do que é definido como arte por agentes e instituições no transcurso dos processos históricos. A ideia de rede (CAUQUELIN, 2005; ROSA, 2008; FETTER, 2014; BULHÕES, 2018), foi incorporada como elemento para entender como as articulações se conectam e tensionam os mundos locais e globais, cada vez mais múltiplos e complexos.

É importante apontar em qual contexto as pesquisas se desenvolvem e, sobretudo, em quais circunstâncias são construídas suas concepções de análise. A partir do vínculo acadêmico¹, criou-se um grupo de trabalho que vem executando um conjunto continuado e interligado de ações² que operam como plataformas de discussão sobre o sistema da arte. O resultado das ações confere

1 Neste caso, deve-se apontar a linha de pesquisa Relações Sistêmicas da Arte na área de concentração História, Teoria e Crítica da Arte, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Nele, a posição ocupada por Maria Amélia Bulhões tem sido determinante na manutenção da perspectiva de pensar a arte em um contexto amplo de análise.

2 Partindo da Pesquisa Territorialidade e Subjetividade, inscrita no Diretório de Pesquisa do CNPq, criou-se um grupo de trabalho que lançou o livro *As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil*, pela Editora Zouk, 2014. O livro gerou minicursos e palestras ao longo de 2015 e, no ano seguinte, foi oferecida a disciplina no PPGAV, também como curso de Extensão, intitulada *Relações Sistêmicas da Arte*, modalidade repetida em 2018 com *Outros Olhares: Sistema da Arte e seus cruzamentos*. Na véspera da defesa de doutorado de Bruna Fetter ocorreu o Seminário Arte, Valor e Mercado com Maria Lucia Bueno e Ana Letícia Fialho, em parceria com a Galeria Mamute e o Santander Cultural. Em 2017, a revista *Ouvirouver* abrigou o Dossiê Sistema das Artes Visuais no Brasil, coordenado por este autor, com textos de pesquisadores nacionais e internacionais. Em 2018, ocorreu a inscrição do grupo no “The Internacional Art Market Studies Association” (TIAMSA), integrado o Cluster Mercado de Arte e Colecionismo em Portugal, Espanha e Brasil, e a realização do 1o Simpósio de Relações Sistêmicas da Arte – Arte Além da Arte (SIRSA), promovido em parceria com o Goethe Institut de Porto Alegre, apoio da Universidade Nova de Lisboa, Galeria Mamute, TIAMSA, CAPES e CNPq. Em 2019, foi realizado o 2º SIRSA, em parceria com a USP e o SESC CPF, que sediou o evento, obtendo apoio da CAPES, do CNPq e da Fundação Marcos Amaro.

legitimidade e fortalece a noção sistêmica como modo de compreensão do universo das artes visuais, evidenciando-se como um instrumental analítico e prático-reflexivo instituído em pesquisas oriundas de variadas áreas do conhecimento.

Atento ao que surge e produz transformações nas esferas que dão movimento às artes visuais, especialmente no âmbito da arte contemporânea, foram encaminhadas duas pesquisas sobre o colecionismo privado. A primeira, em 2016, como projeto de tese para o Curso de Doutorado no PPGAV/UFRGS, intitulada “Institucionalização de coleções privadas de arte contemporânea no Brasil: desafios sociais e contribuições ao sistema da arte”. A segunda, “Perspectivas do Colecionismo de Arte Contemporânea do Brasil”, proposta ao Instituto de Cultura Contemporânea, de São Paulo, com o objetivo de produzir um levantamento de dados para entender o procedimento colecionista de arte contemporânea. Algumas questões dessas pesquisas servem de base para discutir aqui motivações e estratégias de institucionalização, bem como o papel do colecionismo no funcionamento e na configuração do sistema da arte nacional.

Em um país de dimensão continental como o Brasil, marcado por realidades culturais ricas e desiguais, o sistema da arte se molda em uma rede de abrangência limitada por decorrência de processos hegemônicos que desenham contornos bastante específicos de suas estruturas. Encaminha-se, assim, para uma discussão sobre centro e periferia, que parece ter cada vez mais suas noções constituídas por fronteiras borradas em função de que há centros hegemônicos em condição de periferias de outros mais hegemônicos ainda, e todos produzem zonas centrais e periféricas em si mesmos. Talvez uma alternativa seja questionar de qual periferia e de qual centro se está falando, bem como quem é periférico de quem.

