

#10
Ago/23



Capa: Regina Silveira - *Mundus Adimarabili*.

Obra em processo desde 2007.

<https://reginasilveira.com/MUNDUS-ADMIRABILIS-1>



**FÓRUM
PERMANENTE**

<http://forumpermanente.org>

Permanência e Impermanência

A Edição de número 10 do Periódico Permanente foi curada e editada pelo Grupo de Estudos de Conservação em Arte Contemporânea.

GEcAC (IEA/USP – FP)



Periódico
Permanente.

Nº 10

Sumário

Apresentação <i>Isis Baldini</i>	1
Perspectivas para refletir sobre a reinstalação de obras de arte complexas <i>Kamila Vasques</i>	3
Perspectiva filosófica e técnica na preservação da arte contemporânea <i>Zínia M C Carvalho</i>	5
Márcia Reed e Karen Cristine Barbosa: Dois caminhos da conservação <i>Rafael Lima Capellari</i>	7
Uma vizinhança inesperada: Salvador Muñoz Viñas e Kunihiro Aizawa <i>Caetana Britto</i>	9
Além da materialidade <i>Joana Asseff Neves</i>	11
Apresentando o Projeto <i>Boris Groys</i>	13
Arte e cultura da Arte <i>Teixeira Coelho</i>	20
A entrevista como estratégia formativa: em foco as obras de Regina Silveira e irmãos Campana <i>Caetana Britto</i> <i>Joana Asseff Neves</i> <i>Juliana Bittencourt</i> <i>Kamila Vasques Rafael</i> <i>Lima Capellari</i> <i>Zinia M.C.Carvalho</i>	34
O valor de contemporaneidade <i>Isis Baldini Elias</i>	46
O Conservador como um Performer <i>Rita Macedo</i> <i>Andreia Nogueira</i> <i>Hélia Marçal</i>	55
Reflexões sobre a preservação de materiais plásticos em acervos artísticos <i>Camilla Vitti Mariano</i>	69



Periódico
Permanente.

Nº 10	Pensar a documentação no âmbito da conservação da arte contemporânea <i>Joana Teixeira</i>	80
	Estudo comparativo dos poluentes gasosos detectados no interior de uma vitrine e na galeria expositiva de um museu em Lisboa <i>Karen Barbosa</i>	90
	A natureza específica ou pública da conservação da arte contemporânea e as funções dos museus de arte <i>Kunihiko Aizawa</i>	110
	O que conservar? <i>Lino Morales</i>	116
	Matando com ternura? Os desafios da conservação e acesso para matéria orgânica <i>Marcia Reed</i>	128
	Memória(s) do Efêmero arquivo, curadoria e mídias digitais <i>Priscila Almeida Cunha Arantes</i>	137
	A Natureza Transacional da Conservação do Patrimônio <i>Salvador Muñoz-Viñas</i>	146



Apresentação

Periódico
Permanente.

Nº 10

Isis Baldini

Conservadora-restauradora de obras de arte em suporte de papel, é pos-doutoranda no programa interdisciplinar do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), Doutora pela Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo (ECA/USP), com tese em conservação de obras contemporâneas, Mestre pela mesma universidade, com dissertação em conservação de obras de arte em papel, especialista em Gestão e Políticas Culturais pela Fundació Universitat de Girona, Espanha, em parceria com o Itau Cultural e especialista em Tecnologia do Papel pela Faculdade Oswaldo Cruz. Parte de sua tese de doutorado foi publicada em 2016, pela Educ em parceria com a Fapesp, sob o título de “Valor de Contemporaneidade: Conservação e Restauro de Obras de Arte”.

“É comum dizer que a arte contemporânea é necessariamente desafiadora. Preservá-la também é um desafio, mas nosso sucesso em enfrentar esse desafio é, no final das contas, simplesmente uma questão de nossa vontade coletiva e crença nessa arte. (...)” (CODDINGTON, 1999).¹

Pensar a conservação de obras não convencionais é uma tarefa complexa que, quase inevitavelmente, está acompanhada de uma profunda inquietação – traduzida em ansiedade e apreensão – pontuada por fragmentadas certezas e ainda exíguas referências. Se a conservação já é um desafio que se apresenta a cada intervenção na arte convencionalmente construída, esse desafio se torna ainda mais complexo quando se trata de obras estruturadas imaterialmente em intrincadas redes de compreensão sustentadas por uma polimaterialidade que não prioriza a estabilidade ou a durabilidade de seus materiais constitutivos.

Foi essa inquietação que nos levou a considerar a hipótese de que a diferença entre as obras não convencionais e aquelas executadas de forma tradicional poderia estar em algo invisível, talvez na forma com que suas estruturas estavam organizadas. Essa hipótese, defendida em tese de doutorado em 2010², resultou na elaboração de um sistema estruturado nos processos metonímicos e metafóricos que, quando analisados sob a ótica de um conservador, levou ao reconhecimento de um valor que foi denominado pela autora de *valor de contemporaneidade*.

Foi procurando comprovar a hipótese da existência do valor de contemporaneidade em algumas obras, e ciente de que o trabalho solitário impossibilita a reflexão proveniente de discussões coletivas, que foi criado em 2018 o Grupo de Estudos em Conservação de Arte Contemporânea (GeCAC). Essa iniciativa foi um desdobramento do curso “Encontros, Leituras e Reflexões - Os Fundamentos Filosóficos da Conservação e Restauro”, que ministrei no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) como parte das atividades do pós-doutorado. O curso tinha como objetivo ampliar os repertórios histórico, ético e filosófico necessários para um raciocínio crítico-metodológico no campo da conservação e do restauro, por meio da leitura, da reflexão e da discussão.

O GeCAC é vinculado ao Fórum Permanente³, grupo de pesquisa do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (IEA-USP), e tem como linha de reflexão principal pensar a conservação de obras não convencionais a partir de seu valor de contemporaneidade⁴. Por ser este um valor subjetivo, ligado à existência imaterial da obra, é necessário um conhecimento da poética que a sustenta e que faz parte do universo do artista. As entrevistas, nesse contexto, constituem importante núcleo reflexivo, por serem relevantes instrumentos de compreensão do patrimônio contemporâneo e a base que permite estabelecer perspectivas de conservação sincrônicas com os objetos a serem preservados.

1 CODDINGTON, James (1999). The case against amnesia. In: CORZO, Miguel Angel (org.). Mortality, immortality? The legacy of 20th century art. Los Angeles: Getty Conservation Institute, p. 19-24.

2 ELIAS, Isis Baldini (2010). Conservação e restauro de obras com valor de contemporaneidade: a arte postal da XVI Bienal de São Paulo. Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

3 Disponível em <http://www.forumpermanente.org/>. Acesso em: 10 jul.2023.

4 Esse valor pode ser compreendido de forma mais ampla no artigo “O Valor de Contemporaneidade”, publicado nesta revista.

Mesmo existindo dentro de uma estrutura acadêmica, os pesquisadores integrantes do GeCAC não são oriundos necessariamente de instituições acadêmicas, culturais e/ou artísticas. No Brasil, uma parcela significativa do acervo contemporâneo encontra-se em coleções particulares, e o Grupo considera que, para a efetiva conservação das obras, tanto no âmbito institucional como no privado, deve haver uma heterogeneidade dos saberes e das experiências, além de transparência e facilidade na disponibilização das informações.

Os autores que compõem esta edição do *Periódico Permanente* foram pré-selecionados com base em textos que pontuaram as discussões conceituais do Grupo. Procuramos, em nossas reuniões regulares, pautar as leituras não apenas pelo pensamento análogo, mas também pelo distinto, pois consideramos que a reflexão dos conceitos inquietantes – aqueles que nos obriga a sair de nossa zona de conforto intelectual – leva a discussões profundas e significativas que podem implicar rupturas epistemológicas construtivas e relevantes. Esta publicação é fruto dos trabalhos desenvolvidos pelo GeCAC dentro desse contexto.

A Revista é composta tanto por textos já publicados como inéditos. Para maior abrangência no território nacional, optamos por traduzir todos os artigos para o português, mantendo um *link* para o original, seja ele inédito, seja não inédito. Além disso, como o Grupo se pauta na reflexão e no diálogo propiciados pelas entrevistas, os artigos são seguidos de uma entrevista feita pelo pesquisador do GeCAC encarregado de sua curadoria. Não obedecem a essa regra os artigos selecionados na biblioteca do Fórum Permanente⁵ e o dos pesquisadores do GeCAC.

Como toda a linha conceitual do Grupo se baseia na hipótese do valor de contemporaneidade, optamos neste compêndio, por inserir também um texto explicativo para que o leitor possa compreender melhor a base especulativa que sustenta a nossa pesquisa.

Boa leitura!

Isis Baldini
Coordenadora do GeCAC
Curador Editor



Periódico
Permanente.

Nº 10

Perspectivas para refletir sobre a reinstalação de obras de arte complexas

Kamila Vasques

Bacharel em Artes Visuais e em Educação Artística pelo Centro Universitário de Belas Artes de São Paulo. Formada em Conservação e Restauração de Papel e Conservação de Materiais Fotográficos. Atua como Artista Visual e como pesquisadora em Conservação de Arte Contemporânea no GeCAC do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo - USP/Brasil.

Registro ORCID

<https://orcid.org/0000-0003-2099-4324>

Pensar a Conservação da Arte Contemporânea é, sem dúvida, uma questão difícil, principalmente quando se trata de obras instalativas, performativas, processuais e/ou efêmeras, pois são obras de natureza complexa que devem ser pensadas de maneira individual quando exibidas, reexibidas e conservadas dentro de uma instituição. Com base nessas informações, foram selecionados para esta curadoria os artigos “The Conservator as a Performer”, de Rita Macedo, Andreia Nogueira e Hélia Marçal, e “Pensar a documentação no âmbito da conservação da arte contemporânea”, de Joana Teixeira. Coincidentemente, as autoras são pesquisadoras da área de Conservação e de nacionalidade portuguesa.

Embora os dois artigos discutam a questão da subjetividade na atuação do conservador e a quem cabe a atribuição de intérprete dessas obras, eles seguem pensamentos distintos sobre o papel do conservador na preservação da Arte Contemporânea. O artigo “The Conservator as a Performer”, publicado anteriormente, em 2012, pela Athens Institute for Education and Research (ATINER) e traduzido especialmente para esta edição do *Periódico Permanente* como “O Conservador como um *Performer*”, parte da colocação de que o papel do conservador é, em princípio, subjetivo, e que, mesmo seguindo estritamente as instruções do artista e a documentação da obra, cada re-representação será interpretativa e única. Ao colocar essa questão, as autoras atribuem ao conservador uma atuação semelhante à de um *performer* ao reinstalar as obras, ou seja, o papel de um intérprete que opera a partir da mudança inerente e inevitável ao rerepresentar obras com caráter performático e instalativo.

As autoras utilizam como estudo de caso as obras do artista português Francisco Tropa, apresentando questões sensíveis de como expor e conservar o trabalho de um artista performático extremamente processual e, por isso, em constante transformação. Além disso, o artigo também coloca a questão de outros geradores de significado na *performance*, que são, além do próprio artista, os atores que muitas vezes a executam e o público que reage a ela e com ela interage. Por todas essas peculiaridades, conservar um ato performático é uma tarefa ainda mais desafiadora.

Em contrapartida, o artigo inédito “Pensar a documentação no âmbito da conservação da arte contemporânea”, de Joana Teixeira, traz o entendimento de se pensar a conservação a partir da documentação realizada de modo interdisciplinar e contínuo. Documentação que, para ser eficaz, deve ser constantemente revista a fim de diminuir a subjetividade e garantir que a obra seja exposta mantendo seu conceito e a intenção do artista. Dessa forma, segundo Joana Teixeira, o conservador atuaria como mediador das várias equipes responsáveis pela instalação da obra e o curador como intérprete, sempre com base na documentação (documentação essa que terá como fonte primordial as informações dadas pelo próprio artista, seja pelas instruções para montagem, seja pelas referências obtidas na entrevista¹).

Para aprofundar as questões levantadas, Teixeira aborda obras dos artistas Cildo Meireles, Anish Kapoor, Nam June Paik, Gary Hill e Tino Sehgal, dando ênfase ao desafio

¹ A realização de uma entrevista com o artista, para compreensão mais aprofundada de sua produção e da sua poética, é um protocolo utilizado em diversas instituições. As entrevistas são gravadas e documentadas, e servem de suporte para a tomada de decisão na conservação das obras.

de documentar e reapresentar obras sonoras, com elementos eletrônicos e com materiais orgânicos, sem perder sua imaterialidade conceitual. Além disso, ela procura destacar a importância de atentar e registrar a relação entre a instalação e o espaço expositivo.

Com relação à documentação das obras, Teixeira se debruça sobre os padrões internacionais, apresentando-nos um amplo panorama atualizado e também plataformas específicas que podem auxiliar as instituições nessa questão.

É interessante observar que são pensamentos distintos, até certo ponto díspares, que instigam outros questionamentos. Nesse contexto, as entrevistas com as autoras possibilitaram aprofundá-los e compreendê-los dentro de uma visão ampliada. Apesar das posições divergentes, existe concordância quando colocam que as obras contemporâneas necessitam de uma nova abordagem por parte do conservador ou da equipe de conservação.

Os artigos também convergem no entendimento de que a conservação dessas obras deve respeitar o que foi determinado pelo artista, mantendo o seu significado acima de sua materialidade. Eles não trazem respostas definitivas – nem poderiam, diante da relatividade das possibilidades, mas suscitam o debate de ideias dentro da área da Conservação e apresentam novos caminhos para que se possa repensar o papel do conservador. Este, mais do que nunca, deverá se colocar de maneira crítica, com o objetivo de preservar as obras para a sociedade presente e a futura buscando, nesse percurso, manter vivo o legado dos artistas



Periódico
Permanente.

Nº 10

Curadoria

Zínia M C Carvalho

Revisão

Guilherme Saltini

Zínia M C Carvalho

Mestre em História da Ciência, Especialista em Preservação, Conservação e Restauração de Documentação Gráfica, Especialista em História da Arte. Atua na área de conservação e restauração de papel e patrimônio cultural gráfico. Pesquisadora do GeCAC que faz parte do Fórum Permanente do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo - USP/Brasil.

Registro ORCID

<https://orcid.org/0000-0002-1142-4592>

Perspectiva filosófica e técnica na preservação da arte contemporânea

A longevidade da arte contemporânea em pauta: refletindo preservação, conservação e restauração em obras de arte contemporânea a partir dos artigos “Memória (s) do Efêmero - arquivo, curadoria e mídias digitais”, por Priscila Almeida Cunha Arantes, e “Reflexões sobre a preservação de materiais plásticos em acervos artísticos”, por Camilla Vitti Mariano.

Estes dois artigos contribuem para pensar a preservação da arte contemporânea trazendo a perspectiva filosófica (Ciências humanas) e a perspectiva técnica (Ciências exatas) da documentação necessária para assegurar a essência da obra.

Ambos os pontos de vista são necessários para a tomada de decisões que terão impacto direto na conservação e restauração de uma obra contemporânea. Obra, esta, que pode ser assimilada por todos os sentidos, isto é, a arte contemporânea oferece uma diversidade de formatos, técnicas e materiais, capaz de abranger áreas afins tanto na sua visualização, como na sua interação e subjetividade.

