

ACERVO, ENSINO E PESQUISA GABINETE DE ESTAMPAS – DEPARTAMENTO DE GRAVURAS E DESENHOS DA UNICAMP

Prof. Dra. Lygia Arcuri Eluf¹

Professora Titular do Instituto de Artes da UNICAMP

Ana Paula de Andrade²

Técnica em Museologia da UNICAMP

Érica Boccardo Burini³

Graduanda em Artes Visuais pela UNICAMP

Resumo: O artigo trata da trajetória e das metodologias utilizadas na gestão do acervo do Gabinete de Estampas, localizado na Universidade Estadual de Campinas, desde a sua idealização e suas origens no Centro de Pesquisa em Gravura (CPGravura) até as mais recentes ampliações, com a aquisição da coleção de gravuras de Marcello Grassmann, totalizando cerca de 1000 gravuras na coleção. O Gabinete de Estampas é um espaço de encontros que mobiliza diversas áreas de conhecimento, nos seus processos de preservação, restauro e conservação, pesquisa e educativo, difusão e exposição, sendo um ponto de encontro entre as artes, a história, a filosofia, a educação, a Museologia, a curadoria, envolvendo o público interessado e expandindo-se para a comunidade....

Palavras chave: Coleção. Gravura. Desenho. Universidade. Marcelo Grassmann.

COLLECTION, EDUCATION AND RESEARCH Cabinet of Prints - Department of Engravings and Drawings of Unicamp

Abstract: *This article looks into the trajectory and collection management methodology employed in the Gabinete de Estampas (Cabinet of Prints) located at the State University of Campinas (Unicamp), since its conceptualization to its origin at the Centro de Pesquisa em Gravura, CPGravura (Research Center of Prints) to the most recent expansion, that is the acquisition of a print collection of Marcello Grassmann, that adds up to a collection of about a thousand prints. The Cabinet is a space of exchange that mobilizes several areas of knowledge in its processes of preservation, restoration and conservation, research and education, diffusion and exhibition, a meeting point between the arts, history, philosophy, pedagogy, museology and curatorship involving the public of interest and it expands towards the community.*

Keywords: *Collection. Engraving. Drawn. University. Marcelo Grassmann.*

¹ Professora Titular do Instituto de Artes da UNICAMP, criadora e coordenadora do Gabinete de Estampas – Departamento de Desenhos e Gravuras da UNICAMP. Rua Elis Regina, 50 – Cidade Universitária “Zeferino Vaz” – Barão Geraldo – Campinas. SP. CEP: 13083854. Email: gestampas@iar.unicamp.br.

² Técnica em Museologia do Instituto de Artes da UNICAMP, responsável técnica pelo Gabinete de Estampas – Departamento de Desenhos e Gravuras da UNICAMP) – Mestre, Bacharel e licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Uberlândia.

³ Graduanda em Artes Visuais pela UNICAMP, pesquisadora e bolsista do Gabinete de Estampas – Departamento de Desenhos e Gravuras da UNICAMP.

ACERVO, ENSINO E PESQUISA
GABINETE DE ESTAMPAS – DEPARTAMENTO DE GRAVURAS E DESENHOS
DA UNICAMP

1. Introdução

Este texto consiste num relato de experiência a respeito do Gabinete de Estampas: Departamento de Gravuras e Desenhos da UNICAMP, dissertando cronologicamente acerca de sua criação, as atividades que vêm sendo realizadas e encaminhamentos futuros pensados para a Coleção.

Desta maneira, em equipe construímos o texto, bem como realizamos o trabalho cotidiano sobre a coleção, onde conjuntamente buscamos agregar conhecimentos ligados as Artes Visuais e o pensamento artístico, Conservação Preventiva, Colecionismo, Exposições e Curadoria, entre outras áreas do conhecimento no contexto da Universidade; conjuntura frutífera para o desenvolvimento de ações educativas e de formação de profissionais que buscam refletir e questionar os meios e rumos do contexto artístico contemporâneo, buscando sempre a democratização e o acesso da comunidade ao material artístico.

2. O Gabinete de Estampas da UNICAMP

O olhar sobre a obra de arte tem em si um inevitável componente de anacronismo. Georges Didi-Huberman, especialmente em *Diante do tempo* (2015), dedica-se ao estudo das continuidades e rupturas deste caminho invisível produzido pelo contato do espectador com a materialidade da obra de arte. O anacronismo se apresenta como uma condição fundamental do embate entre sujeito e objeto no momento em que se está diante da imagem⁴. A primeira diferença temporal é representada pela ideia de que quem vê incorpora um tempo diverso daquele expresso pelo que é visto: a obra é um passado presente⁵. No âmbito brasileiro, Ana

⁴ O ato de conhecer é a fecundação de novas posições no mundo, a partir do mundo e diante do mundo. Afinal, o mundo não é um dado, uma informação a mais e sim a criação política envolvida em muitas leituras – ver novas relações entre coisas já vivenciadas (...) ao pensar sobre os objetos, a partir de certos exercícios, faremos novas leituras, nos relacionaremos de outro modo com esses mesmos objetos. Teremos, por conseguinte, outras “situcionalidades”, novas inserções na historicidade do tempo e do espaço. (RAMOS, 2004:34).