No Brasil, o sistema da arte aponta forte dependência de reconhecimento e consagração ligado a São Paulo. Cidade com o maior número de galerias do mercado primário, museus, espaços expositivos e eventos, a capital paulista exerce forte papel judicativo na definição do que se entende e é inscrito como arte contemporânea na atualidade. No entanto, há muitos colecionadores e agentes fora deste eixo central que estão ocupados na construção das histórias da arte locais, produzindo um movimento de centralidade no que pode ser chamado de bordas. Este fenômeno pode ser pensado a partir da teoria dos polissistemas de Even-Zohar (1990), ajudando a compreender os processos artísticos que ocorrem em espaços dinâmicos, onde se produzem diferentes lutas que delimitam categorias, tais como centro(s) e periferia(s). A lógica polissistêmica considera o estudo dos diferentes fatores que intervêm no sistema/campo (agentes, instituições, plataforma de negócios, reconhecimento, consumo etc.), nas práticas e funções que configuram o que está em jogo nos processos de valoração, visibilidade e legitimação da arte. O conceito polissistêmico foi concebido para compreender a produção literária, mas ao ser adotado às artes visuais facilita na percepção de que há vários sistemas que se cruzam entre si e com outros de diferentes naturezas, sobressaindo-se parcial ou totalmente. Os sistemas usam, simultaneamente, mecanismos muito similares em circunstâncias diferentes e desiguais, funcionando em um todo estruturado por membros interdependentes que operam de forma local, almejando atingir com menor ou maior grau múltiplos contextos legitimadores nacionais e internacionais.

2. Os instrumentos metodológicos

No Brasil, boa parte da história das instituições de arte é tributária do colecionismo privado, como pode ser visto na criação da maioria dos museus de arte moderna e agora se repete com os novos modelos institucionais que abrigam a produção contemporânea. Como o universo do colecionismo é muito amplo, no contexto da pesquisa colecionadoras e colecionadores são agentes que adquirem ou adquiriram obras de artes por um período; coleção é um conjunto de objetos em desenvolvimento permanente, independente do aumento de número de obras. Arte contemporânea compreende uma determinada produção em artes visuais, legitimada como tal por agentes e instituições, que passou a vigorar entre 1945 e 1960 (HEINICH, 1998), marcando definitivo rompimento com critérios redutíveis usados até então para categorizar a produção em artes visuais.

A única pesquisa brasileira continuada em que o colecionismo de arte contemporânea aparece é no Latitude – Plataforma de Galerias de Arte Brasileiras no Exterior, projeto de parceria entre a Associação Brasileira de Arte Contemporânea (ABACT) e a Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (APEX-BRASIL), funcionando desde 2011. Nela, o colecionismo privado responde, em média, por 75% das aquisições nas 50 galerias representadas pela Associação. Dado importante para entender o funcionamento da prática e sua relação com o mercado primário, mas deixa clara a necessidade de se criar novos instrumentos para analisar de forma mais abrangente o papel das colecionadoras e dos colecionadores.

Assim, almejando contribuir com mais conteúdos, foi tomada como referência a pesquisa “Collectionneurs d’art Contemporain, les acteurs méconnus de la vie artistique”, de Nathalie Moureau, Dominique Sagot-Duvaurox e Marion Vidal, de 2016, para elaborar uma versão que investigue o colecionismo de arte contemporânea na Brasil. Optou-se por um questionário de 45 questões, algumas de múltipla escolha, compondo grades temáticas que abrangem perfil, escala, formas de operacionalidade, valores aplicados, hábitos e experiências para além da aquisição de obras. As perguntas revelam idade, procedência, formação e atuação profissional, gênero, estado civil, tempo que coleciona, tamanho da coleção, a quem pertence, como ocorrem as aquisições, investimento por ano em aquisição e manutenção, quantas vezes frequenta galerias e feiras no Brasil e no exterior (e quais feiras), o que influencia na aquisição, se cataloga e documenta a coleção, se segue artistas nas redes sociais e quais são, as formas como ajuda artistas e instituições culturais (empréstimos e financiamento de projetos), o futuro da coleção, entre outras questões.

