

## ARQUIVO CONTEMPORÂNEO

Sandra Vieira Jürgens

Na série *O Coleccionador de Belas-Artes* (1970) António Areal apresenta-nos uma figura apagada num espaço discursivo dominado pelo gosto eclético e por padrões de consumo elitistas. Ao longo de todo o século XX a acção do coleccionador de arte foi frequentemente associada ao conservadorismo e a uma sensibilidade adversa ao carácter experimental das manifestações artísticas de vanguarda. O seu papel no mundo da arte seria implicitamente desconsiderado nas referências derisórias dos manifestos futuristas, já que o estatuto sacralizado das obras artísticas do passado e a valorização do conceito tradicional de arte seriam sustentados de modo semelhante pelos detentores de colecções privadas e pelas estruturas institucionais associadas à preservação dos cânones oficiais da arte: a Escola de Belas Artes, o Museu.

É no contexto social e político da segunda metade deste século que o fosso existente entre a vocação académica dos Coleccionadores de Arte e os apelos das novas vanguardas se agudizam, em consequência da generalização dos movimentos colectivos de protesto. No quadro da revolta contra todas as formas de autoridade que anima estes círculos torna-se crescente a desconfiança em relação às regras de um sistema que no domínio das artes parecia reconhecer apenas a relevância estética da arte consagrada, votando ao isolamento as pesquisas que ensaiavam uma aproximação da arte à praxis social. Caíam ainda sob suspeita a dinâmica dos comportamentos que presidiam à afirmação de um grupo social através da aura da generosidade e da partilha do “bom gosto”, bem como as repercussões negativas que a provável ligação a uma estratégia de teor mercantilista por certo confirmava.

É nestas circunstâncias que se desencadeiam na prática artística manifestações que obedeciam ao esforço de limitar as repercussões e efeitos das leis do mercado no campo das artes, reclamando o exercício de uma criatividade não conformada aos critérios económicos e aos ditames do mercado. Através das suas *performances*, dos

projectos de *land art*, *body art* e formas da arte conceptual, os artistas procuraram estabelecer acções que constituíssem uma alternativa aos valores da objectualidade e ao estatuto dos géneros convencionais, bem como à definição de fronteiras entre as categorias artísticas e aos princípios da autonomia da arte. É assim que ao trabalhar segundo modos de produção incompatíveis com os espaços físicos e discursivos reconhecidos, e ao pautarem a sua intervenção ao nível da distribuição e recepção do fenómeno artístico, sob modos alternativos em relação aos canais de distribuição e às normas do sistema artístico, eles vêm responder ao apelo de mudança preconizado em muitas áreas da vida cultural e política.

É certo que ainda hoje se questiona o alcance das alterações reclamadas por esta nova geração em relação ao circuito dos agentes e dos espaços convencionais da arte – alguns dos seus projectos acabariam por ser comercializados sob a forma de documentos, em suportes de registo. Menos ambígua viria a revelar-se a situação estabelecida nos modos de relacionamento entre os artistas e as estruturas de mediação e recepção do fenómeno artístico nos anos 80. Com efeito o enfraquecimento do domínio experimental e a reafirmação do sentido disciplinar, que vieram caracterizar as tendências artísticas da década, determinaram no campo da circulação dos objectos de arte uma reabilitação generalizada do consenso promocional partilhado entre artistas e estruturas institucionais. O retorno à pintura e à escultura, a adesão galerística e a forte dinâmica do mercado de arte seriam as marcas mais sintomáticas da nova década.

É por pautar a sua intervenção por outros valores e por um entendimento diverso da acção artística que a geração de 90 entrará em divergência com a situação instalada. As exigências de uma visão dissonante serão equacionadas com o tom mais crítico das intervenções dos anos 70, e as suas propostas acabariam por evidenciar os mecanismos e as condições materiais e sociais da produção, mediação e recepção artística.

Caracterizado o coleccionador nas referências da vanguarda como o agente de uma cultura regida por padrões elitistas, o inimigo fatal da prática experimental, o fiel defensor da preservação das obras artísticas do passado, impõe-se ponderar o alcance de

todos estes movimentos de emancipação crítica e tendências adversas ao coleccionismo. O radicalismo das suas posições essencialmente reagia à imagem convencional do coleccionador, que, numa sociedade em constante mudança, se apegava incondicionalmente aos valores da tradição e às referências de sucesso galerístico, desinteressando-se do trabalho dos artistas das novas gerações. Em causa nunca parece ter estado a actuação dos coleccionadores que aceitavam os desafios propostos pela arte contemporânea mais experimental e privilegiavam uma vocação cultural em detrimento do posicionamento estritamente mercantilista em relação ao fenómeno artístico.