⁵ Na história da arte o objeto do passado está aqui hoje. Podemos ter experiência direta com a fonte de informação, o objeto. Portanto, é de fundamental importância entender o objeto. A cognição em arte emerge do envolvimento existencial e total do aluno." (BARBOSA, 1994, p. 38).

Mae Barbosa já anunciava uma ideia semelhante. Esta ideia em *A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos* (1994), reforçando a importância da difusão da obra para os mais diversos públicos, que não deve ser desacompanhada da produção artística e da contextualização do objeto, compondo a proposta metodológica triangular para o ensino de artes, teoria notória da autora, desenvolvida ao longo de sua obra. Desta forma, a obra é ativada suscitando uma ideia de passado no observador e nela mesma, uma projeção do presente, consumando o *envolvimento existencial e total* anteriormente citado como necessário para a cognição em arte.

No entanto, também se apresenta a possibilidade de coexistirem tempos distintos dentro de uma mesma imagem. O ofício do artista passa pelo estudo visual do mundo, e, contidas neste universo, estão as obras de grandes mestres, trabalhos de colegas, influências da literatura, do cinema, da música, e de outras artes de localizações distintas no espaço-tempo.

Este fluxo de ideias visuais é bem expresso pela fala do artista Marcello Grassmann: "a China me deu um dragão e alguns diabinhos. Os etruscos me deram pouca coisa, os egípcios me deram muito mais com suas zoomorfias religiosas." (GRASSMANN, 1984, apud PINTO; TAVORA, 2010, p.102). Neste trecho registrado em entrevista, o artista revela o quanto os caminhos dos olhos do artista em busca de afinidades são diversos e de difícil rastreio, e talvez por isso despertem tamanho interesse. Grassmann inspira a criação do acervo que, aberto à expansão, vem a constituir o Gabinete de Estampas – Departamento de Gravuras e Desenhos da UNICAMP, que tem no ensino e na pesquisa dois de seus pilares constitutivos, com uma posição privilegiada para tal, dentro da Universidade Estadual de Campinas. O fascínio pela obra de Grassmann já havia resultado em pesquisas de iniciação científica⁶ desenvolvidas por alunos da graduação na mesma instituição, as quais buscavam tecer relações visuais entre as gravuras tardias de Marcello Grassmann e os Disparates de Francisco de Goya, o que foi enriquecido pelo estágio de pesquisa

⁶ Projetos de iniciação científica finalizados com o financiamento PIBIC-Unicamp, de Rodrigo Faria, "Estudos sobre o processo criativo de Marcelo Grassmann", pesquisa desenvolvida de 2013 a 2015 e de Diego Alexandre, "Marcelo Grassmann Desenho", de 2013 a 2014, e "Investigação sobre os modos construtivos em desenho e gravura do artista Marcelo Grassmann", de 2014 a 2015, ambos alunos da graduação em Artes Visuais da UNICAMP, sob orientação da Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf.

no exterior e, permitiu que as gravuras de Goya fossem vistas em sua materialidade em Madri, Espanha, cumprindo de maneira integral os propósitos da pesquisa.

O percurso da investigação pretendia ampliar o conjunto de referências associadas ao artista brasileiro, localizando sua produção no cenário internacional através da comparação com o artista espanhol de notória importância na história da arte. Esta contextualização eleva os parâmetros com os quais a obra de Grassmann é vista, e propicia uma conexão entre a história estabelecida da arte europeia e a história que ainda apresenta certa carência de reconhecimento da arte brasileira. O exercício da reflexão crítica sobre a produção artística, como coloca Ana Mae Barbosa (1994), é uma fração fundamental do ensino de artes, e tem sua importância exacerbada quando se trata do ensino superior na área.

O embrião do Gabinete de Estampas da UNICAMP foi o Centro de Pesquisa em Gravura (CPGravura) do Instituto de Artes da mesma universidade, - com aproximadamente 500 obras - também construído a partir de um projeto FAPESP em 1997. O centro construiu um acervo ao longo de seus vinte anos de existência, e teve um importante papel no ensino das técnicas de gravura (xilogravura, gravura em metal, litogravura e serigrafia principalmente), oferecendo exemplos de qualidade para a demonstração dos efeitos visuais das técnicas, como forma de auxílio e estímulo para a expressão poética individual, possuindo majoritariamente obras de relevantes artistas brasileiros; desta maneira a coleção do CPGravura também contempla produções notáveis de artistas visitantes e de graduandos e pós-graduandos, cujos percursos artísticos floresceram no ateliê do Instituto de Artes da Unicamp.