A estratégia de encaminhamento ao público-alvo do formulário ocorreu majoritariamente por artistas, galeristas, diretores de feiras e museus e *art advisors*, aplicado no Google Forms e acessado por meio de um site criado para o projeto www.conjunturadaarte.art.br

As entrevistas foram intermediadas quase que na totalidade por galeristas, tendo algumas sido indicadas por artistas e outros colecionadores. Foi tomada esta medida para que se pudesse obter confiança, contornando a falta de cultura de pesquisas desta natureza e por estar o colecionismo ligado a um mercado com escassas atividades reguladas por leis que, frequentemente, geram poucas declarações fiscais e desconfiças de toda ordem. A coleta ocorreu entre setembro de 2018 a novembro de 2019, obtendo 201 respostas pelo formulário e 83 entrevistas em 16 estados das cinco regiões do País.

Nas entrevistas, priorizou-se a figura do colecionador-colecionador, ou seja, não foram incluídos colecionadores envolvidos com o mercado, como exemplos o colecionador-galerista, o colecionador-curador, o colecionador-leiloeiro, entre outros. Esta investigação, inédita no País, traz entre os resultados uma série de subsídios que colaboram na análise dos processos de institucionalização, e propiciam acreditar na expansão desse panorama nos próximos anos. Assim, ela reforça a pesquisa de doutorado sobre coleções privadas já institucionalizadas, em que analisa a Fundação Vera Chaves Barcellos, localizada entre Viamão e Porto Alegre/RS; Inhotim, em Brumadinho/MG; Instituto Figueiredo Ferraz, Ribeirão Preto/SP; e Usina de Arte, Água Preta/PE. Para esta pesquisa foram reunidos documentos de fontes primárias dos acervos artístico e documental, material de imprensa, análise de seus sites, visitas sistemáticas e entrevistas aos colecionadores proprietários, gestores e equipes técnicas. Também foi organizada uma base de dados que traz tópicos como ocupação territorial, detalhamento arquitetônico, acervos artístico e documental, relatórios financeiros e de convênios com órgãos públicos e privados, projetos culturais intra e extramuros, número e perfil social de empregados e públicos atingidos, constituição legal, patrocínios, relatórios de projetos educativos, entre outros assuntos.

3. Modelos institucionais com acervos mistos

Ao longo da pesquisa sobre colecionismo privado, foram identificados vários outros modelos institucionais que não entram na tese por não serem ainda plataformas regularizadas legalmente ou por se dedicarem também ao colecionismo de arte moderna. Aqui se apresenta um panorama delas por região.

Na Região Sul, o empresário Tarsício Michellon criou o Parque de Esculturas que está pronto e não inaugurado por decorrência da pandemia de Covid-19. As mais de 40 esculturas em basalto e granito distribuídas nos 3,8 hectares da propriedade são assinadas por artistas de mais de 20 nacionalidades, dos quais muitos participantes das quatro edições do Simpósio Internacional de Escultores de Bento Gonçalves, cidade da Serra Gaúcha. Michellon toma decisão acertada ao registrar a memória do Simpósio, ampliando seu significado e sua importância para o sistema da arte, mas comete equívoco ao comparar seu Parque a Inhotim (ANDRADE, 2020). Seu empreendimento está muito mais alinhado à tradição de parques de esculturas do que as monumentais galerias localizadas em Brumadinho.

Orandi Momesso, um dos mais importantes colecionadores brasileiros, destacando-se pela sua coleção de obras de Alfredo Volpi, também está criando um parque de esculturas que já conta 21 obras em uma propriedade de 700 mil m² na cidade de Ibiporã, noroeste do Paraná. Ainda não há projeto de institucionalização para o parque, mas os investimentos em novas obras e no reflorestamento com espécies de vegetação nativa não cessam. Sem intenção de institucionalizar seu projeto, o casal Vera Bicca e Wolfgang May construiu uma galeria para expor sua coleção e apresentar mostras de produções locais, além de uma casa para residência de artistas oriundos de variadas nacionalidades. Eles mantêm uma biblioteca com 10 mil exemplares de livros em alemão, promovem ações de proteção ao meio ambiente e movimentam a cena cultural do sul de Florianópolis, Santa Catarina. No mesmo estado, o casal de empresários do ramo têxtil, Laurita e

Wander Weege, está construindo uma galeria anexa à casa onde residem para dispor sua coleção para visitas de grupos convidados, mas pretendem futuramente deixar toda a residência como legado para a cidade de Jaraguá do Sul.