A arte contemporânea agrega setores de diversos segmentos como, por exemplo, artista, arquivo, documentação, novas mídias, museus, entrevistas, adaptação de tecnologias, e testes científicos (físicos e químicos).

Por conta desta diversidade, é importante ressaltar que, inevitavelmente, surgirão mais questionamentos do que certezas. Questionamentos, estes, foco de um grupo interdisciplinar de profissionais com um objetivo comum: desvendar as melhores técnicas e procedimentos para que a arte contemporânea sobreviva o maior tempo possível.

O desafio está no fato de que, frequentemente, materiais que são utilizados, e que possuem características de efemeridade, podem ser fundamentais para a representatividade da essência da obra e precisam ser preservados.

O diálogo com os artistas que ainda estão na nossa convivência e a participação destes nos processos dos profissionais da conservação e do restauro é importante tanto para o diagnóstico e a identificação de materiais utilizados, como para a tomada de decisões visando a conservação da obra.

Refletir a longevidade da arte contemporânea contribui para a compilação de arquivos de projetos que podem ser revisitados, reconstruídos, relidos e lembrados, e que se comunicam com a diversidade do tempo. Como coloca Arantes, os arquivos vão conter lacunas, memórias e esquecimentos. Eles não possuem memória própria, mas possibilidades de armazenarem dados relevantes, sejam das obras ou das intenções dos artistas.

O insano desejo de armazenar tudo aquilo que nos é possível faz com que muitos destes arquivos, que estão diariamente a nossa frente - por exemplo, em nosso notebook -, caiam no esquecimento ou sejam alterados pela sua fragilidade. Tal vulnerabilidade nos faz questionar: é possível conservar e prolongar a vida de tudo que é criado ou teremos que aceitar sua eventual efemeridade?

Aludindo a esta brevidade, os desafios apresentados por materiais plásticos, como traz Mariano, faz com que nós conservadores tenhamos que dispor de conhecimentos muito além da nossa formação; uma preocupação com o que envolve a obra na sua totalidade.

A obra é, sem dúvida, o centro das atenções, mas requer controlos ambientais específicos e constantes para que a sua integridade física e intelectual seja preservada.

Tais questões são, ironicamente, eternas e difíceis de serem respondidas ou solucionadas. A conservação e restauração não dispõem de fórmulas prontas; cada obra é única. Sendo assim, cabe a nós profissionais conceder a atenção necessária de que cada uma é digna, a fim de manter sua integridade e individualidade.



Periódico
Permanente.

Nº 10

Márcia Reed e Karen Cristine Barbosa: Dois caminhos da conservação

Rafael Lima Capellari

Formado em História pela Universidade de São Paulo, onde desenvolveu dois projetos de pesquisa sobre as coleções de papéis da Universidade. Trabalhou em coleções públicas e privadas. Desde 2016 é o gestor da coleção dos Irmãos Campana. Pesquisador do GeCAC que faz parte do Fórum Permanente do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo - USP/Brasil.

Registro ORCID

<https://orcid.org/0000-0003-3396-4976>

À primeira vista, os artigos de Márcia Reed e Karen Barbosa parecem abordar campos diferentes da atuação do profissional da conservação.

Reed, curadora chefe do Getty Institute, questiona os limites do restauro e da atuação dos profissionais em obras de arte com materiais orgânicos em um evento promovido pela instituição no México. Matérias orgânicas se degradam rapidamente, alteram sua forma, cor, aroma e podem danificar materiais que estão no entorno. Por outro lado, essas características são esperadas e, por muitas vezes, desejadas pelos artistas. A autora pergunta: “É possível responsabilmente preservar o trabalho sem interferir na intenção do artista de que envelheça e/ou se desintegre?”, “Como essas caixas¹ podem ser vistas de uma forma apropriadamente informal se essa própria atividade as consome?”

A autora traz exemplos de casos já tratados pela equipe de pesquisa da Getty que incluem desde a explosão de uma lata de sardinha na obra do artista Benjamin Patterson até delicadas borboletas em um trabalho de Duchamp. Ela, por fim, dá poucas respostas definitivas, mas traz luz para certas abordagens, aponta que algumas formas de conservação podem alterar a intenção do artista, distanciando o trabalho dos públicos.

Outra pesquisadora, a doutora Alison Bracker, que no texto “When is the end?”² tem em comum com Reed a pesquisa sobre o trabalho de Dieter Roth, faz perguntas semelhantes ao tratar da conservação de arte contemporânea: “Quais são os elementos que transmitem suas potencialidades?”, “Os elementos são substituíveis?”

Estes questionamentos, levantados pela arte contemporânea, trouxeram novas abordagens teóricas que nem sempre possuem uma resposta objetiva ou um consenso, como ocorria em obras feitas em suportes tradicionais. Reed, assim como Alison salientam a importância da entrevista, mas ambas também reforçam que não é possível contar apenas com esta documentação, seja pela ausência do artista, seja pela própria mudança da memória do criador com seu objeto criado. Assim, a ideia de que uma obra institucionalizada pode desaparecer tem sido um tema recorrente e este fim de uma obra põe em cheque a tradição associada ao trabalho de conservação.

Karen Barbosa, Patrícia Moreira, Teresa Ferreira e Eduarda Vieira analisam os poluentes, compostos orgânicos voláteis, presentes no ambiente e em uma vitrine de um espaço expositivo em Lisboa, Portugal. Para realizar sua pesquisa, Karen se utiliza de amostradores passivos difusos e data loggers. Os dados obtidos são interessantes, demonstram não só a presença de gases poluentes que podem danificar as obras de arte nas salas do museu como também dentro das vitrines. Por outro lado, as vitrines demonstraram ser barreiras eficientes das variações de umidade e temperatura. Os resultados das análises levam as autoras a procurar as razões dos índices de compostos voláteis nos materiais expositivos como madeiras e tintas, que se mostraram um dos responsáveis pelo ar no ambiente do museu.

1 Referência da autora aos trabalhos com objetos do cotidiano e materiais orgânicos criados pelo movimento artístico Fluxus.

2 BRACKER, Alison. When is the end?. Disponível em: <<https://www.frieze.com/article/when-end>>. Acesso em: 28 out, 2022

Aqui, busco não só diferenças, mas também semelhanças entre os artigos. Acredito que a teoria da conservação e restauro e a atuação pautadas em aspectos socioculturais estão sempre presentes de forma mais ou menos evidente na atuação dos profissionais.

Gostaria de começar exemplificando com um aspecto material presente nos dois textos: a vitrine. Instrumento expositivo pensado para a proteção do objeto, a vitrine de vidro ou acrílico tem sua unanimidade questionada por ambas. Em Reed, a vitrine é uma barreira para a completa fruição das obras de Dieter Roth, impedindo que a intenção do artista, de que suas obras sejam tocadas e manipuladas, se concretize. Em Barbosa, a vitrine se demonstra como um aparato a ser analisado com mais profundidade, porque pode reter poluentes impedindo a troca de ar com o ambiente e, possivelmente, degradando o objeto que deveria proteger.

Em seguida, trago um aspecto do campo teórico-filosófico, o que considero de mais latente em ambos artigos, a arte contemporânea exige uma constante revisão, investigação, análise e debate dos profissionais de conservação e restauro. Karen e Márcia nos trazem a ideia de que não podemos nos pautar em regras preestabelecidas. É preciso se questionar o tempo todo e trabalhar em conjunto, inclusive com profissionais fora das instituições, como os próprios artistas, pesquisadores e o público.



Periódico
Permanente.

Nº 10

Caetana Britto

Estudou Letras na USP e se especializou em Conservação-
-Restauração no SENAI. Estagiou no MAC/USP, no Arquivo da Fundação Bienal e na Biblioteca do Congresso. Bolsa da Ishibashi Foundation/Japan Foundation para pesquisa sobre Conservação de Arte Contemporânea no Japão. Pesquisador do GeCAC integrante do Fórum Permanente do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo - USP/Brasil.

Registro no ORCID

<https://orcid.org/0000-0002-1010-9953>

Uma vizinhança inesperada: Salvador Muñoz Viñas e Kunihiko Aizawa

Provavelmente Salvador Muñoz Viñas e Kunihiko Aizawa não se conhecem. Nem a especialidade de cada um faria supor alguma proximidade. No convite feito a ambos para publicarem um texto nesta edição GECAC do Periódico Permanente, houve um grau de aleatoriedade. Havia a expectativa por um conteúdo que ultrapassasse a ortodoxia da conservação, uma formulação para além dos propósitos técnicos e científicos, considerando que o conjunto das obras contemporâneas convoca, nos envolvidos em sua preservação, uma compreensão à altura de sua complexidade. Ou, nas palavras de Eduardo Kac¹: “uma visão de longo alcance que reconheça, em um único gesto, o valor cultural da obra e sua irreduzível materialidade”.

Apesar da crescente produção contemporânea *made in Brazil*, as discussões sobre sua preservação no âmbito institucional não são intermitentes nem periódicas, mas ocorrem por surtos, atrapalhando o alargamento e aprofundamento de questões candentes e que exigem uma revisão das práticas museológicas atuais. Questões como: documentação de processos e poéticas artísticas não convencionais, metodologias em preservação e exibição de obras digitais, conservação e comunicação de criações efêmeras como as performances e a conservação de obras, intencionalmente ou não, autodestrutivas.

Na edição de 14 de dezembro de 2021 do programa online *INCCA Talks*² o artista mexicano Raphael Lozano-Hemmer, propôs que os museus assumam a inviabilidade da conservação de certas obras e ofereçam à estas, uma “morte digna”, com uma última exposição ritualística da obra e sua documentação completa incluindo registros textuais, fotográficos e audiovisuais dos materiais que a constituem, processo de criação, todas as exposições, intervenções de restauro, publicações e entrevistas com o artista, curadores, historiadores e até com o(s) público(s). Claro que a proposição de Lozano-Hemmer abdica da (intervenção de) conservação. Então, a questão é: de qual conservação está se falando, ou melhor, conservação do quê?

Muñoz Viñas é um conservador filósofo, sem deixar a prática e a docência, é grande a sua produção teórica, e o seu livro *Teoria Contemporânea de la Restauracion* tornou-se um clássico. Embora tenha escrito textos sobre a conservação de arte contemporânea³, o texto que integra esta edição não é específico, discorre sobre as implicações dos atos de conservação, uma vez que a conservação sempre altera o objeto, frequentemente para melhor. Tema este pouco presente, se não totalmente ausente, das ementas dos cursos e debates da área. O paradoxo apontado por Viñas é que em arte contemporânea trata-se de “conservar a alteração”⁴, uma contradição em termos.

Já Aizawa, não é teórico nem docente. No entanto, sua formação em ciências sociais, fato raro na área, aplicada à experiência de décadas como conservador nos principais museus de arte contemporânea do Japão, possibilitou uma percepção dialética, assu-

1 Arte contemporânea: preservar o quê? / organização Cristina Freire. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015.

2 International Network for the Conservation of Contemporary Art.

<https://incca.org/incca-talk-raphael-lozano-hemmer>

3 MUÑOZ-VIÑAS, Salvador; *The artwork that became a Symbol of itself: reflections on the conservation of modern art*, in *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art*, London: Archetype, 2010.

4 Ibidem.

mindando as contradições envolvidas nas operações de conservação que considera a obra como criação única, mas cuja existência está inserida em uma instituição, em uma sociedade e em um tempo. As decisões de conservação não se sujeitariam aos dogmas da conservação tradicional tais como o da “reversibilidade” (aplicado a materiais e procedimentos) mas seriam resultantes de análises caso a caso e compromissos institucionais e sociais.

A vizinhança inesperada desses conservadores distantes revela a existência de pensamentos heterogêneos, necessários à uma fundamentação prática e epistemológica da conservação de arte contemporânea, em processo de eclosão. E principalmente, necessários à uma mudança nas instituições e nas abordagens, para além das intervenções limitadas às estruturas existentes.



Além da materialidade

Periódico
Permanente.

Nº 10

Joana Asseff Neves

Mestre em História da Ciência, graduada em História, com pós-graduação em Gestão Arquivística e formação em conservação e restauração de acervos em papel. Trabalha desde 2014 com a conservação e restauração do acervo do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo. Pesquisador do GeCAC que faz parte do Fórum Permanente do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo - USP/Brasil.

Registro ORCID

<https://orcid.org/0000-0002-1632-8858>

Em 1963, no clássico livro *Teoria da restauração*, o italiano Cesare Brandi fez uma ampla e sistemática formulação teórico-metodológica sobre a área de restauração, pontuando, como primeiro axioma, que se restaura somente a matéria da obra de arte. Para ele, esse axioma valoriza a matéria como “aquilo que serve à epifania da imagem” (BRANDI, 2008, p. 29). Dessa forma, o tratamento de obras convencionalmente construídas, composta pelo suporte (estrutura) e pela imagem (aspecto), reafirma e valida o trabalho do conservador-restaurador. É sob essa base que a área de restauração se consolidou no Ocidente a partir da segunda metade do século XX.

Porém essa consolidação vem sendo questionada nas últimas décadas, pois tem se mostrado inadequada para fornecer as bases teóricas para a intervenção de algumas obras da produção contemporânea, segundo Baldini:

A pouca durabilidade dos materiais, a dificuldade de estabilizar os processos de degradação, a insegurança sobre os limites da intervenção e a falta de uma teorização específica que estabelecesse estes limites, fez com que, nas últimas décadas do século XX, começassem a surgir os primeiros congressos e simpósios voltados especificamente para a arte moderna e contemporânea. (BALDINI, 2010, p. 83).

Assim, os artigos “O que conservar?”, de Lino Morales, e “O valor de contemporaneidade”, de Isis Baldini, apresentados nesta edição da revista *Periódico Permanente*, discutem essa nova função do conservador-restaurador, propondo maneiras singulares de refletir e intervir em obras de arte contemporâneas de complexa criação. Os textos – embora seguindo caminhos explicativos diferenciados – visam ampliar as discussões da área de conservação-restauração para além da materialidade dessas obras, tema esse com crescente abordagem nos meios teóricos nas últimas décadas. Segundo Athöfer, por exemplo, atualmente, não basta conhecer os materiais e dominar as técnicas de restauração para fazer um bom trabalho. Para ele, também é necessário mergulhar no universo intelectual, na filosofia do artista; caso contrário, a restauração partiria de um ponto equivocado (Althöfer, 2006, p. 73).

Sendo assim, a partir do momento em que o trabalho do conservador-restaurador precisou ir além da materialidade da obra de arte (requerendo uma análise sob um novo ponto de vista) para que a intervenção respeitasse sua existência imaterial, abriu-se um debate sobre a formação desse profissional que muitas vezes está preso aos problemas apresentados pela matéria.

O texto de Morales trabalha alguns conceitos como autenticidade, identidade, unidade e finalidade, procurando demonstrar a inter-relação entre eles e a sua importância para as dúvidas geradas nos tratamentos das obras contemporâneas. Para ele, a noção de autenticidade ampliou-se ao longo do tempo com as discussões promovidas acerca da conservação do patrimônio cultural, tanto em seus aspectos materiais como imateriais. Portanto, não existe um estado de autenticidade imutável, mas sim diferentes estados de autenticidade, uma vez que a escolha da autenticidade final do objeto restaurado (protoestado) é uma escolha de identidade. Dessa forma, o foco principal da conservação é a identidade da imagem, centrada justamente na subjetividade da relação sujeito-objeto. Morales observa que, apesar das dificuldades pontuadas, o processo de documentação desses bens deveria ser capaz de garantir sua identidade e justificar a necessidade da sua conservação.