O contato do aluno⁷ com a obra de arte também aprimora o interesse pelos artistas, ampliando seu repertório visual, desenvolvendo sua sensibilidade e por fim enriquecendo a prática artística com a possibilidade de estabelecer relações entre obras⁸. Também é desenvolvido o interesse pelo estudo das práticas das diferentes

⁷ “Conhecer” as obras de arte visualizá-las, saber de sua existência através das visitas cotidianas ao museu, fez o despertar da pesquisa (...). O objetivo primeiro do trabalho com o objeto gerador é exatamente motivar reflexões sobre as tramas entre sujeito e objeto: perceber a vida dos objetos, entender e sentir que os objetos expressam traços culturais, que os objetos são criadores e criaturas do ser humano. Ora, tal exercício deve partir do próprio cotidiano, pois assim se estabelece diálogo, o conhecimento do novo na experiência vivida: conversa entre o que se sabe e o que se vai saber (RAMOS, 2004:32).

⁸ Ora, por uma mutação que não data de hoje, mas que, sem dúvida, ainda não se concluiu, a história mudou sua posição acerca do documento: ela considera sua tarefa primordial, não interpretá-lo, não determinar se diz a verdade nem qual é seu valor expressivo, mas sim trabalhá-lo no interior e

técnicas em gravura, o que resultou no Projeto de Extensão Comunitária Gravura na Kombi, que visava articular os graduandos, sob supervisão docente, aos professores de artes de escolas públicas locais para oferecerem oficinas de xilogravura, apresentando uma técnica enraizada na cultura brasileira e na literatura de cordel. Em declaração sobre o projeto, a Professora Coordenadora Lygia Arcuri Eluf afirma "que é através da criação, que jovens e adolescentes adquirem capacidade de repensar a si mesmos e o mundo que os cerca, colocando-os diretamente em contato com instrumentos que impulsionam a criatividade".

De volta ao âmbito acadêmico, é possível notar a variedade de áreas de pesquisa que são atraídas pela presença da obra de arte: as artes visuais, a educação, a história, a filosofia através da estética, entre outras possibilidades de interdisciplinaridade. Este movimento é significativo no ambiente universitário por instigar uma estruturação diversa, que problematiza a organização estática das faculdades e institutos encerrados em si. A obra é o lugar de encontro de ideias, de pessoas, de saberes, e o acervo, sendo um conjunto, permite o estabelecimento de relações que configura a montagem, conceito de Georges Didi-Huberman, que extrapola o tempo e o espaço, em composições orientadas por outros princípios, não escapando do anacronismo, mas assumindo este elemento como basilar do pensamento com imagens.

O incentivo à pesquisa e ao olhar sobre as gravuras também impulsiona o fortalecimento da recuperação da memória desta forma de arte que tem grande destaque no país, de modo geral. A memória recuperada também possui um caráter de proximidade pela presença de gravuras de artistas que estudaram, que lecionaram ou que de forma indireta passaram pelo Instituto de Artes da Unicamp e deixaram sua marca através de sua obra conservada, tendo como exemplos obras de Luise Weiss, Lygia Eluf, Marco Buti, Márcio Périgo, Tuneu (Antônio Carlos Rodrigues) e Sérgio Niculitcheff, docentes do Instituto; Simone Peixoto, Luciana Bertarelli e Márcio Elias, integrantes de grupos dedicados a Gravura como o Xilomóvel, e outros artistas no cenário nacional como Cláudio Mubarac, Renina Katz, Regina Silveira, Evandro Carlos Jardim, Rubens Matuck e Maria Bonomi, entre

elaborá-lo: ela o organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do que não é, identifica elementos, define unidades, descreve relações (FOUCAULT, 2004: p. 7).

outros figuram no acervo. De modo geral, o CPGravura é composto por imagens gráficas feitas no Brasil.

Naturalmente o ato do colecionismo do CPGravura deu início as tentativas de aumentar sua área de atuação e suas futuras aquisições. Desta maneira foi possível a aquisição de parte considerável da produção de gravuras em metal do artista Marcello Grassmann, assim, a Unicamp desde 2016 é detentora de um dos maiores acervos de um dos principais artistas gráficos brasileiros, graças ao fomento da FAPESP através do projeto da professora Lygia Eluf. Trata-se de três grandes caixas azuis contendo cerca de duzentas e vinte gravuras em metal, especialidade de Grassmann, relacionadas a mais de meio século de produção artística. A coleção é uma entre oito edições das obras, feitas a pedido do colecionador de arte de São Paulo Pedro Hiller, proprietário das matrizes.

O projeto de pesquisa relacionada ao conjunto propõe uma investigação na área de procedimentos técnicos tradicionais da gravura em metal na coleção, aumentando o interesse pela técnica, dada a notável maestria e virtuosismo de sua obra, mas também desperta o interesse da história da arte, vista a importância de Grassmann no cenário nacional. Devido à extensão de sua produção, é desencadeado o interesse pela obra do ponto de vista do tema, influências, pelas técnicas empregadas, e pelo percurso visual do artista em cerca de meio século de atividade e seu desenvolvimento poético e a oportunidade de fazer este exercício buscando relações entre os artistas. A presença material da obra na pesquisa tem grande importância, pois permite que sejam observados os detalhes, que são fundamentais para a análise da obra de arte⁹.

O projeto inicialmente foi dividido em duas etapas. A primeira delas é a realização de um memorial descritivo inventariando as técnicas e variações utilizadas por Grassmann. A segunda etapa prevê uma análise da obra do artista, considerando como o uso e o desenvolvimento pessoal dessas técnicas permitiram a criação de uma obra com características únicas, que pode ser inserida dentro da produção de ponta da gravura brasileira contemporânea por sua extrema qualidade.