Na Região Sudeste, a instituição do empresário, artista, galerista e colecionador Marcos Amaro é composta pela Fábrica de Artes Marcos Amaro (FAMA), sediada no antigo prédio da fábrica de tecidos São Pedro, em Itu, e o Museu da Escultura Contemporânea Latino-Americana, MESCLA, parque a céu aberto dedicado a *land art*, recém-inaugurado com obra de Marcia Pastore, ambos no interior de São Paulo, Itu e Salto, respectivamente, e a Galeria Kogan Amaro, com sedes em São Paulo e Zurique. Guilherme Teixeira, de Belo Horizonte, está em fase da criação de um instituto para sua coleção, tendo recebido ajuda de Rodrigo Moura, que atuou como curador de Inhotim e atualmente é curador-chefe do Museo del Barrio, de New York. Na mesma cidade, o psiquiatra Helio Lauar manifestou interesse em criar um espaço para mostrar as obras neoconcretas em diálogo com as produções contemporâneas de sua coleção, que vem acumulando desde os anos 1980.

Na região Centro-Oeste, no Distrito Federal, está sendo negociada a criação de um complexo turístico próximo ao aeroporto, que contará com um hotel de luxo, centro de convenções, salas de exposições permanentes de três coleções privadas e três salas para mostras temporárias. O investimento vem de empresários internacionais e tem potencial para virar novo destino para as artes visuais no País.

Na Região Nordeste, o colecionador João Marinho está construindo um espaço em Recife para dar condições expositivas a parte de sua coleção, uma das mais importantes para se ter compreensão da produção artística realizadas em Pernambuco. No Ceará, o Museu de Fotografia de Fortaleza oferece um acervo de quase 3 mil fotografias em seus 2,5 mil m². Ali pode-se tomar contato com fotografias de Man Ray, Henri Cartier-Bresson, Marcel Gautherot, Steve McCurry, Claudia Andujar, Rosângela Rennó, entre muitos outros nomes. Inaugurado em 2017, o Instituto Paula e Sílvio Frota tem por objetivo dar acesso à fotografia por meio de exposições, oferece auditório, biblioteca, exibição de filmes e vídeos. Somente o Programa Educativo atinge quase 100 mil estudantes por ano, que são atendidos por uma equipe de 21 educadores.

Na Região Norte, o Instituto Dirson Costa funciona desde 2001, oferecendo cursos de marchetaria e pintura para indígenas não aldeados moradores de Manaus. São formações que duram quatro anos para cada turma, com subvenção total de custos a quem participa. Deste trabalho foi possível organizar um coleção com quase 2.500 obras e já há reconhecimento de artistas no meio das artes, como na participação de Dhiani Pa'saro e Duhigo na exposição Vaivém, que percorreu as sedes do Centro Cultural Banco do Brasil. A matéria *on-line* da mostra na ArtReview foi ilustrada com a obra de Duhigo, e sua obra tem recebido intenção de compra por instituições de grande relevância nacional. Em 2019, abriu em Belém do Pará o Espaço Cultural do Escritório Silveira Athias para mostrar recortes das coleções pessoais dos advogados Jorge Alex Athias e Pedro Bentes Pinheiro, que juntas formam uma das mais expressivas referências da produção contemporânea da região. Por sua especial predileção, Pinheiro possui uma coleção com aproximadamente 300 obras tridimensionais, que se tornou a única encontrada com esta especificidade em todas as entrevistas. As duas coleções podem ser consideradas as mais significativas da arte produzida naquela região.