Já Baldini complementa o questionamento de Morales. Para ela, quando realizamos uma intervenção em uma obra não convencional, além da materialidade, temos de

considerar os aspectos imateriais, ou seja, aqueles subjetivos, entre eles o que ela denomina de valor de contemporaneidade. Esse valor é dinâmico, flexível e maleável, está diretamente ligado à poética da obra, influi no mapa dos atores envolvidos em sua salvaguarda e remodela a avaliação crítica que deve embasar um tratamento interventivo (BALDINI, 2022, p. 2).

Baldini traz também a reflexão acerca dos campos que compõem uma obra - estruturados de forma metonímica - e das camadas de informações adicionadas a estes. Para a autora, algumas obras da produção contemporânea apresentam um novo campo nessa estrutura (ligado aos aspectos filosóficos) que altera significativamente a decisão do conservador-restaurador diante da salvaguarda dessas obras.

É possível considerar que os diferentes estados de autenticidade, citados por Morales, também podem integrar esses campos ou ser resultado da interação destes quando influenciados pelas camadas socioculturais inseridas pelo fator tempo.

Dessa forma, os textos, mesmo que expressos em linhas de raciocínio nem sempre convergentes, possuem similaridades que se complementam e possibilitam uma ampla reflexão sobre a conservação de obras de arte contemporâneas, como pode ser constatado nas entrevistas que serão apresentadas ao final.

Bibliografia

ALTHÖFER, Heinz. La restauración del arte moderno y contemporáneo. *In*: RIGHI, Lúdia (org.). *Conservar el arte contemporáneo*. Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea, p. 71-78, 2006.

BALDINI ELIAS, Isis. Conservação e restauro de obras com valor de contemporaneidade. A arte postal da XVI Bienal de São Paulo. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2010.

BRANDI, Cesare. Teoria da restauração. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.



Apresentando o Projeto

Periódico
Permanente.

Nº 10

Boris Groys

Professor de Estética, História da arte e Teoria de Mídia na prestigiosa Hochschule fuer Gestaltung (HfG/ZKM), Centro de Arte e Tecnologia de Mídia e Academia de Design, em Karlsruhe, Alemanha; ele é também Global Distinguished Professor no Dpt. de Russo e Estudos Eslovos na New York University. Autor de 21 livros, entre os quais Stalin. Obra de Arte total, publicado em vários países; Sobre o novo. Ensaio de economia cultural, e dois livros em colaboração com Ilja Kabakov (Die Kunst der Installation e Die Kunst des Fliehens).

Tradução

Fórum Permanente

English version

<http://www.forumpermanente.org/revista/periodico-permanente-10/english-versions-of-texts-in-the-periodico-permanente-n-deg10/presenting-the-project>

Falando sobre arte contemporânea temos, antes de mais nada, que nos perguntar: O que significa ser contemporâneo? A arte moderna é (ou, melhor, foi) voltada para o futuro. Ser moderno significa viver em um projeto, praticar um trabalho em processo. Por causa desse movimento permanente em direção ao futuro, a arte moderna tende a negligenciar, a esquecer o presente, a reduzi-lo permanentemente a um modesto momento de transição do passado para o futuro. O discurso pós-moderno e a arte tentaram evitar essa discrição do presente, apresentando o Projeto Moderno como concluído, como já realizado – e focar na crítica a esse Projeto e suas consequências. Mas ao relegar o Projeto Moderno ao passado, a arte pós-moderna perde novamente o presente.

Parece-me que os artistas contemporâneos que tentam ser genuinamente contemporâneos ainda vêem o Projeto Moderno como um Projeto não concretizado, não realizado e em andamento. Mas, em relação a este Projeto, assim como a qualquer outro projeto, eles concentram a sua atenção mais no seu contexto, nas condições de sua realização do que no próprio projeto. Através da pesquisa e documentação do contexto dos projetos modernos, incluindo seus próprios projetos artísticos, estes artistas desviam a nossa atenção do objetivo do projeto para as condições atuais de sua realização. Assim, ocorre a mudança da produção artística tradicional para a documentação artística. Esses artistas utilizam cada vez mais em sua prática os meios típicos de cobertura midiática. E eles também utilizam cada vez mais a instalação como uma forma de arte que dá a possibilidade de demonstrar uma cena de concepção e realização do projeto.

Além disso, o espaço de instalação é temporário – não é um museu do passado, nem o futuro Reino da Luz. Em certo sentido, a questão da estética da arte contemporânea e a questão da estética da instalação são questões idênticas.

A vida moderna é a vida em um projeto que se orienta para o futuro – seja ele entendido como progresso tecnológico, melhoria econômica ou utopia política. A formulação de diversos projetos tornou-se agora a maior preocupação do homem contemporâneo. Hoje em dia, qualquer que seja o esforço empreendido no campo econômico, político ou cultural, é preciso primeiro formular um projeto adequado para submeter à aprovação oficial ou financiamento do projeto junto a uma ou várias autoridades públicas. Se este projeto na sua forma original for rejeitado, ele é então modificado na tentativa de melhorar as suas chances de ser aceito. Se o projeto revisado for descartado, a única alternativa é propor um projeto inteiramente novo em seu lugar. Desta forma, todos os membros de nossa sociedade estão constantemente preocupados em conceber, discutir e rejeitar uma série interminável de projetos. Avaliações são escritas, orçamentos meticulosamente calculados, comissões montadas, comitês nomeados e resoluções apresentadas. Um número considerável de nossos contemporâneos passa seu tempo apenas lendo propostas, avaliações e orçamentos dessa natureza. A maioria destes projetos permanece para sempre irrealizados. Basta que um ou outro assessor informe que um projeto não é promissor, que é difícil de financiar ou simplesmente indesejável, e todo o trabalho investido em sua formulação terá sido uma perda de tempo.

Desnecessário dizer que o grau de trabalho investido na apresentação de um projeto é bastante considerável – e torna-se cada vez mais trabalhoso à medida que o tempo avança. Os projetos submetidos a vários júris, comissões e órgãos públicos são embalados em um design cada vez mais elaborado e formulados com cada vez mais detalhes, objetivando impressionar adequadamente seus potenciais avaliadores. Desta forma, este tipo de formulação de projetos evolui para uma forma de arte por si mesma, cujo significado para nossa sociedade ainda é muito pouco reconhecido. Pois, independentemente de ser ou não realmente realizado, cada projeto representa, de fato, um rascunho

para uma visão particular do futuro que pode ser fascinante e instrutiva. No entanto, a maioria dos projetos que a nossa civilização está incessantemente gerando frequentemente desaparecem ou são simplesmente descartados depois de terem sido rejeitados. Este tratamento culposamente negligente do projeto como uma forma de arte é realmente muito lamentável, pois nos impede de analisar e compreender as esperanças e visões de futuro que foram investidas nesses projetos – e que podem oferecer uma visão de nossa sociedade maior do que qualquer outra coisa. Este certamente não é o contexto apropriado para se realizar uma análise sociológica dos projetos contemporâneos. Mas a pergunta que se deve fazer neste momento é que esperanças estão ligadas ao projeto como tal? Ou, por que as pessoas querem fazer um projeto, em vez de apenas viver em um futuro não restrito por projetos?

A seguinte resposta pode ser dada a esta pergunta: acima de tudo, cada projeto permite ao seu autor adquirir um status socialmente sancionado e representado de solidão. Isso pode parecer paradoxal, à primeira vista, porque todo projeto é social em sua natureza. Mas todo projeto faz uma distinção entre o tempo de sua realização, o momento de apresentação de seu resultado e o tempo após esta apresentação. Agora, o tempo de realização do projeto é um tempo muito pessoal – um tempo de reclusão e reflexão. Pode ser uma reclusão individual ou em grupo, reclusão coletiva se um determinado projeto envolve a colaboração de muitos indivíduos. Mas, em qualquer caso, certo auto-isolamento de um contexto social maior é condição necessária para a realização de qualquer projeto. E esse tipo de auto-isolamento é totalmente apreciado e respeitado pela sociedade.

Sob as condições prevalecentes da vida diária, os indivíduos que não estão preparados para entrar em comunicação a qualquer momento com seus semelhantes são classificados como difíceis, anti-sociais e hostis, e estão sujeitos à censura social. Mas essa situação sofre uma mudança radical no momento em que alguém pode apresentar um projeto individual socialmente sancionado como motivo de seu auto-isolamento e renúncia a qualquer forma de comunicação. Todos nós entendemos que quando alguém tem que realizar um projeto, ele está sob imensa pressão de tempo que não lhe deixa tempo para mais nada. É comumente aceito que escrever um livro, preparar uma exposição ou se esforçar para fazer uma descoberta científica são projetos que exigem que o indivíduo evite o contato social, descomunique, quando não se excomunge a si mesmo – ainda que não seja automaticamente julgado uma pessoa má. O aceitável paradoxo sobre isso é que quanto mais tempo o projeto dispor para ser realizado, maior será a pressão de tempo a que estará sujeito. Muitos projetos aprovados no âmbito do mundo artístico contemporâneo estão programados para terem uma duração máxima de cinco anos. Em troca, após esse período limitado de isolamento, espera-se que o indivíduo apresente um produto acabado e regresse a desgastante comunicação social – pelo menos até o momento, possivelmente, quando ele ou ela submeta outra proposta de projeto. Na verdade, juntamente com o resultado do projeto, espera-se que o indivíduo – ou grupo – apresente uma documentação que comprove como utilizou o tempo que lhe foi concedido para a realização do projeto. Mas essa documentação não é tão importante em comparação com o resultado do projeto. O resultado, o produto do projeto, demonstra por si só o trabalho acumulado neste produto. A vida dos autores e participantes do projeto que ocorreu durante sua realização é apagada pelo produto deste projeto. Ele permanece socialmente relevante apenas na esfera privada.

Mas o que se pode dizer sobre os projetos que podem preocupar uma pessoa por toda a sua vida? E quanto aos projetos que têm a própria vida como único produto? Agora, os projetos mais interessantes da arte moderna e contemporânea são precisamente estes: Os que querem manifestar a vida como tal – além de qualquer razão, objetivo, justificativa, instrumentalidade, utilidade etc. Começando com Malevich ou os artistas do movimento Dada como Hugo Ball ou Tristan Tzara, somos confrontados com os projetos que querem ser tão infinitos e tão não-utilitários como a própria vida. Malevich fala da vida que simplesmente acontece – além de qualquer razão e objetivo – e formula

o projeto artístico para mostrar a vida precisamente como processo autônomo, incontornável e potencialmente infinito. Malevich está pronto para defender essa noção de vida autônoma contra qualquer instrumentalização – mesmo contra a instrumentalização pelos projetos de libertação política ou econômica. É possível citar várias declarações comparáveis de diferentes artistas da vanguarda histórica. Frequentemente tende-se a falar a respeito da autonomia da arte – e a autonomia da arte é então confrontada com a exigência de superar essa autonomia, de dar vida à arte. Malevich – como também outros artistas da vanguarda radical – nunca fala sobre a autonomia da arte. Ele fala apenas sobre a autonomia da vida – e a arte é para ele apenas um meio para manifestar essa autonomia da vida. Somos confrontados aqui com a vida que coincide com o projeto que tem a vida em si mesma como objetivo.

Parece-me que este projeto deve ser levado a sério porque é repetido várias vezes na arte do Século 20 por diferentes artistas e de muitas maneiras diferentes. E eu diria que a arte de Lygia Clark é, para mim, também um exemplo de tal projeto radical. Agora, é óbvio que não faz sentido exigir que este tipo de projeto de arte seja trazido à vida – porque já é vida. Mas aqui surge uma questão diferente: como trazer esse tipo de projeto de vida para a arte – para o contexto da arte, para o espaço da arte? Neste caso não podemos falar de uma obra de arte como produto final deste projeto – um produto que resume todo o trabalho que foi investido neste projeto e que pode ser exposto e trazido para o campo da comunicação social após a reclusão da vida no projeto, estar finalizada. Fica-se diante de uma vida que parece ser irremediavelmente privada porque não produziu nenhum resultado – de modo que sua documentação e representação no espaço da arte parece ser fundamentalmente questionável, deficiente, inadequada. Devo dizer, nesse ponto, que não compartilho dessas reservas – e tentarei explicar o porquê.

Como tentei mostrar, é precisamente o produto da vida enquanto resultado do projeto que divide a vida em, digamos, vida pura e trabalho, privada e social, comunicável e incomunicável. Tudo o que entrou no produto e foi resumido pelo produto é, por definição, trabalho. Tudo o que ficou fora do produto é pura vida que não é e não pode ser comunicada – pura vida porque foi pura e definitivamente perdida em termos de projeto. Essa vida pura e definitivamente perdida é irrecuperável, não representável, de fato. Mas se o projeto for entendido como tendo a vitalidade como seu único objetivo, então a situação muda. Neste caso não temos mais um produto, um resultado – e isso significa que toda a vida se torna idêntica ao projeto e à sua representação. Tal vida não tem mais perda, nem descanso irrecuperável, irrepresentável, nem parte privada. Temos aqui a vida idêntica à sua documentação. Este tipo de projeto tem apenas um significado: apagar a diferença entre a vida interior e a vida exterior, entre a vida e o trabalho, entre o privado e o social. Podemos dizer: Tal projeto de vida é, desde o início, uma comunicação. Mas ele está se comunicando somente com ele mesmo – ou, para dizer de outra forma, ele está comunicando sua própria descomunicação. A vida é, como já indiquei, entendida pela arte radical do Século 20 como algo que escapa a qualquer descrição, classificação e utilização. Assim, comunicar a vida é comunicar a des-comunicação, documentar a inadequação de qualquer documentação etc.