⁹ As semelhanças visuais, então, não constituem o aspecto de conexão entre os objetos de arte, uma vez que elementos bem mais complexos podem conectar obras aparentemente antagônicas. O valor simbólico se constrói, aqui, pelos aspectos conceituais que podem ser estabelecidos entre suas propostas e seus processos de instauração. (BULHÕES, 2008:130).

3. Coleccionismo e Conservação preventiva na coleção do Gabinete de Estampas da UNICAMP

O ato de colecionar configura em si a ação de aglomerar coisas, no caso das obras de arte, que já não possuem em si uma finalidade utilitária enquanto produtos, enquanto bens de consumo e têm por agora a finalidade de serem expostas ao olhar. A categoria de “coleccionamento” traduz, de certo modo, o processo de formação de patrimônios.

Sabemos que esses, em seu sentido moderno, podem ser interpretados como coleções de objetos móveis e imóveis, apropriados e expostos por determinados grupos sociais. Todo e qualquer grupo humano exerce algum tipo de atividade de coleccionamento de objetos materiais, cujo efeito é, demarcar domínio subjetivo em oposição “ao outro”. O resultado dessa atividade é precisamente a constituição de um patrimônio. (Clifford, 1985; Pomian, 1997 apud GONÇALVES, 2003: 26). Pensando em como guardar os objetos alvos e integrantes de uma coleção que se criaram os lugares destinados à guarda, os museus. Muitas são as versões de como surgiram os museus, galerias, espaços de guarda ou gabinetes de curiosidades, mas a maioria delas converge sobre um mesmo ponto, sobre uma mesma base fundante: o hábito de guardar, o colecionar. Na tentativa de entender como se criou o hábito de colecionar, Pomian traz em seu texto “Coleções”, algumas amostras de como isso se dava em diferentes contextos e épocas. As semelhanças visuais, então, não constituem o aspecto de conexão entre os objetos de arte, uma vez que elementos bem mais complexos podem conectar obras aparentemente antagônicas. O valor simbólico se constrói, aqui, pelos aspectos conceituais que podem ser estabelecidos entre suas propostas e seus processos de instauração. (BULHÕES, 2008:130).

O patrimônio é usado não apenas para simbolizar, representar ou comunicar: é bom para agir. Essa categoria faz a mediação sensível entre seres humanos e divindades, entre mortos e vivos, entre passado e presente, entre o céu e a terra e entre outras oposições. Não existe apenas para representar ideias e valores abstratos e ser contemplado. O patrimônio, de certo modo, constrói, forma as pessoas (GONÇALVES, 2009: 31).

Desta maneira, as peças ou obras de arte, ao entrarem em uma coleção, passam a receber cuidados diversos que porventura não recebiam anteriormente,

passam a ser conservadas para que seu tempo e durabilidade possam ser estendidos ao máximo, adquirindo então um caráter precioso e, necessitando de cuidados especiais. Já que os objetos assumem um caráter de preciosidade, um tesouro é criado, formando-se o hábito de guardar os objetos como tentativa de preservar uma memória, havendo a necessidade de espaços de salvaguarda como uma espécie de caixa de preciosidades, e as obras de arte passam a fazer parte de um conjunto de peças expostas à contemplação, ao olhar de terceiros, às pesquisas e aos estudos. Assim, museus, galerias e demais gabinetes de curiosidades são formas de selecionar os objetos considerados de “valor” e destacá-los dos demais. É operado um recorte que confere ao objeto um patamar de valor para além dos demais.

Colecionar obras de arte torna-as possibilitadoras de um prazer estético, enquanto outras nos permitem adquirir conhecimentos científicos e históricos. Desta forma a UNICAMP, enquanto detentora deste rico acervo será colocada em uma posição reconhecida no circuito artístico, onde será possível entrar em contato empiricamente com obras de arte que abarcam valores simbólicos, estéticos, históricos, trazendo uma memória artística visual tanto em âmbito nacional quanto internacional. Que é um museu senão um depósito de memórias, lembretes de um lugar, de um tempo, de uma história que abriga seus personagens e suas lutas. (ANDRADE, M. 1998:60) Desta maneira a universidade é mais do que um espaço privilegiado para obtenção de saberes ou um espaço para a apreciação visual de obras de arte, é um *lócus* de apreensão de conhecimentos teóricos e práticos, é o lugar onde a apreensão de conhecimentos se aproxima dos olhares do espectador.

Desta forma é possível trabalhar a coleção pensando em uma relação dialógica entre as obras, umas com as outras, entre as obras e o circuito artístico ao qual estão inseridas e principalmente entre as obras e seus espectadores. Uma peça torna-se uma obra de arte por meio das interlocuções que pode estabelecer com os discursos do campo artístico, conquistando, assim, determinado significado. (...) Não é a peça em si que significa um conteúdo, mas sim o conjunto das interpretações que sofre, das citações que possibilita e das relações que podem ser estabelecidas com ela (BULHÕES, 2008: 129).