4. O museu como templo

O historiador de arte francês Maurice Rheims (2002 apud ALMEIDA, 2011) disse que o museu é o templo do colecionador, todas as alegrias de uma coleção podem incorrer no seu oposto, não sendo resolvida a sobrevivência das obras e dos objetos colecionados. Assim, o museu e seu caráter permanente solucionam a salvação da coleção da sua natural destruição, eternizando a memória do colecionador. Já Walter Benjamin (1977), a partir da coleção de caricaturas de Fuchs, realiza uma análise sobre a investigação histórica destacando o papel de historiador de quem coleciona. Por sua vez, Marcello Dantas³ (2019), curador brasileiro, pensa a coleção na dimensão de uma obra de arte em si, dando ao colecionador o papel de artista, provocando um embaralhamento entre as noções de obra/coleção/colecionador/museu em um só elemento. Em menor ou maior grau, tais noções estão presentes na vida de quem reúne obras e são preocupações sobre a destinação das coleções.

Na pesquisa, estas questões servem para pensar na pergunta sobre o futuro da coleção, apontando que 39,4% desejam que algum familiar dê continuidade; 11,4% preferem doar a um museu público; e 3,1% a um museu privado. Dos 201 respondentes, 10,4% querem abrir seu próprio museu, mesmo esta sendo uma decisão que envolve um empenho de grandes proporções, riscos e desafios em um país que pouco estimula a criação de instituições privadas. O que interfere também nas políticas de atuação e perenidade, afetando no planejamento do presente e suas escalas de funcionamento, refletindo na construção de seus futuros institucionais.

Das quatro instituições analisadas na tese, a única com mais garantias de perenidade é a Fundação Vera Chaves Barcellos (FVCB). A lei brasileira imputa na criação do ente “fundação” um patrimônio, dinheiro ou bens, e às associações, com ou sem fins lucrativos, impõe-se a união de pessoas físicas. Em 2005, a FVCB iniciou seu funcionamento na Galeria Chaves, prédio emblemático do Centro Histórico de Porto Alegre, capital do Estado do extremo sul do Brasil. Na cidade vizinha, Viamão, em 2008, foi inaugurada a atual sede em uma propriedade de dois hectares, composta por dois edifícios de aproximadamente 400m² cada. O terreno e os prédios são cedidos em comodato (sem custos) por prazo indeterminado e, como pré-requisito legal, a Fundação possui um fundo, *endowment*, aplicado no sistema financeiro como investimento. Em entrevista para a tese, Barcellos (2017) afirma que o terreno, as edificações e a coleção ficarão com a Fundação, sendo o custo operacional totalmente provido por ela. A Fundação tem feito um sólido trabalho para difusão de seu acervo, estabelecendo parcerias com outras instituições para desenvolvimento de ações, como mostras, lançamentos de livros, debates, promoção de vídeos e documentários. O Centro de Documentação e Pesquisa reúne um dos mais importantes acervos sobre arte contemporânea da Região Sul, sendo destino obrigatório para quem pesquisa e tem interesse no tema.

Ao longo da vida, a artista e colecionadora montou uma coleção com aproximadamente 900 obras de sua autoria e mais 1.200 obras de artistas representativos da arte contemporânea do pós-1960, nacionais e internacionais, acumuladas por trocas com outros artistas e aquisições feitas

3 O curador participou do ciclo de debates Dinâmicas do Colecionismo de Arte Contemporânea, evento que teve curadoria do autor deste texto, nos eventos de inauguração da A Casa do Parque, em São Paulo.

nos últimos anos. Estas são reveladoras de uma postura que privilegia artistas jovens em início de carreira e emergentes, com reconhecimento local e que dinamiza o sistema da arte local. Com oito funcionários, a Fundação mantém em média três exposições/ano, todas com catálogos impressos e disponíveis para *download* em seu *site*. Também produz material para o Programa Educativo e promove atividades paralelas, como palestras e seminários. O modelo de atuação atinge por volta de 4 mil pessoas/ano, sendo deste público aproximadamente 60 professores e 2.500 estudantes. O formato menor permite construir relações mais sólidas e duradouras com os frequentadores, como as contribuições trazidas pelas parcerias com as secretarias de Educação das cidades vizinhas, Alvorada e Gravataí. Sua escala de atuação é ampliada em atividades realizadas em outras instituições, estabelecendo conexões com diferentes instâncias do sistema da arte.