O processo de modernização é frequentemente entendido como a expansão constante da comunicação, como um processo de secularização progressiva que esvazia todos os estados de solidão, auto-isolamento, vida puramente interior. A modernização é vista como a emergência de uma nova sociedade de inclusão total que exclui todas as formas de exclusividade. Mas, como já mencionado, cada projeto equivale, antes de tudo, a uma proclamação e estabelecimento de reclusão e auto-isolamento. Isto confere à modernidade um status ambivalente. Por um lado, promove uma compulsão pela comunicação total e pela contemporaneidade coletiva total, enquanto por outro, gera constantemente novos projetos que terminam repetidamente na reconquista do isolamento radical. Cada projeto é, antes de tudo, a declaração de outro, de um novo futuro que se supõe que surja uma vez que o projeto passado tenha sido executado. Mas a fim de induzir um novo futuro, é preciso primeiro tirar um período de licença ou ausência

para si mesmo, com o qual o projeto transferiu seu agente para um estado paralelo de tempo heterogêneo. Esse outro período de tempo, por sua vez, é desvinculado do tempo vivenciado pela sociedade – é dessincronizado. A vida da sociedade prossegue assim mesmo - o curso normal das coisas permanece desimpedido. Mas despercebidamente em algum lugar além desse fluxo geral de tempo, alguém começou a trabalhar em outro projeto. Ele está escrevendo um livro, preparando uma exposição ou planejando um assassinato espetacular. E ele está fazendo isso na esperança de que uma vez que o livro seja publicado, a exposição aberta ou o assassinato realizado, o curso geral das coisas mudará e toda humanidade será legada a um futuro diferente – o próprio futuro que, na verdade, este projeto antecipou e aspirou. Em outras palavras, à primeira vista, todo projeto parece prosperar apenas na esperança de sua ressincronização com o andamento geral das coisas. O projeto é considerado um sucesso se essa ressincronização conseguir conduzir as coisas na direção desejada. E é considerado um fracasso se o andamento das coisas não for afetado pela realização do projeto. No entanto, o sucesso e o fracasso do projeto têm uma coisa em comum: ambos os resultados encerram o projeto e ambos levam à ressincronização do estado paralelo do projeto de tempo com o curso geral das coisas. E, em ambos os casos, essa ressincronização causa familiarmente um mal-estar, até mesmo provocando desânimo. Quer um projeto termine em sucesso ou fracasso, em ambos os casos, o que é sentido como angustiante é a perda dessa existência no tempo paralelo, o abandono de uma vida para além do funcionamento geral das coisas.

Se alguém tem um projeto – ou, mais precisamente, está vivendo em um projeto – ele já está sempre no futuro. Está trabalhando em algo que (ainda) não pode ser mostrado aos outros, que permanece oculto e incomunicável. O projeto permite emigrar do presente para um futuro virtual, causando uma ruptura temporal entre si e todos os outros, pois eles ainda não chegaram a esse futuro e ainda estão esperando que o futuro aconteça. Mas o autor do projeto já sabe como será o futuro, pois seu projeto nada mais é do que uma descrição desse futuro. A razão principal, aliás, porque o processo de aprovação de um projeto é tão desagradável para o autor do projeto é que, no estágio inicial de sua submissão, ele já está sendo solicitado a fornecer uma descrição meticulosamente detalhada de como esse futuro será realizado e qual será o seu resultado. Se o autor se mostrar incapaz de fazê-lo, seu projeto será devolvido e o financiamento recusado. No entanto, se ele de fato conseguir entregar a descrição precisa estipulada, ele eliminará essa mesma distância entre ele e os outros que constitui todo o apelo de seu projeto. Se todos souberem desde o início qual será o rumo provável do projeto e qual será seu resultado, então o futuro já não será mais uma surpresa para eles. Com isso, porém, o projeto perde seu propósito inerente. Para o autor do projeto, entretanto, tudo no aqui e agora não tem nenhuma importância, pois ele já está vivendo no futuro e vê o presente como algo que tem que ser superado, abolido ou pelo menos mudado. É por isso que ele não vê razão para se justificar ou para se comunicar com o presente. Muito pelo contrário, é o presente que precisa se justificar para o futuro que foi anunciado no projeto. É justamente esse intervalo de tempo, a preciosa oportunidade de olhar o presente a partir do futuro, que torna a vida vivida no projeto tão atraente para seu autor – e, inversamente, que torna a execução do projeto, em última análise, tão perturbadora. Assim, aos olhos de qualquer autor de um projeto, os projetos mais agradáveis são aqueles que, desde o início, são concebidos para nunca serem concluídos, uma vez que estes são os mais propensos a manter a lacuna entre o futuro e o presente por um período de tempo não especificado. Tais projetos nunca são realizados, nunca geram um resultado final, nunca trazem um produto final. Mas isso não quer dizer, de forma alguma, que tais projetos inacabados e incompletos sejam totalmente excluídos da representação social, mesmo que nunca se espere que eles efetuem uma ressincronização com o funcionamento geral das coisas através de algum tipo de resultado específico, bem-sucedido ou não. Estes tipos de projetos podem, afinal de contas, ser documentados.

Sartre certa vez descreveu o estado de “estar no projeto” como a condição ontológica da existência humana. Segundo Sartre, cada pessoa vive a partir da perspectiva de seu próprio futuro individual que, por força, permanece vedado da visão dos outros.

Nos termos de Sartre, essa condição resulta na alienação radical de cada indivíduo, uma vez que todos os outros só podem vê-lo como o produto final de suas circunstâncias pessoais, mas nunca como um projeto heterogêneo dessas circunstâncias. Consequentemente, a estrutura temporal paralela heterogênea do projeto permanece indefinível para qualquer forma de representação no presente. Assim, para Sartre, o projeto está maculado pela suspeita de escapismo, evitação deliberada de comunicação social e responsabilidade individual. Portanto, não é surpresa que Sartre também descreva a condição ontológica do sujeito como um estado de “*mauvaise foi*” ou insinceridade. E por esta razão o herói existencial da proveniência Sartreana é perenemente tentado a fechar a brecha entre o tempo de seu projeto e o do andamento geral das coisas através de uma violenta “*action directe*” e assim, mesmo que apenas por um breve momento, sincronizar ambos os tempos. Mas enquanto o tempo heterogêneo do projeto não possa levar a uma conclusão, ele pode, como observado anteriormente, ser documentado. Poder-se-ia até afirmar que a arte nada mais é que documentação e representação desse tempo heterogêneo baseado no projeto. Há muito tempo isso significava documentar a história divina como um projeto de redenção do mundo. Hoje em dia trata-se de projetos individuais e coletivos para diversos futuros. De toda forma, a documentação da arte agora concede a todos os projetos não realizados ou irrealizáveis um lugar no presente sem forçá-los a ser um sucesso ou um fracasso. Nestes termos, os próprios escritos de Sartre também poderiam ser considerados uma documentação deste tipo.

Precisamente esta ambivalência é demonstrada e radicalizada pelos vários projetos da arte do Século 20. Cada projeto demonstra uma inevitável lacuna de tempo, uma dessincronização radical entre si e o tempo de vida da sociedade. É por isso que as linguagens da vanguarda – também as linguagens visuais – estão predominantemente comunicando a descomunicação. Essas linguagens não querem ser compreensíveis – ao contrário, elas transmitirão a ruptura da comunicação. Esses projetos não querem unir privado e social, vida e trabalho, forma e conteúdo. Pelo contrário, eles mostram que tal unidade só pode ser uma unidade paradoxal de contradições que só podem se comunicar através da impossibilidade de comunicação. Nesse sentido, documentar esses projetos como impossíveis de documentar é justamente permanecer fiel à sua intenção inicial. No caso da vanguarda clássica pode haver ainda uma certa ambivalência a este respeito, porque de uma forma ou de outra a vanguarda clássica ainda produz obras de arte.

Nas últimas duas décadas, o projeto de arte – em vez da obra de arte – tem sem dúvida ocupado o centro das atenções do mundo da arte. Cada projeto de arte pode pressupor a formulação de um objetivo específico e de uma estratégia concebida para atingir esse objetivo, mas esse objetivo é geralmente formulado de tal forma que nos sejam negados os critérios que nos permitiriam verificar se o objetivo do projeto foi ou não alcançado, se é necessário o tempo excessivo para atingir o seu objetivo ou mesmo se o objetivo é, como tal, intrinsecamente inalcançável. Nossa atenção é, assim, desviada da produção de uma obra (incluindo uma obra de arte) para a vida no projeto de arte – vida que não é principalmente um processo produtivo, que não é adaptada ao desenvolvimento de um produto, que não é “orientada para resultados”. Nesses termos, a arte já não é mais entendida como produção de obras de arte, mas como documentação da vida-no-projeto – independentemente do resultado que a vida em questão tenha ou supostamente tenha tido. Isso claramente tem um efeito na forma como a arte é agora definida. Hoje em dia a arte não se manifesta mais como outro, novo objeto de contemplação que foi produzido pelo artista mas, como outro, tempo heterogêneo do projeto de arte, que é documentado como tal.

Uma obra de arte é tradicionalmente entendida como algo que incorpora totalmente a arte, conferindo-lhe imediatismo e presença visível e palpável. Quando vamos a uma exposição de arte, geralmente assumimos o que quer que esteja exposto – pinturas, esculturas, desenhos, fotografias, vídeos, *ready-mades* ou instalações – deve ser arte. As obras podem, naturalmente, de uma forma ou de outra, fazer referências a coisas que elas não são, talvez a objetos do mundo real ou a certas questões políticas, mas não

fazem alusão à arte em si, porque elas mesmas são arte. No entanto, essa suposição tradicional que define visitas a exposições e museus tem se mostrado progressivamente errônea. Além das obras de arte, nos espaços artísticos atuais, somos agora, cada vez mais, confrontados com a documentação artística sob várias formas. Da mesma forma, aqui também vemos pinturas, desenhos, fotografias, vídeos, textos e instalações – em outras palavras, as mesmas formas e mídia nos quais a arte é comumente apresentada. Mas quando se trata de documentação de arte, a arte não é mais apresentada através dessas mídias, mas simplesmente documentada. A documentação de arte é *per definitionem* não arte. Justamente por meramente se referir à arte, a documentação de arte deixa bem claro que a própria arte não está mais à mão e instantaneamente visível mas, ao contrário, ausente e oculta.

A documentação da arte sinaliza, assim, a tentativa de usar mídias artísticas dentro dos espaços artísticos para fazer referência direta à própria vida, em outras palavras, a uma forma de pura atividade ou pura práxis, por assim dizer – na verdade, uma referência à vida no projeto artístico – ainda que sem querer representá-lo diretamente. Aqui, a arte é transformada num modo de vida, em que a obra de arte é tornada não-arte, mas mera documentação deste modo de vida. Ou, posto em termos diferentes, a arte está se tornando biopolítica porque começou a produzir e documentar a própria vida como pura atividade por meios artísticos. Não só isso, mas a documentação artística só poderia ter evoluído sob as condições de nossa era biopolítica, na qual a própria vida se tornou objeto de criatividade técnica e artística. Assim, mais uma vez, somos confrontados com a questão da relação entre vida e arte – mas em uma constelação completamente nova, que é caracterizada pelo paradoxo da arte na forma de projeto artístico agora também querendo se tornar vida, em vez de, digamos, simplesmente reproduzindo a vida ou fornecendo-lhe produtos de arte. Mas a questão convencional que vem à mente é até que ponto a documentação, incluindo a documentação artística, pode realmente representar a própria vida?

Toda a documentação está sob suspeita geral de inexoravelmente adular a vida. Para cada ato de documentação e arquivamento pressupõe uma certa escolha de coisas e circunstâncias. No entanto, tal seleção é determinada por critérios e valores que são sempre questionáveis, e necessariamente permanecem assim. Além disso, o processo de documentar algo sempre abre uma disparidade entre o próprio documento e os eventos documentados, uma divergência que não pode ser superada nem apagada. Mas mesmo que conseguíssemos desenvolver um procedimento capaz de reproduzir a vida em sua totalidade e com total autenticidade, acabaríamos de novo não com a vida em si, mas com a máscara mortuária da vida, pois é a própria singularidade da vida que constitui sua vitalidade. É por esta razão que a nossa cultura hoje é marcada por um profundo mal-estar em relação à documentação e ao arquivo – e até mesmo por protestos ruidosos contra o arquivo e em nome da vida. Os arquivistas e burocratas encarregados da documentação são normalmente considerados como inimigos da verdadeira vida, preferindo a compilação e administração de documentos mortos em detrimento da experiência direta da vida. Em particular, o burocrata é visto como um agente da morte que exerce o poder arrepiante da documentação para tornar a vida cinzenta, monótona, sem grandes incidentes e apáticas – em resumo, semelhante à morte. Da mesma forma, uma vez que o artista também começa a se envolver com a documentação, ele corre o risco de ser associado ao burocrata, sob suspeita de ser um novo agente da morte.

Como sabemos, porém, a documentação burocrática armazenada nos arquivos não consiste apenas em memórias registradas, mas também inclui projetos e planos direcionados não ao passado, mas ao futuro. Esses arquivos de projetos contêm rascunhos para a vida que ainda não aconteceu, mas que talvez sejam destinados ao futuro. E o que isso significa em nossa própria era biopolítica não é apenas fazer mudanças nas condições fundamentais da vida, mas engajar-se ativamente na produção da própria vida. A biopolítica é frequentemente confundida com as estratégias científicas e tecnológicas de manipulação genética que, pelo menos teoricamente, visam remodelar os seres vivos individuais.

Em vez disso, a verdadeira realização da tecnologia biopolítica tem muito mais a ver com moldar a própria longevidade— com a organização da vida como um evento, como pura atividade que ocorre no tempo. Desde a procriação e provisão de cuidados médicos ao longo da vida até a regulação do equilíbrio entre trabalho e lazer e medicação supervisionada, se não morte medicamente induzida, a vida de cada indivíduo hoje está permanentemente sujeita a controle e aperfeiçoamento artificial. E precisamente porque agora a vida não é mais percebida como um evento primevo e elementar do ser, como destino ou *fortuna*, como tempo que se desenrola por conta própria, mas é vista como tempo que pode ser produzido e formado artificialmente, a vida pode ser documentada e arquivada antes mesmo de acontecer. De fato, a documentação burocrática e tecnológica serve como o principal meio da biopolítica moderna. Os cronogramas, regulamentos, relatórios científicos, levantamentos estatísticos e esboços de projetos que compõem esse tipo de documentação estão constantemente gerando nova vida. Mesmo o arquivo genético contido em cada ser vivo pode, em última análise, ser entendido como um componente dessa documentação — que documenta a estrutura genética de organismos anteriores, obsoletos, mas também permite que a mesma estrutura genética seja interpretada como um modelo para a criação de futuros organismos vivos. Isso significa que, dado o estado atual da biopolítica, o arquivo já não nos permite diferenciar entre memória e projeto, entre passado e futuro. Isto, aliás, também oferece a base racional para o que, na tradição cristã, é chamado de Ressurreição — e para o que nos domínios político e cultural é conhecido como um renascimento. Pois o arquivo de formas de vida passadas pode, a qualquer momento, tornar-se um roteiro para o futuro. Ao ser armazenada no arquivo como documentação, a vida pode ser repetidamente revivida e constantemente reproduzida no tempo histórico — caso alguém se decida a realizar tal reprodução. O arquivo é o local onde passado e futuro se tornam reversíveis.

Teixeira Coelho

(São Paulo, 1944-2022) tornou-se Professor Emérito da Universidade de São Paulo em 2015, possui graduação em Direito (1971) pela Universidade de Guarulhos, mestrado em Ciências da Comunicação (1976) pela ECA-USP, doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada (1981) pela FFLCH-USP e pós-doutorado pela University of Maryland, EUA (2002). Na USP além de ser professor titular aposentado, obteve também os títulos de livre-docente e professor adjunto, perfazendo a carreira universitária completa. Foi professor de Teoria da Informação e Percepção Estética e de História da Arte da Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie.