Senão, como compreender a relação que Marcel Duchamp manteve com alguns coleccionadores de arte? Apesar de suas atitudes irreverentes, não se pode ignorar que Duchamp manteve boas relações com coleccionadores que acompanhavam de perto o seu percurso e o de outros artistas. É o caso de Walter Conrad Arensberg, mecenas cuja colecção reúne grande parte das suas obras, e que apoiou o lançamento de várias iniciativas em que Duchamp esteve implicado. Em 1916 Arensberg funda, com Duchamp e outros artistas, a *Society of Independent Artists Inc.*, com o objectivo de reforçar as posições modernistas nos EUA, e no ano seguinte colabora ainda na publicação de duas revistas de inspiração Dada - *The Blind Man* e *Rongwrong*. Arensberg assistirá ao episódio da *Fountain* que ocorre naquela Sociedade em 1917, e em favor da tomada de posição de Duchamp resigna às suas funções numa atitude de protesto contra a decisão tomada pelo conselho daquela instituição.

De resto, numa época em que a aceitação da arte contemporânea se circunscreve a uma divulgação frequentemente espectacularizada, em mega-exposições e na apresentação de valores artísticos consagrados ou relativamente seguros, a acção específica destes coleccionadores reveste-se de um mais amplo significado. Adquirindo obras que pelas suas características não são facilmente canalizadas no circuito galerístico e institucional, compreendendo a importância do apoio financeiro que concedem aos artistas, facultando-lhes o prosseguimento das suas pesquisas, e manifestando um genuíno interesse cultural pelas suas iniciativas, estes coleccionadores estão afinal a

recusar os condicionalismos formais e sociais a que está sujeita a circulação das obras de arte contemporâneas.

É a esta luz que cabe destacar a Colecção de Ivo Martins. A forma de construção da sua colecção particular, bem como as obras que possui, traduzem a atenção que vem dedicando a um segmento da actividade artística não inserido nos circuitos de mercado, e que só muito pontual e tardiamente seria agenciada no programa cultural e artístico das instituições nacionais. Para lá do interesse por obras históricas de Joaquim Bravo e Álvaro Lapa, Ivo Martins acompanhou de perto as intervenções de jovens artistas, bem como algumas iniciativas de âmbito colectivo, caso dos Homeostéticos, de Xana e Fernando Brito e da chamada geração de 90. Um esforço que seria iniciado no contexto da Galeria A5 em Santo Tirso, lugar onde organizou a exposição *Alegorias de uma crise* (1993), um evento que contou com a participação de Miguel Leal e Cristina Mateus, e que pode ser evocado enquanto espaço a partir do qual foi alicerçando uma rede de cumplicidades que mais tarde o levariam ao encontro de outros autores e ao conhecimento de diferentes universos da criação, de António de Sousa, Fernando José Pereira, Miguel Soares, Paulo Mendes, Pedro Cabral Santo, Rui Serra.

É então a partir da proposta de comissariado de Paulo Mendes que no espaço do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra se podem ver reunidas algumas das peças que simbolicamente configuram o percurso vivencial do seu autor. Afinal Ivo Martins assume a dimensão afectiva das suas escolhas, assim demarcando-se das pretensões museológicas que motivam as frequentes estratégias aquisitivas de natureza enciclopédica. Para além disso, reúne na sua colecção particular algumas das peças que marcaram a cena artística nacional das últimas décadas, e sem rejeitar os desafios inerentes à prática que desenvolve, acaba por promover uma consequente descentralização e dinamização do panorama artístico. Daí o seu contributo para a progressiva receptividade de projectos de difícil comercialização e para o lançamento de iniciativas culturais desenvolvidas por galerias e espaços culturais dispostos a protagonizar uma política de colaboração com artistas mais jovens.

Sandra Vieira Jürgens, «Arquivo Contemporâneo», 321 m<sup>2</sup> – *Trabalhos de uma colecção particular*, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 2001 [Texto de apresentação da Colecção de Ivo Martins, uma exposição comissariada por Paulo Mendes].