As outras três instituições pesquisadas têm formatação jurídica de associações, e, embora seja um instrumento mais frágil pela facilidade de dissolução, isso não impede a organização de estratégias que estabeleçam potentes relações no sistema da arte. Inhotim é um “estado de espírito”, assim sintetiza seu criador Bernardo Paz, empresário do ramo da mineração que desfez sua coleção modernista para colecionar arte contemporânea sob influencia dos artistas Tunga e Cildo Meirelles. Um dos mais importantes museus de arte contemporânea do mundo, Inhotim foi inaugurado em 2006 e hoje tem escala superlativa: 23 galerias (19 permanentes e quatro temporárias), mais de 700 obras em exposição, sendo 23 de grande dimensão ao ar livre, mais de 100 artistas representando 30 países em uma coleção com mais de 1.300 obras, mais de 600 funcionários e 3 milhões de visitantes desde a abertura. São cinco lagos ornamentais e 5 mil espécies que representam 28% das famílias botânicas conhecidas no mundo, isso tudo distribuído em um parque de 250 hectares.

A quem pesquisa Inhotim é inegável trazer a imagem de Bernardo Paz fortemente ligada à Instituição, destacadamente em função dos episódios envolvendo processos judiciais por lavagem de dinheiro em paraísos fiscais, ou pagamento de dívidas com o fisco de Minas Gerais com obras de arte.

Dayana Zdebsky de Cordova, ao apresentar sua comunicação no 2º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte, ocorrido em 2019, tomou reportagens veiculadas na imprensa para analisar a posição de Paz, utilizando a analogia lenticular como instrumento de análise. A partir deste exemplo, a antropóloga reforçou o quanto os vínculos entre a *persona* colecionadora e sua instituição impõem trazer ao debate temas que fogem do domínio artístico, como a formação de fortunas que movimentam parte do colecionismo de arte. Na mesma direção, Andrea Fraser já havia discutido em seu texto “L 1% Cest moi” (2011) o envolvimento de alguns dos colecionadores da lista “Artnews 200 Top Collectors” com ilícitos de toda ordem.

Bernardo Paz constituiu uma coleção de arte internacional rara em um país que apresenta empecilhos legais para importação de obras de arte, e talvez isso seja uma das justificativas para sua escolha do comissionamento com execução diretamente em Inhotim. Isso foi evidenciado na pesquisa com colecionadores, pois, na pergunta sobre a relação entre artistas nacionais e internacionais na coleção das 201 respostas, 6% afirmaram ter coleções com 100% de artistas nacionais, 28% têm 90% nacionais e 10% internacionais, 55% têm 80% nacionais e 20% internacionais e apenas 1% tem 90% de artistas internacionais para 10% de nacionais. Este percentual apareceu nas entrevistas,

revelando apenas três colecionadores com coleções internacionais dos 83 e muitas queixas sobre a tributação e o risco de perdas das obras na alfândega brasileira.

A maior presença de artistas nacionais predomina na coleção de João Carlos Figueiredo Ferraz, proprietário do Instituto Figueiredo Ferraz (IFF), uma associação entre o colecionador, sua esposa e alguns amigos. Por estratégia, a cada exposição as obras são emprestadas por comodato ao Instituto e voltam para a coleção depois de finalizada, garantindo que não se criem vínculos entre o Instituto e a coleção. O início de sua coleção se dá por interesse decorativo, em 1983, quando adquire obras de artistas que despontavam nos anos 1980, geração que ficou muito conhecida e firmou nomes como Beatriz Milhazes, Adriana Varejão, Fábio Miguez, Nuno Ramos, entre tantas outras pessoas. Para 21% dos respondentes, a coleção tem mais de 30 anos, como é caso de João Figueiredo, Vera Chaves e Bernardo Paz. Muitas destas coleções possuem o perfil próximo da coleção Ferraz, majoritariamente arte contemporânea produzida no Brasil, composta por pinturas, instalações, esculturas, fotografias e videoarte, entre outras. O IFF está situado em um prédio 2,5 mil m² em Ribeirão Preto, cidade a 400km de São Paulo, com dois pavimentos distribuídos entre salas expositivas que ocupam 1.800m², biblioteca e auditório que atende a uma intensa programação de cursos e palestras. Há uma exposição anual da coleção, algumas com curadoria da equipe do próprio Instituto com a presença do próprio Ferraz, além de outras mostras menores com duração de dois a três meses. Figueiredo tem afirmado em entrevistas que garante a existência do IFF enquanto estiver vivo, não exigindo que seus filhos assumam um projeto de vida que é dele.