A angústia da pergunta

Toda profissão ou, como talvez crítico de arte não seja profissão, toda atividade humana tem seu momento de angústia do goleiro na hora do pênalti. É verdade que, a rigor, só quem nunca jogou futebol pode imaginar que a angústia na hora do pênalti seja do goleiro. Na hora do pênalti o goleiro está no auge da excitação, o contrário da angústia: está literalmente a um passo da glória e ansioso por vê-la chegar. Quem fica com a angústia é o batedor, que gostaria que aquele momento fosse adiado para toda a eternidade. Minha angústia é a do batedor de pênalti e ela se traduz na angústia diante da possibilidade de que me cobrem meus critérios no instante de fazer aquilo que se chama a crítica de arte. Minha angústia é que me perguntem “Mas, qual, afinal seus critérios para dizer o que diz?” e eu não saiba responder. Minha sorte e a sorte deste tipo de batedores de pênalti é que essas perguntas hoje se fazem cada vez menos...

A ausência dessa prática deveria fazer pensar. Se não se pensa o suficiente sobre isso é porque o recalque praticado contra essas perguntas -- que no fundo, abaixo da superfície, continuam a existir-- faz parte do atual sistema da arte. Por que hoje, e em linhas gerais desde os anos 70, não é mais o caso de se fazer essas perguntas, nem ao crítico, nem ao artista? Alguns artistas, é verdade, esperam que os críticos respondam por eles às eventuais perguntas que lhes possam ser feitas. Mas, como digo, dificilmente se pergunta ao crítico *por quê* e *em nome do quê* ele diz o que diz. Mesmo assim, com frequência minha angústia aflora: e se me perguntarem por meus critérios? Mesmo quando ninguém me faz essas perguntas, mesmo quando é apenas a obra de arte que, no silêncio total de uma relação direta entre mim e ela embora no meio de uma multidão de pessoas excitadas nas salas de uma bienal, me faz essas perguntas, que direi eu a essa obra e a mim mesmo? Uma velha angústia que continuamente retorna e para a qual periodicamente devo encontrar respostas. Novas respostas.

Primeiro: o método

Essa questão voltou recentemente à tona para mim, sob um ponto de vista metodológico, ao ler uma entrevista, não de um artista ou de um crítico de arte ou teórico da arte, mas de um escritor, Salman Rushdie [1], esse cujo drama as nações ditas ocidentais e iluministas, que tanto falam em nome da liberdade, durante anos e anos assistiram indiferentes, numa das maiores demonstrações de pusilanimidade diante da opressão e da ignorância de que se tem notícia [2]. Na entrevista a que me refiro, dada ao jornal *Le Monde*, Salman Rushdie fez observações sobre as relações entre literatura, realidade e surrealidade que poderiam ser proveitosas no campo da discussão sobre a arte, para mim que continuo a ver na comparação entre as artes um método heurístico privilegiado, embora contestado. Falando do trabalho de colegas escritores e de suas próprias escolhas literárias, Rushdie observa, a certa altura, que o bom surrealismo, por dizê-lo assim, é aquele que empresta seu corpo à realidade, prolongando-a e tornando-se sua metáfora pertinente e convincente. Se não for assim, como diz Rushdie, se não forem enunciados de algum modo esses elos entre uma coisa e outra, e se não forem a seguir de algum modo justificados, se essa composição se fizer inteiramente ao acaso, as coisas ficam fáceis demais, ele diz. Tem razão: ficam fáceis demais e não significam muito. E para explicar o modo pelo qual esse processo pode ocorrer satisfatoriamente, destaca o escritor que certos motivos que dão corpo à obra precisam ficar claros. Se numa narrativa um tapete voa, diz Rushdie, é preciso que haja boas razões para que o faça. É preciso que o leitor, e antes dele o narrador, e antes dele o autor da história, possam

responder a algumas perguntas simples e ao mesmo bastante sutis: que tipo de tapete é esse, quem está sentado nesse tapete, para onde está voando afinal? Se o escritor quiser que esse tapete decole mesmo, continua Rushdie, é imperativo que ele decole a partir de uma seqüência de fatos reais produzida e descrita como tal ou como se tal fora – apesar de ser uma história sobre um tapete voador. Nisso reside o X da questão. A literatura, para ele, é essa articulação íntima e necessária entre verdade e fantasia, nisso para ele reside a quintessência do jogo literário. A suspensão da descrença, a essencial suspension of disbelief sempre mencionada em relação ao cinema mas que é pertinente, acaso, a alguns outros territórios da arte, é um requerimento preliminar que se faz ao leitor. A diferença entre o que acontece num território e outro é que neste, talvez mais do que naquele outro, não se pode pedir que essa suspensão se dê em nome de qualquer coisa ou de uma coisa qualquer. Seria possível argumentar que esse tipo de narrativa é aquele privilegiado por Rushdie, individualmente, e que há, em literatura, outras narrativas que não fazem do jogo entre verdade e fantasia a essência de seu ser, eliminando assim a necessidade daquelas perguntas, de modo específico. Digamos também que na arte, ou nas artes visuais, não é pertinente a questão do jogo entre verdade e fantasia uma vez que as artes deixaram muito para trás, ou de lado, qualquer referência à verdade pelo menos tal como a literatura a compreende. – embora me pareça que também nas artes, de algum modo e em algumas delas, a compreensão plena do que ocorre no âmago do processo de criação depende de uma genealogia da articulação entre a verdade e a fantasia. Mesmo assim, ali onde a correspondência entre as artes, no caso a literatura e as artes visuais, continua a demonstrar-se estimulante como método de reflexão é exatamente nessa idéia de que há algumas perguntas que devem ser respondidas pelo observador (ou que o observador deve estar em condições de pelo menos reconhecer) e que, antes dele, devem ser respondidas pela obra em si e que, antes de serem respondidas pela obra, precisam ser respondidas (ou pelo menos reconhecidas) pelo próprio artista -- perguntas que por várias razões não se fazem ou não se fazem mais, nem se reconhecem. O que ou quem está sentado no tapete voador que é esta obra à minha frente?

Talvez a melhor expressão aqui fosse disco voador, não só para dar ao texto o adequado tom de cutting edge, próprio dos dias de hoje, como porque a arte contemporânea está de fato cheia de discos voadores voando por aí [3]. Mas, fiquemos com Rushdie e sua terminologia arcaica.

Ainda se fazem as perguntas?

Que tipo de tapete voador é esse, quer dizer, que tipo de obra é essa? De onde vem, para onde vai? Como disse, pelo menos desde os anos 70 há quase um consenso de que essas perguntas não cabem mais, o consenso de que a arte teria “superado” a fase representada por essas perguntas, o consenso de que fazê-las seria demonstração de impertinência e primarismo intelectual, um consenso do qual participam todos, inclusive o próprio público em geral, que não se pergunta mais nada quando vai a uma bienal ou outro grande show da arte. No entanto, são perguntas que, por ver uma exposição aqui, uma Bienal de Veneza ali, me venho repondo cada vez mais insistentemente. Com angústia às vezes, como disse. Minha insistência com essas perguntas poderia ser indício de que eu talvez devesse parar de escrever sobre arte, se não de ver arte, por ter-me colocado totalmente fora do jogo, fora de jogo, em clara posição de impedimento, numa “banheira” enorme, como se diz. Quer dizer: eu estaria impedido de continuar a escrever sobre arte. Mas, sei que, se as perguntas são velhas, as respostas que eu encontraria agora seriam com sorte outras, se não novas, e compatíveis com o espírito deste tempo, agora. Claro que eu poderia apoiar-me na voz poderosa de Clement Greenberg e dizer, como certa vez ele disse [4], ao ser perguntado sobre os critérios para distinguir entre uma arte maior e outra menor (o equivalente a perguntar pelos critérios de toda crítica de arte), que esses critérios existiam, sim, mas não podiam ser colocados em palavras, e que o que ocorre é que algumas obras tocam você mais e outras, menos, sendo que

tudo que o crítico pode fazer é falar dessa experiência quando elas se dão, nada mais. Essa resposta, sob certo aspecto correta e acima de tudo bem contemporânea, me parece porém fácil demais. Sob uma luz positiva, essa é uma resposta que implicitamente faz equivaler a peça crítica a uma obra de arte: o artista não tem de traduzir em miúdos as razões de sua obra e o crítico não tem de traduzir em miúdos os princípios de sua escolha: ele apenas escolhe, assim como o artista apenas produz sua obra. O crítico, como o artista, não teria de dizer de onde fala; apenas fala o que fala. O lado negativo da resposta de Greenberg me parece entretanto exceder o que pode ter de positivo – pelo menos no caso do crítico. Preciso ser capaz de colocar em palavras pelo menos alguns dos critérios ou princípios gerais que me movem. Não só por respeito ao outro, aquele que eventualmente me lê, como por respeito a mim mesmo, pensando em mim mesmo. Desde onde enxergo uma obra de arte? Desde onde penso o que penso e sinto o que sinto, mesmo que não o expresse publicamente?

Na origem, tudo vale

Creio que em larga medida as razões pelas quais não mais se fazem essas perguntas aos artistas e aos críticos e que levam hoje vários críticos a dizer que seus critérios não podem ser colocados em palavras, embora por motivos diferentes daqueles assumidos por Greenberg, podem ser encontradas nas proposições e atitudes de artistas como Warhol e Beuys segundo as quais qualquer coisa agora pode ser arte e qualquer um hoje pode ser artista, não existindo mais um jeito especial pelo qual algo se pareça com arte, nem uma ação especial que marque alguém como um artista. Tudo vale.

A aposta pessoal, a aposta transsubjetiva

Se tudo vale ou, para apresentar a questão com um pouco mais de estilo contemporâneo: se o pluralismo é a tônica atual das artes visuais, a única coisa que a crítica parece poder fazer é apreciar cada obra em si mesmo e por si mesmo, nos termos de suas premissas e referências e segundo suas proposições – de tal forma que de fato nada haveria a ser dito preliminarmente sobre os critérios da crítica. É a atitude que Arthur Danto defende, por exemplo [5]. Quando não há mais narrativas prévias que previamente justifiquem a obra de arte – a narrativa do realismo socialista ou da inclusão social ou dos princípios básicos da ótica como vetor da pintura ou a narrativa da ascendência do subconsciente sobre a criação artística ou a do privilégio da forma geométrica sobre qualquer outra--, e realmente não as há mais, e felizmente não as há mais, a saída seria enfrentar cada obra de peito aberto e, portanto, nunca explicitar de antemão, nem mesmo a posteriori, os princípios que orientariam e orientaram a crítica. Se tudo vale para o artista, tudo vale para o crítico. E para o curador. Nesse sentido, como observa outro escritor, Milan Kundera [6], nisso resumindo uma posição que tem sido a de tantos críticos ao longo da modernidade, todo juízo estético tende a apresentar-se como uma aposta pessoal – do artista, do escritor e do crítico. O problema é que essa aposta não se esgota numa pura subjetividade: ela enfrenta outros juízos, quer ser reconhecida de fora, aspira a alguma objetividade ou, aqui corrigindo Kundera, aspira em todo caso a uma inter ou transsubjetividade, não se contenta com manter apenas uma validade interna, restrita ao âmbito de quem a formula, do interesse apenas de seu formulador. Onde buscar a condição para alcançar essa ampliação do gosto subjetivo?

O valor na história

A primeira resposta cabível é que essa transsubjetividade se procura e se encontra na história. Dito de outro modo, os valores que posso adotar como guias de minhas preferências, de meu gosto, e que portanto não é mais apenas meu gosto mas um gosto

que aspira a alguma comunidade, situam-se na história da arte sob estudo. Os valores estéticos só se percebem, em princípio, no contexto da evolução histórica de uma arte – e devo dizer que falo em evolução histórica de uma arte no sentido carnavalesco do termo, usado para descrever a passagem de uma escola de samba pela avenida (ainda que se trate da avenida artificial criada por Niemeyer): a escola de samba evoluciona pela avenida, quer dizer, vai daqui para lá e de lá para cá, dá um passo para o lado e depois um passo para o outro lado e para frente e para trás, num movimento de complexa figuração do qual são exemplos máximos a porta-bandeira e o mestre-escola. A escola de samba faz suas evoluções pela avenida mas de modo algum ela busca a cada metro de avenida ser melhor do que era um metro atrás ou diferente do que era há um metro atrás (a escola de samba deve mesmo ficar sempre igual a si mesma, mas essa é outra história). Só nesse sentido e apenas nesse sentido uso a palavra evolução quando me refiro à arte.

No passado, o sentido da posteridade

Então, os valores estéticos só são possíveis em princípio no contexto da história dessa arte. T.S.Eliot, cujas posições no passado ditas conservadoras sobre a cultura hoje servem para revigorar em mais de um aspecto o pensamento fossilizado sobre arte e cultura, diz aproximadamente a mesma coisa em outras palavras: nenhuma obra de nenhum artista ou poeta tem sentido em si mesma, o que significa dizer que nenhum poeta ou artista tem sentido em si mesmo. O valor de uma obra somente surge quando ela é comparada a obras de outros artistas ou poetas, e em particular, a obras de artistas e poetas mortos [7]. Dizendo isso, TS Eliot dava forma a uma percepção que imemorialmente se revela aos que se comprometem com mais empenho nesse processo, como pede Muntadas [8], e se recusam a seguir por trilhas comuns: a percepção de que o primeiro público de um grande artista é aquele que já morreu, a percepção de que a grande frustração de todo grande artista do século 20 é que os artistas dos séculos anteriores que ele admira nunca poderão ver sua obra e sobre ela dizer alguma coisa. Essa é a grande solidão do artista e do poeta. Solidão final e irreversível: ele sabe o que aconteceu antes dele ao passo que aquilo que aconteceu antes dele o ignorará para sempre. Isso significa, ainda, que o artista e o poeta falam para o presente e para a posteridade na medida, e apenas na medida, em que buscam um lugar na série passada que se prolonga: esse é o único sentido da posteridade.

O valor fora da história

A história fornece portanto um valor de saída, o que significa que na verdade não estou enfrentando e nunca enfrento de peito aberto a obra de arte, assim como nenhum artista enfrenta de peito aberto a obra a realizar. Mas, questão previsível e inevitável, é a história que define os valores ou são os valores que definem a história? Jan Mukarovsky, fundador da estética estruturalista que hoje não se lê mais, escreveu que “apenas supondo-se um valor estético objetivo a evolução da história da arte adquire sentido”. Dito de outro modo, como faz Milan Kundera, se o valor estético não existisse, a história da arte seria um imenso depósito de obras sem sentido. Se não houvesse valor estético, a cronologia da história da arte não teria pé nem cabeça e a própria idéia de História, como a conhecemos, seria impossível ou vazia. Poderíamos ter crônicas da arte -- talvez aquilo que num certo sentido temos agora-- mas não uma História da Arte como a entendemos ou como se entendeu essa História até meados do século passado. Talvez, nesse caso, não houvesse espaço nem mesmo para as crônicas. Quando penso nesse tema me vem à memória uma imagem recorrente, obsessiva: a seqüência final do filme Caçadores da arca perdida, quando a arca-tema é vista sendo levada num carrinho de mão empurrado compassadamente por um homem. No início da seqüência, a câmera está em close sobre a arca e aos poucos abre um zoom que aos poucos amplia o campo de visão, deixando o espectador perceber que a arca está sendo

introduzida num enorme galpão, um infinito galpão lotado, a perder de vista, de caixas análogas que se amontoam sem critério aparente, todas iguais, sem nada que, de fora, diferencie umas das outras. Sem identidade, como se diz. Um amontoado de caixas anônimas. Georg Simmel [9], de cuja obra estimulante ainda não se extraíram todas as conseqüências possíveis para o estudo da arte e da cultura, diz praticamente o mesmo em palavras próprias: não há valor cultural que seja apenas valor cultural, quer dizer, que se defina a partir de suas coordenadas internas: para que exista, essa significação precisa ter também um valor numa série objetiva – e a série objetiva que temos à mão é a da história da arte.