A conservação preventiva de desenhos e gravuras é um assunto de grande importância, com vasta literatura. Desde o final do século XVI, quando apareceram

os primeiros museus, até a atualidade os sistemas de preservação e conservação de obras de arte em papel tem se modificado radicalmente. Surgiram novos sistemas de classificação e organização das coleções, novos sistemas de guarda, e apresentação, e o problema da conservação tornou-se uma disciplina complexa. A partir da segunda metade do século XX os museus e bibliotecas se tornaram centros pragmáticos de referência e partes fundamentais para a construção de um tecido sociocultural em torno deles. Essa situação também possibilitou a implantação de novos discursos expositivos e a disposição, a difusão e a divulgação das coleções existentes exigiram uma nova abordagem por parte dos responsáveis por tais coleções. Essa nova abordagem alertava para o perigo potencial que existe na constante manipulação das obras, não apenas para exposições periódicas ou permanentes, para as pesquisas que se multiplicaram em torno das coleções, para a divulgação das informações apontando para o intrínseco componente de vulnerabilidade.

O que se pretende aqui não é aprofundar um estudo técnico sobre conservação e preservação e sim estabelecer um guia básico para uma espécie de manual de caráter prático, que sirva de orientação para que nossa instituição possa manter uma gestão da coleção de gravuras de Marcello Grassmann adquirida com o financiamento FAPESP, bem como com o acervo já existente no Centro de Pesquisas em Gravura do Instituto de Artes. A conservação material adequada dessas coleções, para que possam ser utilizadas em pesquisas futuras e que tornem o patrimônio cultural e artístico da universidade cada vez mais sólido, é nossa responsabilidade.

A conservação preventiva é um método de trabalho que planeja e determina os protocolos e dispositivos necessários para prevenir a deterioração da obra ou objeto antes que ela se produza. Essas ações a tornam o elemento diferenciador entre acumular documentos e obras e efetivamente conservá-los como patrimônio efetivo. Temos em nossa universidade um acervo de obras em papel significativo, formado por aproximadamente mil gravuras em diferentes técnicas. Este acervo foi formado e guardado sob a responsabilidade do Centro de Pesquisas em Gravura do Instituto de Artes, desde 1997 e exposto em algumas ocasiões, sob a responsabilidade dos professores e pesquisadores que atuam no CPGravura. A coleção está guardada atualmente na Biblioteca Central César Lattes, no

Departamento de Obras Raras, numa sala climatizada. Parte da proposta inicial da pesquisa realizada, a identificação, digitalização e catalogação dessas obras. Uma segunda etapa do processo desenvolvido a partir da pesquisa prevê a instalação definitiva de um espaço adequado, Gabinete de Estampas, (Departamento de Gravuras e Desenhos), numa colaboração entre o CPGravura/Instituto de Artes e a Biblioteca Central da Universidade Estadual de Campinas. Neste lugar, além da conservação preventiva e guarda, pretendemos estabelecer um espaço de diálogo com a universidade por meio de exposições, aulas e outras atividades relacionadas, além de disponibilizar o acervo para futuras pesquisas.

A história do papel remonta à Antiguidade se considerarmos os pergaminhos e papiros e a partir do conhecimento do que já se produzia no Oriente surge o papel no Ocidente a partir do século XII. Embora não seja nossa intenção apresentar um estudo e desenvolvimento dessa fabricação destacou o autor Dard Hunter (1883-1966) (*Papermaking: The History and Technique of an Ancient Craft*), ainda reconhecido como uma grande autoridade no assunto, que apresenta a evolução da indústria papelreira desde sua invenção na China, até seu desenvolvimento no Ocidente de maneira completa e fascinante: dos processos artesanais, feitos em tintas de fibras vegetais procedentes de plantas como o linho, algodão ou cânhamo, de gramaturas irregulares e de grande resistência mecânica, aos papéis industriais que começaram a ser produzidos no século XVIII, temos um grande espectro que revela a complexidade dessa tarefa. Ainda hoje, apesar de toda a evolução tecnológica, tal estudo apenas comprova que o papel, apesar de sua fragilidade é conhecido por sua extrema versatilidade e resistência e é ainda um dos principais suportes utilizados. Podemos classificá-lo segundo sua manufatura, composição de fibras, gramatura, cor, textura e processos aditivos de acabamento. Respeitando-se suas dimensões reduzidas o papel tem sido utilizado para as práticas artísticas e se torna suporte de um sem número de técnicas e procedimentos dos mais variados. O que nos interessa no momento é tratar desse suporte quando utilizado para técnicas realizadas a partir de procedimentos secos ou úmidos, ou ainda procedimentos químicos e mistos na gravura e de conservá-lo adequadamente. Desde um simples desenho a lápis, passando por impressões de gravuras em metal, madeira e pedra às impressões digitais, o papel tem sido, por excelência, um dos principais suportes para a impressão, construção e transmissão do conhecimento humano.