Desde a abertura, em 2011, o Instituto já teve mais de 44 mil visitantes, dos quais 23 mil estudantes e 2.000 professores atendidos em um Programa Educativo permanente, que atinge as redes de ensino da região. Sua atuação como colecionador está consolidada, o que garantiu seu nome na Presidência da Fundação Bienal de São Paulo. Parte de sua coleção foi exposta no projeto Coleções no MuBE – Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia, em 2019, evidenciando a potência de sua coleção para discutir a reverberação do concretismo e do neoconcretismo na arte contemporânea.

A mais nova das instituições na pesquisa é a Usina de Arte, fundada em 2015, no município de Água Preta, em Pernambuco, nordeste brasileiro, instalada na antiga Usina Santa Terezinha pelo casal Bruna e Ricardo Pessoa de Queiroz associados ao artista José Rufino. É inspirada em Inhotim em termos conceituais ao integrar uma coleção de arte a céu aberto em diálogo a uma coleção botânica, contando atualmente com 20 obras instaladas e três novos projetos em andamento dispostos em um território de 30ha. Alguns artistas são locais com projeção nacional, a exemplo de José Rufino, Paulo Bruscky e Marcelo Silveira, e outros residentes em São Paulo com reconhecimento nacional, com José Spaniol e Vanderlei Lopes. Em 2019, iniciou a inserção de artistas internacionais, com uma obra do espanhol Carlos Garaicoa, e inaugurou a Biblioteca da Usina em um espaço onde funcionam cursos profissionalizantes para os jovens da comunidade de Santa Terezinha. O momento mais importante do ano é o Festival Arte na Usina, congregando diversos artistas em *shows* musicais, residências e cursos ao longo de uma semana.

Na tese, as instituições estão analisadas em duas linhagens que observam características gerais, tratamento às coleções e políticas de funcionamento. Assim FVCB e o IFF são instituições em

estruturas museológicas mais convencionais instaladas em zonas urbanas, com prédios para acervos, exposições de curta e média duração e programações culturais diversificadas; buscam acompanhar a carreira de artistas obtendo obras de diferentes fases de produção e incentivam jovens artistas adquirindo suas obras; oferecem sólidos programas educativos continuados para professores e estudantes; mantêm suas instituições sem uso de leis de incentivo, entre outros aspectos. Já Inhotim e a Usina de Arte ocupam grandes áreas territoriais e estão em zonas rurais distantes de grandes centros urbanos, são parques ocupados em desenvolver projetos de preservação ambiental; optam por obras de arte comissionadas tipo *site specific*; dependem de profissionais diversificados em função das demandas que apresentam; e causam importante impacto econômico, alterando realidades sociais nas regiões onde estão instaladas, entre outros aspectos.

5. Distribuição nacional e hegemônica

Na distribuição territorial dos respondentes do questionário, das 201 respostas 109 vieram de São Paulo capital e nove do interior. Este é um dado para discutir a hegemonia de São Paulo na definição do que é arte contemporânea no Brasil. Pela pesquisa, pode-se dizer que há uma arte contemporânea legitimada por São Paulo, outra de significados locais para outras regiões que não é conhecida e reconhecida naquela Cidade. São Paulo serve de índice para compreender as desigualdades no campo das artes visuais, no acesso e no reconhecimento de artistas e, inclusive, de colecionadores. Enquanto colecionadores de outras regiões mostravam suas coleções nas entrevistas, apareceu de forma expressiva e espontânea a frase “este artista já expôs em determinado museu de São Paulo” ou “este artista já expôs ou é representado por tal galeria de São Paulo”. Este dado leva a se considerar que ter artistas reconhecidos em São Paulo acaba sendo uma forma de legitimar a coleção para o colecionador e, possivelmente, no seu meio local. Obviamente, a instalação de instituições de colecionadores de arte não altera esta hegemonia, mas pode ajudar a dirimir um pouco as grandes diferenças no sistema da arte ao ajudar na criação de novas instâncias de legitimação para as experiências artísticas locais.