O valor e o ser

Mas, outra vez a questão espinhosa: é o valor estético que dá sentido à série ou é a série que determina o valor estético? T.S. Eliot dizia que sua observação consubstanciava um princípio de estética, não de história da arte, significando que a relação por ele descrita entre os mortos e os vivos, bem como o valor de uns e outros, situa-se fora da história e antes dela: está na arte em si. Algo semelhante propunha Mukarovsky ao apontar para a precedência do valor sobre a história, ao passo que Simmel arma uma equação inversa. Embutido aqui está um tópico ainda mais agudo e do qual é inútil tentar escapar: aquele que diz respeito ao ser da arte ou à ontologia da obra de arte e que consiste em saber se há, para que algo se defina como obra de arte, traços próprios que independem de um tempo e um lugar. Em outras palavras, há uma essência da arte ou é a arte algo que se define apenas por uma situação? Compartilho, em princípio, a tese do essencialismo, do que dei demonstrações ao elaborar um quadro conceitual que, em “A cultura é a regra; a arte, a exceção” [10], enumerava uma série de indicadores do que pode ser considerado cultura e do que pode ser entendido como arte, de modo relativamente independente do tempo e do lugar. Digo relativamente independente porque esse quadro é, ele mesmo, cultural, portanto de algum modo determinado por um ou vários tempos e lugares. É no entanto um quadro suficientemente amplo para abranger tanto a arte contemporânea quanto a arte à época de Monet ou Michelangelo, se não outra. Essa trans-historicidade, que terá seus limites, já me é suficiente para caracterizar um essencialismo, o essencialismo contemporâneo digamos assim. Um essencialismo cultural, se a fórmula for admissível.

Um essencialismo reflexivo.

Está claro, porém, que esse critério não se pode mais entender como vigorando de modo exclusivo, num jogo em que se oporia frontalmente a algum outro que o negasse e que fosse por ele negado e excluído. Também ele deve ser visto sob uma ótica relativizante. A idéia de um universal irrestrito não mais tem como justificar-se. Correções nesse conceito são inevitáveis, e uma delas, a apontar para a viabilidade desse essencialismo cultural, pode ser fornecida pela operação da história reflexiva tal como proposta por Hegel [11], uma operação intelectual que tenta abarcar o passado como um todo, nele procurando o que é válido e presente agora assim como era no passado e o será sempre. Esse passado não remontará tanto atrás como alguma vez aconteceu e o “sempre” de Hegel terá de ser substituído pela noção de “um futuro previsível”, isto é, um futuro com duração ou validade indeterminada, e que pode portanto ser um futuro curto. Essa operação busca, assim, o que é válido e presente agora como o era num passado determinado e como o será num futuro relativamente imediato. Pode bastar para descrever o sentido de historicismo reflexivo lembrar que em Hegel ele se diferencia do historicismo original, aquele praticado por um sujeito imerso a tal ponto no espírito dos eventos por ele descritos que se torna incapaz de erguer-se acima deles para sobre eles refletir (um pouco como acontece hoje na arte e, em todo caso, na crítica de arte). O historicismo reflexivo me fornecerá, por exemplo, não tanto a idéia distanciada ou

remota ou a-histórica de Belo ou de Sublime como fazendo parte da essência da arte mas a noção de desejo como vetor e matriz da arte. E me fornecerá ainda, por exemplo, a noção de jogo, como na proposição de Gadamer [12].

Jogo entendido aqui em oposição ao conceito de *verdade*, próprio da ciência e ao qual a arte teria renunciado a partir de determinado momento; *jogo* que não é apenas o signo de alguma outra coisa fora de si mesmo, *jogo* que *acrescenta* algo ao mundo em vez de *retirar* algo do mundo, como faz a ciência e que é uma forma particularmente efetiva de auto-apresentação, de apresentação e introdução de si mesmo no mundo, de *estar aí*, e nunca um modo de representação [13].

Essencialismo cultural / Modo de operação do crítico. / Atemporal História: posição e oposição

Esse historicismo reflexivo ou essencialismo cultural me dará ainda um outro componente da ontologia da arte na noção de que é arte aquilo que amplie a esfera de presença de meu ser, na formulação simples e eloqüente de Montesquieu [14]. O essencialismo combina-se, aqui, com um historicismo que reconhece que a obra de um tempo pode não ser uma obra para outro tempo; um historicismo que reconhece, portanto, que quando nos entregamos à contemplação de uma estátua grega temos de admitir a possibilidade de que esse tipo de percepção não fazia parte do quadro histórico de um observador na antiguidade grega.

O essencialismo é o critério; não se trata porém de um essencialismo que vigora isolado e hegemônico mas de um essencialismo que se combina com uma perspectiva histórica específica. Isso significa, então, que ao deparar-se com uma obra de arte o crítico (pelo menos o crítico que tenho em mente) nem está de peito aberto, nem vai considerá-la nela mesma, como algo independente de toda série; vai, pelo contrário, abordá-la munido de um critério trans-histórico corrigido pelos valores que a série à qual pertence (à qual pertence a obra e à qual pertence ele mesmo, o crítico) lhe atribui forçosamente. Em outras palavras, a crítica não se faz nem unicamente a partir de um valor deslocado e atemporal, nem a partir dos dois vetores privilegiados fornecidos pela análise puramente historicista que, nisso, se confunde com a estruturalista: o posicional e o oposicional, isto é, aqueles vetores que permitem determinar o valor de uma obra conforme a posição que ela ocupa numa série e segundo as oposições que estabelece com outras obras da mesma série, análogas a ela ou dela distintas.

Retomando Eliot, a obra é sempre comparada com a obra dos artistas e poetas mortos; seu valor final, contudo, não depende unicamente do contexto histórico uma vez que há a considerar, também, valores estéticos essenciais trans-históricos.

História: posição e oposição / Essencialismo cultural.

Ainda estamos, aqui, longe de esclarecer os critérios de uma crítica e traduzi-los em palavras. Não basta, por exemplo, dizer, conforme um entendimento essencialista da arte, que uma obra de arte se distingue de uma obra de cultura por ter como sujeito antes o eu que o nós, e por destinar-se antes ao indivíduo do que à comunidade, e por ter sua matriz no desejo e não na necessidade, e por ser transcendente e não utilitária, ou por qualquer outro dos demais indicadores restantes que apontei em meu mencionado quadro sobre a cultura e a arte. Uma obra pode apresentar todos esses indicadores e mesmo assim não ser satisfatória como obra de arte, ou ser menos satisfatória do que outra (voltamos aqui ao caso da distinção entre obra maior e obra menor, apresentado a Greenberg), por não apresentar como valor determinante aquilo de indefinível ou de previamente indefinível que de algum modo eleva meu eu singular ou meu eu global

[15] a um ponto mais próximo de sua unidade de perfeição, como propõe Simmel, ou, já que essa fórmula pode soar arcaica e impertinente, por não ampliar a esfera de presença de meu ser, como escreveu Montesquieu com mais clareza e propriedade. Mesmo esta fórmula pode ser matéria de divergência, por certo: o que amplia a esfera de presença de meu ser pode não ampliar a de um outro, embora seja admissível supor situações marcadas por uma certa transsubjetividade na avaliação. Esse valor icônico, nas palavras de Greenberg, não tem de fato como ser traduzido em palavras – pelo menos, não preliminarmente. Não sei o quê especificamente procuro numa obra de arte, portanto não sei o que vou achar, embora saiba que o que procuro numa obra de arte seja algo que amplie a esfera de presença de meu ser e embora saiba reconhecê-lo quando o encontro. Os critérios que posso ter já estabelecidos de antemão, antes de ver a obra, são aqueles relativos à existência da série, definidos pelo princípio da posição e da oposição. Se vou assistir hoje a um concerto de música contemporânea do qual é protagonista um musicista que é ao mesmo tempo um compositor vivo, um compositor contemporâneo, e se esse musicista apresentar uma composição sua recente que seja em tudo análoga a uma peça de Beethoven, mesmo não sendo plágio de nenhuma peça de Beethoven, direi a mim mesmo que, em princípio, isso é inadmissível como arte porque não é isso que se espera de uma peça musical conforme a série histórica em que ela se encaixa e considerando os valores em vigor nessa série, que são os valores de hoje. A menos, claro, que eu me remeta ao conto de Borges sobre um escritor contemporâneo que escreve hoje um livro Quixote em tudo absolutamente idêntico ao Quixote de Cervantes e que no entanto não é o Quixote de Cervantes e não significa a mesma coisa que o primeiro Quixote, embora as palavras sejam as mesmas nos dois livros e a ordem em que as palavras se apresentam nos dois livros sejam exatamente as mesmas – e a menos não só que eu me remeta a esse conto como, ainda, saiba interpretar com precisão e fineza aquilo que Borges quis dizer com sua estória. Essa situação mantém certa similitude com o caso das duas caixas Brillo analisadas obsessivamente por Arthur Danto ao longo de toda sua obra, uma das quais é a caixa Brillo real e a outra, a caixa Brillo de Warhol, sendo que uma é obra de arte e a outra não, embora ambas sejam aparentemente em tudo iguais e eu não possa distinguir uma da outra, pelo menos à distância (e quase tudo na arte se passa à distância). Mas, esses são dois casos excepcionais, embora emblemáticos da arte contemporânea e da História da Arte. Retornando ao exemplo da música, por que aquela peça de música contemporânea que, mesmo não sendo um plágio de Beethoven, poderia ter sido por ele escrita, não me satisfaz esteticamente embora uma peça de Beethoven me satisfaça por completo e continue a me satisfazer por completo?

Essa percepção e esse juízo, que poderiam de início ser descritos como indícios de um tolo filistinismo, são na verdade indicadores de como o valor estético deriva, em larga medida, da série histórica: essa peça não está na posição-tempo que deveria ocupar, portanto se desqualifica como uma peça da série. Pode vir a ser situada fora da série, pode ser um *fuori serie* -- mas apenas no sentido negativo: o de uma sub-arte, assim como se diz que as paisagens medianamente impressionistas que se pintam hoje são arte da Praça da República e não Arte [16]. E se assim é, essa peça não me faz avançar na direção, não tanto de minha perfeição, mas em todo caso da ampliação da esfera de presença de meu ser. Deixo de lado aqui as considerações sobre os prazeres da repetição: posso voltar a ouvir uma peça de Beethoven com mesmo ou maior prazer que o experimentado de início, assim como posso voltar a ver uma tela de Tintoretto ou de Turner e dela continuar extraindo algo que me confirme na ampliação da esfera de presença de meu ser experimentada na primeira vez. Mas, primeiro, essa é uma outra situação, bem distinta daquela de um compositor contemporâneo que produz agora uma peça alla Beethoven sem nenhuma intenção paródica (a única possibilidade atual, parece, de aceitá-la como autêntica obra de arte). Segundo, os desdobramentos de uma experiência anterior não podem nunca ser equiparados a novos desdobramentos que a exposição do observador a uma nova e inesperada peça possa suscitar.

O tudo-vale não basta

A série é vital na formação do juízo crítico. Não o é, no entanto, em termos absolutos: se certa obra estiver adequadamente situada numa série (uma peça de música contemporânea que em nada se assemelha a peças anteriores e que, inversamente, apresente os mesmos traços gerais de outras peças que ocupam análoga posição contemporânea) mas não for aprovada no exame essencialista, ela estará do mesmo modo excluída da série. Portanto, para o essencialista o “tudo vale”, que é perfeitamente histórico, não vale. Meus critérios são assim, em alguma medida, essencialistas. Não posso de fato traduzir em palavras tudo aquilo que isso significa mas posso traduzir em algumas palavras --estas, exatamente-- parte do que isso significa.

Sobre o objeto da discussão / Um caso da História como Arte / A maquete da arte como arte

Esse historicismo reflexivo me ajuda a enfrentar certas situações e a me dar certas respostas. Ele me permite rejeitar, por exemplo, aquilo que me parece ser, hoje, uma ascendência excessiva do historicismo tout court na produção, apresentação e apreciação da obra de arte. Penso, por exemplo, na sala montada por Thomas Schütte no Pavilhão da Itália nesta Bienal de Veneza, com curadoria de Maria del Corral [17]-- e esse foi meu segundo ponto ou pretexto para estas reflexões, um ponto relativo ao objeto da discussão em contraponto ao anterior, sobre o método da discussão. Thomas Schütte é conhecido, se cabe essa palavra para um artista de circulação ainda restrita, por seu gosto pelo teatro, pelas maquetes e pela encenação. O que apresentou em Veneza foi um teatro da arte contemporânea definida ou dominada pelo historicismo. Da junção de peças de filiação distinta, como os desenhos sobre papel e os diferentes modos escultóricos da arte moderna e contemporânea [18], resultou uma maquete da arte contemporânea cujo significado próprio é vago embora seu significado genérico e amplo seja claro: o da História da Arte como fornecedora de significados para a arte contemporânea, ainda que às peças dessa arte contemporânea falte um significado próprio. O que Schütte fez, em outras palavras, foi retirar da História da Arte alguns de seus modos, reproduzidos num tom de menor ou maior pastiche ou paródia, colocá-los numa situação metonímica da qual algum significado --inclusive crítico-- poderia eventualmente surgir e propor o cenário assim conseguido como um modo da arte contemporânea. Que a História da Arte possa propor matéria para a Arte e que a História da Arte possa ser considerada Arte é algo que está inscrito na historicidade atual da história da arte e da teoria da arte contemporânea. Mas, entendendo que o historicismo original, que me parece ser aquele praticado por Schütte, deva ser o revisto pelo essencialismo, ponho em prática o princípio da intempestividade de Nietzsche para recusar certas proposições do espírito do tempo, do espírito deste tempo, portanto do espírito do tempo dessa História da Arte e dessa Teoria da Arte para, assim, corrigir esse historicismo original. Recordarei que ser intempestivo, no sentido de Nietzsche, é pensar e agir, não como o próprio tempo, a própria época, mas de encontro à própria época ou pensar e agir ao contrário da própria época. Ser intempestivo não significa apenas contrariar a própria época, mas tomá-la pelo avesso, virá-la pelo avesso. Não significa ser do contra. Significa -- como dizia Descartes ser imperioso para todo aquele que insiste em pensar por conta própria e distanciar-se de toda atitude de grupo ou de partido-- não acreditar de modo demasiado firme e irrecorrível em nada daquilo que foi capaz de me convencer apenas por fazer parte do hábito e do costume. E a História da Arte e a Teoria da Arte já configuram hoje, em larga parte, um costume e um hábito do pensamento. E os hábitos do pensamento, como se sabe, são horríveis.