A presença do oxigênio e da água no meio ambiente, junto com a luz, causa a deterioração dos papéis, afetando-o como suporte e também afetando o que suporta. O papel é um material extremamente higroscópico e os níveis elevados de umidade, em combinação com condições ambientais provocam reações de hidrólise e oxidação que comprometem a ruptura das células de celulose e de outros materiais orgânicos de sua composição. Temos que considerar sua vulnerabilidade, que implica em mudança de seus elementos constitutivos, e que se manifesta na forma de manchas, perda de flexibilidade, fungos, mudanças de cor e ocorrências mais definitivas como a ruptura das fibras. Algumas alterações são estruturais no suporte, tais como a acidez, a fragilidade, a fragmentação, a falta de coesão das fibras e alguns ataques microbiológicos. Outras, são estruturais na matéria suportada, tais como, falta de adesão ao suporte, dispersão, alteração química dos pigmentos e descoloração das tintas entre outros.

Temos que ter em mente dois fatores:

1 - facilitar a manipulação, guarda e uso; criar um microsistema que mantenha a obra em um meio livre de ácido e limitar os efeitos devastadores da luz, umidade e contaminação do ar.

2 - O papel é um material muito flexível, portanto, sua manipulação, guarda e apresentação exigem uma base resistente, pasta de conservação ou *passepartout* que será o fundo de apoio da obra. A montagem tem que ser suficientemente rígida para proporcionar à obra suporte, resistência e proteção física. A gramatura do *passepartout* tem que ser suficientemente grossa para isolar a superfície de um possível contato com o vidro se emoldurado e todos os materiais devem ser compatíveis com os parâmetros de conservação.

Uma solução econômica consiste em proteger as obras de maneira individual, com uma folha de papel neutro glassine ou outro material transparente neutro. Entretanto, a máxima proteção poderá ser alcançada se a obra for montada num suporte ou colocadas em pastas de conservação guardadas em caixas de armazenamento produzidas especificamente para tal coleção, levando em consideração suas características principais como: técnica, peso, dimensão, tipo de papel, conteúdo. A reversibilidade deve ser o princípio básico e para isso devem-se selecionar produtos e materiais que interfiram minimamente na montagem. Fitas adesivas museográficas, cantoneiras, papéis de restauro japonês, cola

metilcelulose, fitas de poliéster: cada um desses materiais deve ser eleito de acordo com a obra que se está manipulando. As obras devem ficar na horizontal, guardadas em caixas feitas com material de PH neutro ou preferencialmente em gaveteiros metálicos com fundo de poliestireno.

A complexidade gráfica dessas obras exigiu uma metodologia específica para o processamento de informação das imagens. A partir de reuniões com o departamento especializado em obras raras e também o de catalogação da Biblioteca Central César Lattes, foi construída uma ficha de catalogação apropriada para a identificação e descrição do material. Como modelo foram utilizadas as fichas de catalogação do Museu Albertina, Viena, e do Museu do Prado, Madri.

A segunda etapa consistiu em identificar cada uma das gravuras de acordo com as informações determinadas. Durante essa mesma etapa iniciou-se a identificação dos procedimentos técnicos utilizados por Grassmann. Todas as imagens foram digitalizadas. Nessa etapa foi necessária a consulta a outros especialistas na área, que ajudaram numa possível desconstrução de cada imagem a fim de determinar cada procedimento técnico utilizado. Alunos bolsistas auxiliaram o trabalho e foi necessário treiná-los para que pudessem digitalizar as imagens, organizar os arquivos e finalmente participar da avaliação técnica das estampas sob a supervisão da pesquisadora responsável.

Alguns critérios foram determinados para a catalogação, tais como: ordem de gravação, nomenclatura dos procedimentos técnicos, informações técnicas sobre cada imagem, local e modo de impressão (inclusive nome do impressor). Já que Grassmann revisitava constantemente as matrizes, a dificuldade em determinar as datas exatas da realização das gravuras é enorme e optamos por localizar as imagens em décadas. Utilizamos algumas fontes para verificar essas informações, tais como a catalogação feita pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, catálogos publicados e consultas realizadas com Roberto Grassmann, seu irmão e impressor, e Zizi Baptista, a companheira do artista em seus últimos anos de vida. As medidas das imagens foram aproximadas, por exemplo, 39,3 aproximamos para 39,5 cm.

O passo seguinte está em andamento: realização dos laudos de conservação e documentação referente a cada uma das obras (Termos de doação, patrimoniamento, Livro tomo, etc.).

A exposição de arte funciona como uma ponte de interligação, um ponto de encontro entre a arte, o espectador, o curador, o espaço de arte, o artista; a exposição se coloca enquanto um espaço subjetivo, experimental, com abertura para significações, interpretações e sensações, um espaço de construção de conhecimento.

4. Exposições e o pensar artístico sobre as obras do Gabinete de Estampas da UNICAMP

O CPGravura prioriza as ações expositivas de seu acervo e da Coleção Grassmann, possibilitando uma série de eventos visando a divulgação e difusão das técnicas da gravura estimulando também o pensamento curatorial sobre a coleção¹⁰.