6. Conclusões

A prática do colecionismo de arte contemporânea no Brasil é conduzida de forma discrepante em vários aspectos, como critérios muito bem articulados e gerenciamento que faz coexistirem processos em avançado estado de catalogação, conservação, legalização fiscal e sistema de empréstimos definidos, com outros de pouca ou nenhuma noção sobre tais aspectos. No entanto, pode-se afirmar que o papel social do colecionador tem avançado ao ponto de se pensar que o conceito de colecionismo de arte não pode, de fato nunca deveria ter sido, estar aprisionado em questões quantitativas que privilegiam número de obras, autoria e valores de mercado. A figura de quem coleciona tem sido a de quem atua socialmente por meio da coleção, fazendo dela um elemento disparador de agenciamentos sociais capazes de contribuir com o desenvolvimento do sistema das artes visuais. Abrindo suas próprias instituições, quem coleciona amplia as instâncias de legitimação pela distinção que suas coleções alcançam, constituindo narrativas não só das coleções, mas da forma como elas são constituídas. Artistas e demais agentes passam a almejar estarem

nessas instituições por referência de valoração de suas obras e carreiras, assim como as publicações produzidas, os debates gerados e a publicidade alcançada. Seguramente, as instituições exercem poder de influência e viram referência para que outras pessoas passem não só a colecionar, mas desejem institucionalizar suas coleções, proporcionando mais circulação, legitimação e qualificação do campo da cultura como um todo.

Referências

- AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Editora da Unochapecó, 2009.
- ALMEIDA, C. A. F. Objetos que se oferecem ao olhar. Colecionadores e o “desejo de museu”. In: **Coleções e colecionadores: a polissemia das práticas**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012.
- ANDRADE, A. Parque a céu aberto em Bento Gonçalves irá abrigar esculturas de artistas de mais de 20 países. **Jornal Pioneiro**, 13 de dezembro de 2019. Disponível em: <<http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-tendencias/noticia/2019/12/parque-a-ceu-aberto-em-bento-goncalves-ira-abrigar-esculturas-de-artistas-de-mais-de-20-paises-11891522.html>>.
- BULHÕES, M. A., et al. **As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2014.
- BULHÕES, M. A.; ROSA, N. V.; FETTER, B. **Anais 1º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte – Arte Além da Arte**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.
- CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.
- DANTAS, M. **O que é contemporâneo no colecionismo de arte contemporânea? Ciclo de Debates Dinâmicas do Colecionismo de Arte Contemporânea**. São Paulo: A Casa do Parque. <<http://ccparque.com/>>, 2019.
- EVEN-ZOHAR, I. **Polysystem Studies**. Durham: Duke University Press, 1990.
- FETTER, B. **Narrativas conflitantes e convergentes: as feiras nos ecossistemas contemporâneos da arte**. Tese de Doutorado: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.
- HEINICH, N. **Le triple jeu de l'art contemporain**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.
- MOUREAU, N.; SAGOT-DUVAUROUX, D.; VIDAL, M. **Collectionneurs d'art contemporain. Des acteurs méconnus de la vie artistique**. Ministère de la Culture – DEPS, “Questions de culture”, 2016. <https://doi.org/10.3917/cule.151.0001>

Sobre o autor

Nei Vargas da Rosa é doutorando em Artes Visuais PPGAV/UFRGS e Mestre pela mesma Instituição, parte de sua dissertação foi premiada no Edital Brasil Arte Contemporânea: Economia da Arte, pela Fundação Bienal de São Paulo. É membro do Comitê de Organização do Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte – Arte Além da Arte. Coordenou o Dossiê Sistema das Artes Visuais no Brasil da Revista Ouviaover, PPGIA/UFU. Coordenou a pesquisa Perspectivas do Coleccionismo de Arte Contemporânea no Brasil, patrocinado pelo Instituto de Cultura Contemporânea de São Paulo. É associado ao The International Art Market Studies Association e professor do Curso de Especialização de Arte e Mercado do Centro Universitário Belas Artes, São Paulo.

Recebido em: 16-06-2020 / Aprovado em: 30-06-2020

Como Citar

Rosa, Nei Vargas da. (2020). O que é contemporâneo no colecionismo de arte contemporânea?. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n.1, p. 97-109, jan./jun. 2020.<https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n1-2020-55511>



A revista Estado da Arte está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.