Pensar de outro modo / Ser intempestivo

Outros o disseram talvez de modo mais simples, como Wittgenstein, que dizia ser necessário pensar sempre de outro modo – e isso, acrescentaria eu, é preciso fazer mesmo que eu ainda não esteja firmemente convencido de algo que está se impondo a mim pelo hábito: é preciso sempre pensar de outro modo por uma questão de princípio, e sempre, e em particular se for muito forte ou começa a ficar muito forte, hegemônica ou predominante, alguma tendência de pensamento. Sendo assim, agora é o momento de voltar atrás e esclarecer, se não corrigir, a afirmação de que o valor subjetivo aspira a tornar-se objetivo: por isso não se deve entender que o valor subjetivo quer incorporar-se ao valor objetivo, nem que aceitar a visão historicista significa vergar o critério subjetivo ao critério objetivo, que na verdade é antes o critério coletivo. O valor subjetivo, embora levando em conta também a história, aspira quase sempre a criar um novo valor objetivo ou, melhor, coletivo, e por isso é tão necessário pensar sempre de outro modo, assim como é desse outro modo que melhor se atende ao sentido de evolução, não tanto da história da arte mas, em particular, da arte. (Não posso, neste instante, deixar de discordar de Milan Kundera numa passagem que principia com a noção [19] de que a única coisa que sobrar da Europa não será sua história repetitiva, que em si mesma não representa valor algum (sua história de partidos políticos e acontecimentos políticos e homens políticos, o que inclui também as mulheres, claro) mas sim sua história das artes. Entendo por que diz isso e compartilho em grande parte suas razões iniciais, expostas quando afirma que a arte não está aí para registrar, como um grande espelho, as peripécias, variações e repetições da história comum, da história fora dela: a arte está aí para criar sua própria história. Nisso concordo inteiramente com ele, em particular quando diz, por exemplo, que seria ridículo escrever hoje uma outra *Comédia Humana* para fazer a crítica dos costumes da sociedade européia ou francesa – ou brasileira, por falar nisso. Esse livro já foi escrito; os personagens poderão mudar e com eles a trama; mas até os eventos eles mesmos serão os mesmos (e o autor que escrevesse esse livro seria conhecido apenas como o Balzac moderno ou como o Balzac brasileiro, rótulos, como todos concordarão, creio, em tudo e por tudo desanimadores. A História (a história da humanidade) tem o mau gosto de repetir-se, mas a história da arte não suporta as repetições, como reconhece Kundera. É verdade. Aquilo em que discordo desse autor que é um emblema vivo da opção identitária contemporânea, ele que deixou de escrever em tcheco para agregar-se a uma cultura maior, a uma identidade maior, passando a escrever então em francês – aquilo em que discordo de Kundera é de sua afirmação de que a única coisa a provavelmente restar será a história da arte. Não creio: a única coisa a provavelmente restar será a arte, que contém em si a história da arte e lhe dá sentido. Assumindo, então, a necessidade de ser intempestivo e de recorrer à noção e intempestividade para corrigir o historicismo, assim como este corrige o essencialismo, não endosso a atual sobrevalorização da história da arte como princípio da arte e, por vezes, como sinônimo de arte, e buscarei ser intempestivo no sentido em que Nietzsche descrevia essa orientação, o que inclui ir procurar no passado, ou já quase num arqui-passado, no “espírito do passado” (quarta máxima da intempestividade em Nietzsche), algum instrumento epistemológico que valeu no passado mas cujo valor futuro se pode pressentir, não tanto com o objetivo de iniciar uma época inteiramente diversa, como talvez pretensiosa ou soberbamente queria Nietzsche, mas pelo menos com o objetivo de estabelecer uma conversa com essa futura época nova e diferente (terceira máxima da intempestividade, não distante do conceito de historicismo reflexivo de Hegel).

O fetiche

O instrumento conceitual extraído do passado e ao qual recorrerei, e ao qual penso recorrer cada vez mais como critério de juízo estético, dava a impressão de ter sido definitivamente soterrado pela história da arte: o fetiche. Relembrando, o objeto-fetiche é aquele que se orienta muito mais por uma necessidade lógica interna ao sistema ao qual pertence do que pela necessidade, vontade ou personalidade dos envolvidos com

sua produção e recepção. Esse objeto-fetichado não está preocupado, por dizer assim, nem com sua extensibilidade (a quantidade de indivíduos com os quais possa se envolver), nem com sua profundidade (o grau e a natureza do significado de que se possa revestir): o que o define e justifica, ou parece justificar, é pertencer a um sistema, do qual de fato se extraem outros tantos objetos a ele análogos [20]. O contexto em que se situam esses objetos-fetichados marca-se por um paradoxo -- porque foram criados por sujeitos e estão destinados a sujeitos mas seguem uma lógica imanente e com isso se distanciam tanto de suas origens como, e acima de tudo, de seus fins. Não atendem a necessidades, segundo o quadro conceitual que inicialmente propôs a noção de fetichado, nem, acrescento eu, a desejos subjetivos profundos (do autor e do receptor), nem a necessidades estéticas [21] (da obra, da arte), nem a necessidades históricas.

Necessidades da história da arte: por exemplo, a eventual e hipotética necessidade de preencher-se alguma posição ainda vaga na série, como numa virtual tabela Mendeleev da arte, com seus espaços em branco não ocupados por nada de concreto mas em relação aos quais se sabia que um dia seriam ocupados [22].

Não são nem mesmo necessidades culturais as que presidem à criação desses objetos -- pelo contrário, são eles que as criam. Esses objetos-fetichados surgem apenas porque o espírito do tempo, o espírito não questionado do tempo, o espírito de um tempo não questionado, lhes abre espaço. Não cometerei o equívoco de pôr em evidência a questão da extensibilidade do objeto-fetichado, em arte, e assim acusá-lo de não se preocupar com a quantidade de sujeitos a que possam destinar-se por saber bem que a arte moderna e a contemporânea não apenas não se dirigem, programaticamente, a camadas amplas de receptores, como requerem uma formação de modo algum fácil e comum -- embora em seu horizonte de cálculo essa dupla possibilidade possa estar inscrita. A equação que combina arte e democracia cultural é das menos evidentes em que se possa pensar. Resta, põem, a questão de seu significado -- e é sob esse aspecto que é possível falar na real existência de objetos-fetichados, que são, naquilo que interessa aqui, os que não carecem inteiramente de significado (para o receptor, para a série) mas que no fundo tampouco são plenamente significativos. Não são necessários, embora existam, e nada mudam na arte, na relação entre o sujeito receptor e a obra e na história da arte. Como a maquete de Thomas Schütte em Veneza, de uma premiação a rigor incompreensível, explicável apenas por vetores marginais como o desejo de reconhecer no que foi exposto um máximo sinal de distinção (de acordo com a História e a Teoria atuais da arte) a enobrecer o lugar da exposição e seus responsáveis tanto ou mais que o próprio artista. O que terminam por fazer, com essa premiação, é revelarem-se prisioneiros do fetichado e seus alimentadores -- e de nada serve admitir a possibilidade de uma eventual (e quase invisível) paródia satírica feita pelo artista, uma vez que o resultado foi o que foi [23]. Essa arte-fetichada não carece inteiramente de significado mas não significa muita coisa. E é cada vez mais comum encontrá-la, nas exposições de arte, museus e galerias. Por vezes são meras peças de entretenimento, de divertimento. O jogo, o lúdico tem de fato em comum com a arte, e com a arte contemporânea, um gama ampla de pontos de contato -- o que não quer dizer que sejam sinônimos. Aquilo de que não há dúvida é que a idéia do divertimento, para muito alguém do jogo, tornou-se um dos fetichados da arte contemporânea. Outras vezes, o fetichado apresenta-se como séria proposição da arte, a exemplo do que ocorre nesta Bienal de Veneza. Como recusar sua presença, se faz parte da história da arte, se faz parte do espírito do tempo? É difícil recusá-lo, pois não carece inteiramente de significado, nem para o observador, nem para a série histórica, embora tampouco seja plenamente ou satisfatoriamente significativo. O receio de denunciar o fetichado -- nas ocasiões em que pelo menos se consegue chegar ao ponto de indagar se isso de fato não seria um fetichado -- é um dos modos mais fortes do atual discurso artisticamente correto. E o fetichado, na arte, só se torna possível em virtude de uma complacência excessiva com o historicismo e, acima de tudo, com a subserviência ao ideal de ser sempre, necessária e inteiramente, de seu tempo. O fetichado está dentro do discurso histórico, de um modo ou outro. O problema com o fetichado é que não responde a nenhuma das solicitações que o essencialismo, outro nome aqui

para historicismo reflexivo, possa lhe fazer: o fetiche conversa exclusivamente, se tanto, com a história da arte, e sua existência e sobrevivência só podem ser atribuídas a razões extra-estéticas e extra-artísticas (mercado, compadrio ou outra) e ao próprio vigor do atual historicismo, que conta com a cumplicidade geral para mantê-lo vivo. E por “geral” me refiro a “todos”, literalmente. Não só o crítico, sobretudo o crítico que pratica o historicismo original, como todas as pessoas. Posto que agora tudo é ou pode ser arte, assim como todos e qualquer um podem ser artistas –outro modo mais simples de dizer que a arte não tem agora nenhuma unidade de forma concreta, nem é a priori reconhecível nem mesmo pelo olho mais expert--, cada produtor artístico coloca seu produto junto aos demais num espaço sem marcas e sem fronteiras, num processo de massificação das coisas que, como observava Simmel [24] já à época em que fez esse comentário, 1911 (sinal de que o fenômeno não é nada tão novo assim), faz com que cada um desses produtos tenha, em princípio, um certo direito cultural a ser considerado um valor artístico (se não arte). Mais ainda: exatamente por isso, cada um desses produtos faz ressoar em nós o desejo que ele tem de ver-se valorado como arte, o que nos provoca, em nós, igual desejo de valorá-lo como arte. Esse é o novo a priori da apreciação da arte. O círculo se fecha, a fome se junta à vontade de comer. É preciso romper esse círculo porque em certas situações o vazio já é enorme e o ridículo, inescapável. Simmel diz que é assim que se forma uma cultura das coisas que se contrapõe à cultura das pessoas. Prefiro dizer que é assim que se constitui uma cultura da arte que se contrapõe à arte. A sala de Thomas Schütte em Veneza é um caso da cultura da arte, como tantas em outros tantos lugares, sobretudo naqueles ditos de cutting edge, de ponta (é esse o preço que a idéia de vanguarda paga por situar-se à frente do processo).

De recusar a aceitar

Observe-se, de passagem (embora talvez essa seja a questão) a inversão notável que se registra no campo das relações entre obra de arte e observador especialmente nas últimas quatro décadas (desde o abstracionismo informal e o conceitualismo, digamos) e de modo geral ao longo do século 20 (desde Dada e Duchamp): antes, a reação comum e a priori era negar o caráter de arte a essas propostas; o dadaísmo queria destruir ou desconstruir a arte e fazia ressoar em seus observadores o desejo análogo de negar a priori àquelas propostas o caráter de arte; agora, outras obras de arte e mesmo aquelas referidas fazem ecoar em nós o desejo a priori de considerá-las, “por evidência”, arte -- e é assim que fazemos.

A série e o fuori serie

Não cabe dizer que o fetiche na arte seja um caso inteiramente novo. Lendo autores que escreveram sobre arte há cem anos ou mais percebe-se que, embora as palavras sejam outras, estão descrevendo um fenômeno idêntico ou similar. Mas as cores atuais são sem dúvida mais fortes, porque mais aguda é a situação criada pela atual fase de confusão da história da arte com a arte. Faz parte do espírito do tempo aceitar e mesmo acreditar que tudo possa ser arte, a começar da história da arte. Mas pelo princípio da intempestividade, deve ser parte do dispositivo crítico atual afirmar não só que a distinção entre uma coisa e outra ainda se impõe como, também, que o crítico não pode enfrentar cada obra como se ela mesma e ele próprio estivessem desligados de uma série – porque a obra, desde logo, e sem dúvida, não está. A reivindicação de um valor extra-histórico é hoje um dispositivo que pode servir para fazer avançar a arte em sua história, mesmo que o sentido desse avançar seja o daquela evolução que já mencionei.

Não há mais uma narrativa em nome da qual se possa fazer crítica de arte, hoje – felizmente. Nem uma narrativa político-ideológica, como houve ao tempo dos “comisários para a educação do povo”, dos quais Lukacs foi exemplo; nem uma narrativa

estético-científica ou estético-psicológica, como ao tempo dos manifestos futuristas, surrealistas e outros mais. Felizmente. Não subsiste nem mesmo, por debilidade interna da argumentação, que se revela uma especiosidade teórica, a narrativa da suposta fase pós-histórica que viveríamos e que traria consigo de um lado a máxima pluralidade dos modos de arte e, do outro, a máxima pluralidade dos modos da crítica. Está claro que a noção de história da arte desenvolvimental [25], que procede por avanços e que os adeptos do fim da história com razão e por isso quiseram combater, não pode ser de fato eliminada por outra teoria, a do fim da história, que é ela mesma desenvolvimental. A única contestação a essa falida noção da história desenvolvimental só pode provir, no momento, do recurso à intempestividade, como aliás já descobriram os artistas. E é a idéia da intempestividade aquela que, hoje, melhor pode fornecer à crítica sua matéria específica e apropriada a estes tempos, por mais paradoxal que isso possa parecer.

YOU MAKE HISTORY WHEN YOU MAKE BUSINESS E isso, porque está claro que algumas perguntas continuam a pedir respostas, como aquelas nas quais Rushdie insiste: mas, afinal que tipo de tapete é esse? Quem está sentado nele? Para onde está indo? E onde estou eu que fico vendo todos esses tapetes voando para todos os lados? Às vezes, é verdade, tenho a sensação de que não há tapete voador nenhum, nem perguntas sobre tapetes, ou tenho a sensação de que as pessoas fazem de conta de que não há mais tapetes voadores, nem perguntas sobre tapetes voadores, porque o que interessa agora é, a contrapelo da tese do fim da história da arte, fazer história, entrar para a história -- e a história hoje parece que só se faz, como inscreveu Bárbara Kruger sobre a entrada desta Biennale de 2005, quando se faz negócio. Business. You make history when you make business, foi o que Bárbara Krueger escreveu literalmente por cima da Biennale, este ano – com um grande senso de oportunidade não despido de ironia..., quando se pensa em Schütte. E tapetes voadores atrapalham os negócios, ficar dizendo que há tapetes voadores por aí atrapalha os negócios, melhor dizer que se acabou o tempo dos tapetes voadores e dessas perguntas todas sobre os tapetes voadores. Mas, o que posso fazer se continuo a ver tapetes voadores, quer dizer, se continuo a ver imensas obras de arte, imensas artes voando por aí, que me espantam e irritam mais do que assombram e se preciso encontrar um modo de dirigir-me a elas e perguntar-lhes o que querem de mim, tanto ou mais do que me perguntar a mim o que quero delas?