A primeira exposição do acervo em 1997 contou, entre outros, com nomes importantes da gravura brasileira como Maria Bonomi, Renina Katz, Regina Silveira, Cláudio Mubarac, Marco Buti e já se fez presente a obra de Marcello Grassmann. Em 2007, na Galeria do Instituto de Artes da UNICAMP, foi realizada a mostra em comemoração aos 10 anos do CPGravura, intitulada Décima Exposição, que também reuniu obras destes artistas e novos convidados como Ulysses Boscolo, Evandro Carlos Jardim.

Em 2008 esteve em exposição em Nova Iorque, no Pratt Institute, enfocando a pesquisa de docentes e alunos, promovendo o lançamento da produção destes artistas em um cenário internacional. O acervo também circulou no meio universitário como, por exemplo, em 2010, no Museu Universitário de Arte (MUnA) da Universidade Federal de Uberlândia.

Destacamos ainda outros exemplos, como a exposição “O Colecionador” com obras do acervo pessoal de Pedro Hiller, em 2012, com curadoria de Lygia Eluf e em 2014, a exposição 1/17, onde 17 artistas que compõem a coleção do CPGravura foram reunidos numa retrospectiva e exposição das doações realizadas até aquele momento¹¹, sob a curadoria de Danilo Perillo, ambas na Galeria do Instituto de Artes na UNICAMP.

¹⁰ As instituições museológicas constituem o lugar oficial da arte: tudo que é produzido, difundido, comentado e vendido como tal, em algum momento, deve passar por um museu ou por uma grande exposição institucional. [...] A partir dessas participações, elas são vistas, comentadas e documentadas. (BULHÕES, 2008:127)

¹¹ O conceito de curadoria que assumimos é entendido como uma interferência ativa e que forma parte do exercício museológico, já que a ideia de recorte é uma das essências tanto do processo

Em 2015 houve a primeira exposição do Projeto Grassman realizada na Biblioteca Central César Lattes da UNICAMP, “O universo gráfico de Marcelo Grassman” com curadoria colaborativa de Lygia Eluf, Isabella Pereira e Fernanda Mira, como apresentação ao público da recente aquisição das obras do artista ao acervo da Universidade¹². E neste ano há o planejamento para que ocorram duas exposições simultâneas, no mês de novembro. Uma será realizada na Biblioteca Central César Lattes e a segunda no ateliê de Gravura do Instituto de Artes, ambas na UNICAMP, onde obras tanto do Marcelo Grassmann quanto de outros artistas a fim de mostrar o processo de construção, reflexão e difusão desta coleção.

A apresentação do percurso do Gabinete de Estampas e Desenhos nos permite vislumbrar a sua vastidão. O projeto tem uma abrangência instigante e apresenta a possibilidade de um trabalho interdisciplinar. Essa ação desencadeia um movimento não apenas de ações artísticas mas também de pesquisas e investigações que tem sua origem na presença da obra de arte na esfera universitária e pública. São fatores que determinam o diferencial desta iniciativa, que recebeu apoio dentro da Universidade Estadual de Campinas, do Instituto de Artes (IA), da Biblioteca Central César Lattes (BCCL), na Coleção de Obras Raras, e, fora dela, através da FAPESP e que através do trabalho de docentes, funcionários e alunos tornou possível a construção deste acervo dentro do patrimônio público.

5. Considerações finais

Com o objetivo de preservar e fortalecer a importância da guarda, conservação e difusão de um bem cultural de tamanho valor e a coleção passa a representar a identidade da imagem gráfica do local. Sua relação com a conservação da memória visual brasileira, o ensino e pesquisa, estabelece ainda uma justaposição de trajetórias de artistas doadores das obras, alunos e docentes, uma herança rica fruto do percurso iniciado há vinte anos no Centro de Pesquisa em Gravura.

coleccionista como do expositivo. O curador é, nesse caso, um mediador que se caracteriza por sua influência na possibilidade de viabilizar o processo de produção de sentidos por meio das exposições museológicas. (BOTTALLO, 2004: 39).

¹² Admitindo as necessidades de buscar para seu trabalho uma dimensão crítica, os curadores dos museus tornam as exposições um espaço privilegiado para a arte, pois sabem que elas oferecerão a possibilidade de multiplicar experiências estéticas, tanto para os artistas como para o público que as visita. (GONÇALVES, 2004: 104).

A centralização das obras em um departamento como o Gabinete de Estampas e Desenhos permite também uma tomada de poder sobre o patrimônio material, representado pela concretude das obras e o imaterial associado à memória do local. A consciência sobre a história do local viabiliza a sua escrita e perpetuação, criando vínculos de afeto e reconhecimento sobre a produção gráfica brasileira.

Retomando o pensamento de Ana Mae Barbosa, que explicita a gravidade do estabelecimento de relações entre uma sociedade e a arte por ela produzida: "Uma sociedade só é artisticamente desenvolvida quando ao lado de uma produção artística de alta qualidade há também uma alta capacidade de entendimento desta produção pelo público." E ainda complementa destacando a razão de se almejar tal desenvolvimento: "Desenvolvimento cultural que é a alta inspiração de uma sociedade só existe com desenvolvimento artístico neste duplo sentido." (BARBOSA, 1994, p. 32).

6. REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ana Paula de. MUnA e seu acervo: lugar de memória e esquecimento. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia/ MG. 2012.

ANDRADE, Marco Antônio P. de. O Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 70. In: CADERNO DE ARTE, nº especial, dez. 1998. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Centro de Ciências Humanas e Artes, Departamento de Artes Plásticas. p. 59 – 65.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos. 2. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 1994.

BARROS, Regina Teixeira de. CHAIMOVICH, Felipe (Org.), CHIARELLI, Tadeu. Grupo de estudos de Curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2º ed.rev. e ampl. São Paulo: MAM, 2008.

BOURDIEU, P., DARBEL, A., O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo: Zouk, 2003.

BULHÕES, Maria Amélia. As instituições museológicas e a constituição de valores no circuito mundializado da arte. In: BERTOLI, M.& STIGGER, V. (orgs.) Arte, Crítica e Mundialização. São Paulo, ABCA: Imprensa Oficial, 2008, p.125-133.

CATROGA, Fernando. Os passos do homem como restolho do tempo: memória e fim do fim da história. Coimbra: Almedina, 2009. 97

CHAIMOVICH, Felipe (Org.), CHIARELLI, Tadeu. Grupo de estudos de Curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2º ed.rev. e ampl. São Paulo: MAM, 2008.

CHARTIER, Roger. A beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CHIARELLI, Tadeu. CHAIMOVICH, Felipe (Org.), CHIARELLI, Tadeu. Grupo de estudos de Curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2º ed.rev. e ampl. São Paulo: MAM, 2008. CHIARELLI, Tadeu.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo, SP: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2015.

COSTA, Helouise. CHAIMOVICH, Felipe (Org.), CHIARELLI, Tadeu. Grupo de estudos de Curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2º ed.rev. e ampl. São Paulo: MAM, 2008.

CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do Museu. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CURY, Marília Xavier. Exposição: concepção, montagem e avaliação. São Paulo, 2006.

FOUCAULT, M.. A arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

GARRIDO, Coca. Trayectoria, metodología y funciones de un gabinete de grabados. *Arte, Individuo y Sociedad*, Madri, Espanha, n. 12, p. 113-130, 2000.

GONÇALVES, José R.S. O patrimônio como categoria de pensamento In: ABREU, Regina & CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre Cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. 98 São Paulo: Editora da USP, 2004.

IVINS, William Mills, Jr. *How prints look: photographs with commentary*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1943.

MALRAUX, André. *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000. MORTARA, Adriana. *Museus e coleções universitários: por que museus de arte na Universidade de São Paulo- Tese (Doutorado em Ciências da Informação e Documentação) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo*, São Paulo, 2001.

O'DOHERT, Brian. *No Interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. *Memória e Arte: a (in) visibilidade dos museus de arte contemporânea brasileiros*. Tese (Doutorado em História) Programa de Pós-graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. Trad. Suzana Ferreira Borges, In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1985. v.5. p. 51-86 POULOT, Dominique. *Museu, nação, acervo*. In: BITTENCOURT, Jose Neves et. All. *História representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003. 99

RAMOS, Francisco Régis Lopes. *A danação do objeto: o museu no ensino de história*. Chapecó: Argos, 2004.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

Referências de Internet:

BOTTALLO, Marilucia. *A curadoria de exposições de arte moderna e contemporânea e sua relação com a museologia e os museus*. Disponível em: (<http://issuu.com/arteducadora/docs/critica2>) Último acesso em 26/09/2017.

GROSSMANN, Martin. *O museu de arte hoje*. Disponível em: (http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/artigos/o_museu_hoje/view...) Último acesso 13/07/2007.

HOFFMAN, Jens. *A exposição como trabalho de arte*. ht Disponível em: (<tp://www.slideshare.net/kamillanunes/a-exposio-como-trabalho-de-arte-jens-hoffmann>) Último acesso em 27/05/2012 ICOM, Disponível em: (<http://www.icom.org.br>). Último acesso em 19/08/2010.

7. Anexo: Lista de imagens

7.1 – Projeto Gravura na Kombi, Escola Professora Maria A. G. La Fortezza, Hortolândia, 2004.

7.2 – Décima Exposição, CPGravura, Galeria do I.A. Unicamp, Campinas, 2007.

7.3 – Center for printmaking research Arts Institute UNICAMP (folder), Pratt Institute, Nova Iorque, 2008.

7.4 – CPGravura (folder), MUnA UFU, Uberlândia, 2010.

7.5 – CPGravura, MUnA UFU, Uberlândia, 2010.

7.6 – O Colecionador, Galeria do I.A., Unicamp, Campinas, 2012.

7.7 – 1/17, Galeria do I.A. Unicamp, Campinas, 2014.

7.8 – “O universo gráfico de Marcelo Grassman”, Biblioteca Central César Lattes UNICAMP, 2015.

7.9 – “O universo gráfico de Marcelo Grassman” (detalhe da matriz e das ferramentas de gravação), Biblioteca Central César Lattes UNICAMP, 2015.

7.10 – Obra de Marcelo Grassmann, (água forte, ponta seca, roulette, água tinta, falsa maneira negra, raspador/brunidor), Coleção do Gabinete de Estampas da UNICAMP, 2017.