Os limites da hermenêutica / A arte como ato unitário, como a natureza – ou, se a arte acaba ela vira natureza, não filosofia

Por essas razões, num breve resumo do que expus, recorro ao essencialismo como instrumento de análise corrigido pelo historicismo (reflexivo) corrigido pela idéia de intempestividade (a-historicismo) que encontra na noção de fetiche um dos instrumentos que me permite não embarcar em tapetes furados. Não sendo assim, a crítica torna-se impossível. Inútil. A crítica torna-se impossível quando a consciência que insiste em predominar é a de tipo hermenêutica. Se compreender, apenas, for o modo de ser do “crítico”, todos os atos unitários (as obras de arte em si) que poderiam dar origem a sua manifestação demonstram-se como faits accomplis que não pedem e não aceitam nenhuma intervenção do juízo: são fatos que existem apenas para serem aceitos. Nessa linha de reflexão, um evento qualquer, tanto quanto uma obra de arte, nunca teria nada que não fosse pacífico e per se admissível: nada nele seria contraditório em relação a alguma coisa (ou em relação a si mesmo) e nada dele seria em si passível de ser contrariado: tal como um relâmpago ou um trovão, que não é contraditório a nada e que não pode ser contrariado. Toda contradição derivaria somente das diferentes concepções dessa obra e de seus efeitos. Estaríamos no território do relativismo e nenhuma crítica seria possível, apenas a descrição – ou a elegia, e hoje a descrição já é uma elegia.

A descrição caberia se a arte tivesse voltado a ser um fato da natureza... numa situação pré-moderna. Quanto a mim, continuo optando ou, melhor, voltei a optar intempestivamente pela consciência crítica [26] no lugar da consciência hermenêutica. Para ficar um pouco mais com o espírito do tempo, poderia dizer que prefiro, à consciência hermenêutica, a hermenêutica da suspeita de Habermas, que leva à detecção e recusa dos falsos consensos impostos por aqueles que têm o poder de levar os outros a pensar como pensam. O que é exatamente o caso da premiação de Veneza. Não compartilho a recusa que Habermas faz do pensamento pós-moderno mas estou pronto a reconhecer que a pós-modernidade, tal como a modernidade, continua a ser em larga medida a história da ideologia e do poder, e acima de tudo da vontade do poder, e que nada disso foi alterado nem pelo espírito da modernidade, nem pelo espírito da pós-modernidade – na política como na arte, mas sobretudo e em primeiro lugar na política, onde as revoluções e as trocas de mando sempre se fizeram, todas, e continuam a se fazer todas, indiscriminadamente, por toda parte no espectro ideológico, em nome do poder e da vontade de poder. Como, aliás, na arte. Contra isso a consciência puramente hermenêutica não basta.

Uma hermenêutica da suspeita

Serei aqui outra vez intempestivo e voltarei atrás, à modernidade, para reivindicar a consciência crítica que ainda é capaz de denunciar e recusar as instâncias do poder, as da política propriamente dita e as da política da arte, com suas instituições todas. Nesse sentido, a história da arte não se encerrou, nem morreu: continua viva e tão forte quanto antes. Concedo que a noção de fim da história de Hegel não é para ser tomada cronologicamente e que ela é, antes, uma noção lógica relativa aos padrões institucionais requeridos pela realização de certos conceitos – no caso dele, os conceitos de liberdade e razão (e o fato de, por exemplo, ainda não haver liberdade por toda parte não impediu Hegel de pensar que a história da liberdade estava encerrada, uma vez que o conceito da liberdade em si já se teria tornado realidade, tornando-se a implementação efetiva da liberdade por toda parte apenas uma questão de desdobramento ocasional e temporal). No caso da arte, não vejo quais conceitos estariam implicados num fim de sua história [27] : nem o do desejo, nem o do jogo, nem o da ampliação da esfera de presença do ser.

O presente crítico.

O seminário nos pergunta também se é possível pretender que a arte ainda venha a quebrar paradigmas, considerado o atual contexto ou, talvez fosse o caso de acrescentar, apesar do atual contexto. E se é possível esperar que a arte ainda venha a ser prospectiva e propositiva. As observações que aqui faço são no sentido de reafirmar, seguindo as proposições de Nietzsche, um presente crítico que atue sobre sua própria época e contra ela, rompendo com suas origens, suas heranças e seu patrimônio para operar em favor de uma época por vir . Um presente crítico que não se identifique de todo com sua época, um presente crítico que não se sinta cidadão de seu tempo porque os que se sentem cidadãos de seu tempo são exatamente aqueles que contribuem para aniquilá-lo e que com ele naufragam. Se o presente crítico pode ser isso, a arte crítica também o pode ser, e para isso ela tem de continuar a quebrar paradigmas, o que me parece que ela ainda é capaz de fazer se não se enroscar nos fetiches que bóiam como escolhos nas rotas dos tapetes voadores. Mas, já que a arte não deve pactuar com seu tempo, essa arte nada tem a ganhar se pretender ser propositiva. Sendo intempestivo mais uma vez, volto novamente atrás, volto a Turgueniev, para com ele lembrar que “Só aqueles que não têm nada melhor a fazer se submetem a temas predeterminados ou buscam implementar proposições” [28]. A arte contemporânea tem coisa melhor a fazer. Voar, por exemplo.

Notas

- [1] Le Monde 27 de maio de 2005, pág.
- [2] Não foi apenas Rushdie a passar por esse inferno, claro. Dentro do Irã inúmeros jornalistas e escritores foram perseguidos, presos ou assassinados sem que nenhuma “potência” ocidental manifestasse seu horror: a opressão à liberdade de pensamento e de opinião não move indignações. Nem há que espantar-se muito diante dessa situação quando se sabe que mesmo intelectuais de esquerda se declaram prontos a admitir “uma certa restrição” à liberdade em nome de “avanço sociais”, uma declaração escandalosa que tampouco motiva reações...
- [3] Por exemplo, na Biennale de 2005, Sun Yuang, Pen Yu, *Unidentified Flying Objects*, 2005. UFO 6 x 2,5 x 6m.
- [4] *Collected essays and criticism*, Chicago, The Univ. of Chicago Press, s.d., vol.4, p. 308.
- [5] *After the end of art*. Princeton, Princeton Univ. Press, s.d.
- [6] *El telón (Ensayo en siete partes)*. Barcelona, Tusquets, 2005,
- [7] “Tradition and individual talent”, in *Selected essays*, New York, Harcourt Brace, s.d.
- [8] Antoni Muntadas, “Atenzione: la percezione richiede impegno”, *On translation*, La Biennale, 2005.
- [9] *Sobre la aventura*, Barcelona, Península, 2002, p. 331.
- [10] *A cultura e o século*, Ed. Iluminuras, no prelo.
- [11] Hegel, *Lectures on the Philosophy of World History*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1975.
- [12] Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, London, Sheed and Ward, 1989.
- [13] Uma situação no entanto poucas vezes realmente alcançado pela arte. Seus exemplos mais notáveis estão no teatro de Grotowski, como escrevi em *Uma outra cena* (Ed. Polis, 1987) ou nas performances da arte contemporânea pós-68.
- [14] *Sobre o gosto*, São Paulo, Iluminuras, 2005.
- [15] Ou nosso eu global: hoje já não se pode mais dizer eu universal: não temos mais essa pretensão, ou por suspeitarmos que não estamos sozinhos no universo ou, exatamente, por suspeitarmos que estamos sozinhos: em nenhuma das hipóteses tem sentido falar em universal e universais.
- [16] Se ela está fora da série, está fora da História. Nesse caso, há apenas uma possibilidade para que ela continue a contar como uma obra de Arte: que a história tenha terminado. Mas esse é um outro tema...
- [17] *L'esperienza dell'arte*.
- [18] Ver ilustrações ao final do texto.
- [19] *Op.cit*, p. 42.
- [20] Georg Simmel, *op. cit.*, p.350
- [21] Utilizo agora termos diferentes daqueles empregados por Simmel, por não compartilhar suas posições a respeito.
- [22] Hoje a tabela de Mendeleev já está praticamente cheia ou muito mais cheia do que quando dela tive conhecimento, décadas atrás, na escola secundária, é verdade. Mas a imagem continua sugestiva...
- [23] Também Duchamp se decepcionou quando, tendo mandado para a tal exposição seu urinol masculino para corroer os padrões de beleza estética, verificou que as pessoas haviam em seguida passado a louvar as qualidades estéticas do objeto...
- [24] G.Simmel, *op.cit.*, p. 351. Esta obra foi publicada inicialmente em 1911 com o título *Filosofia da cultura*.
- [25] Para não dizer desenvolvimentista, palavra que entre nós tem um sentido específico embora não de todo distante daquele ao qual aqui se faz referência.
- [26] Paul Ricoeur, *Hermeneutics and the Human Sciences*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1981.
- [27] Mesmo porque a idéia de algum retorno contínuo me parece bastante plausível em certos aspectos da vida humana.
- [28] Nadine Gordimer, “A Writer’s Freedom” in *The Essential Gesture: Writing, Politics and Places* (Johannesburg, Taurus, 1988). Cf. J.M.Coetzee, *Stranger Shores* (Croydon, Vintage, 2002, p.269)



Periódico
Permanente.

Nº 10

A entrevista como estratégia formativa: em foco as obras de Regina Silveira e irmãos Campana

Caetana Britto

Estudou Letras na USP e se especializou em Conservação-Restauração no SENAI. Estagiou no MAC/USP, no Arquivo da Fundação Bienal e na Biblioteca do Congresso. Bolsa da Ishibashi Foundation/Japan Foundation para pesquisa sobre Conservação de Arte Contemporânea no Japão. Pesquisador do GeCAC integrante do Fórum Permanente do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo - USP/Brasil.

Joana Asseff Neves

Mestre em História da Ciência, graduada em História, com pós-graduação em Gestão Arquivística e formação em conservação e restauração de acervos em papel. Trabalha desde 2014 com a conservação e restauração do acervo do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo. Pesquisador do GeCAC que faz parte do Fórum Permanente do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo - USP/Brasil

Juliana Bittencourt

Graduada em Fotografia com habilitação em Arte e Cultura pelo Centro Universitário Senac (2008) e Especialista em Conservação e Restauração de Fotografias pela Escuela Nacional de Restauración, Conservación y Museografía "Manuel Del Castillo Negrete" (2011). Mestranda do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo na linha de pesquisa "Salvaguarda do patrimônio cultural e

Resumo

Este artigo tem como objetivo apresentar o Grupo de Estudo em Conservação de Arte Contemporânea (GeCAC) e sua pesquisa. O GeCAC tem como pressuposto a reflexão teórica integrada à realização de entrevistas com artistas, conservadores, cientistas da conservação, curadores e outros profissionais, como estratégia para a formação profissional e instrumento para reflexão crítica a respeito dos critérios que orientam a conservação desta produção artística. Através da análise de duas entrevistas realizadas com artistas brasileiros contemporâneos (Regina Silveira e Irmãos Campana) busca verificar como o *valor de contemporaneidade* tem influência na organização das camadas de informação em algumas de suas obras e pode ser utilizado como critério para orientar a sua preservação.

Palavras-chave

conservação; arte contemporânea; entrevista; valor de contemporaneidade

Introdução

As discussões e encontros em torno da preservação da arte contemporânea, iniciadas há algumas décadas por profissionais da conservação e instituições culturais, apenas indicaram a complexidade da tarefa. Parece claro que a conservação de obras não convencionais exige, além do conhecimento sobre os processos de degradação dos materiais, um conhecimento profundo sobre as ideias, os processos, os contextos e a rede simbólica que os constitui.

Segundo Danto (2006), até o século passado era possível observar continuidades entre obras numa narrativa histórica progressiva da arte, que foi rompida. Para Glenn Wharthon (MacCoy, 2009), por exemplo, o objeto de arte torna-se muitas vezes contingente, podendo ser substituído ou nem mesmo existir em algumas obras contemporâneas.

Frente a isso, algumas teorias para a conservação da produção contemporânea foram desenvolvidas objetivando estabelecer parâmetros ou diretrizes que orientassem os profissionais em uma tomada de decisão já que, em muitos casos, os princípios éticos utilizados para as obras convencionalmente construídas – que visam principalmente estabilizar os problemas de degradação de seus materiais constituintes como forma a manter sua permanência e legibilidade estética – se mostraram ineficientes para muitas das obras não convencionais. Vinãs (2004) propõe, por exemplo, que se a restauração é feita para determinada comunidade ou sociedade, é esta que deve, em última instância, indicar a forma com que gostaria que fosse realizada. Althöfer (2006) defende que o tratamento depende da situação apresentada pela obra e no caso de obras cujo tratamento exige uma atenta valorização prévia do ponto de vista ideológico, o restaurador deve falar com o artista. Mais recentemente, Morales apresenta a Conservação Evolutiva, e coloca a “mudança” no paradigma da restauração, ou seja, a permanência através da mudança. Segundo o teórico:

(...) No entanto, no caso de objetos cujo suporte é material, mas a imagem pode ser material, imaterial ou híbrida, essa teoria exige a conservação da identidade da imagem, não do suporte. O suporte não é a obra em si, o todo (objeto-sistema-símbolo), mas parte (objeto-sistema). (Morales 2019, p.18).

coleções museológicas". Obteve a Bolsa ENDESA Patrimônio Cultural para Ibero-América para o programa de formação do Arquivo de Cinema Espanhol (2012-2013) e a Bolsa Funarte de Estímulo à Conservação Fotográfica Solange Zúñiga da Fundação Nacional de Artes (2019). Trabalha com a conservação de fotografias e materiais cinematográficos. É pesquisadora do GeCAC e faz parte do Fórum Permanente do Instituto de Estudos Avanzados da Universidade de São Paulo - USP/Brasil.

Kamila Vasques

Bacharel em Artes Visuais e em Educação Artística pelo Centro Universitário de Belas Artes de São Paulo. Formada em Conservação e Restauração de Papel e Conservação de Materiais Fotográficos. Atua como Artista Visual e como pesquisadora em Conservação de Arte Contemporânea no GeCAC do Instituto de Estudos Avanzados da Universidade de São Paulo - USP/Brasil.

Versión en español

<http://www.forumpermanente.org/revista/periodico-permanente-10/textos-en-espanol-del-periodico-permanente-no10/la-entrevista-como-estrategia-formativa-en-foco-las-obras-de-regina-silveira-y-los-hermanos-campana>

Esta preocupação refletiu-se também na área acadêmica com significativo aumento das pesquisas envolvendo a conservação da arte contemporânea em dissertação de mestrado e teses de doutorado. Em 2010, a conservadora Isis Baldini Elias defendeu em seu doutorado o paradigma do *valor de contemporaneidade*, valor ligado à existência imaterial da obra, a sua essência filosófica e/ou ideológica. Segundo a pesquisadora, as obras se estruturam em vários campos de informação que são divididos em dois blocos de naturezas diversas: o objetivo e o subjetivo. Estes campos são organizados em um processo de compreensão metonímico, mas a importância de cada um deles é determinada pela sobreposição de camadas sistematizadas de forma metafórica inseridas pelo deslocamento da obra no tempo. A avaliação dos campos concretos exige exames científicos e organolépticos que podem ser realizados pelo conservador em parceria com cientistas da conservação. Segundo Elias (2016), entretanto, a avaliação dos campos subjetivos é mais complexa pois quando o campo filosófico possui grande relevância para compreensão da poética da obra necessita, dentre outras fontes, de uma interlocução com seu proprietário intelectual.

Como parte do desdobramento de sua pesquisa, Elias cria, em 2018, o Grupo de Estudos em Conservação de Arte Contemporânea (GeCAC), vinculado ao Fórum Permanente¹ e ao Instituto de Estudos Avanzados da Universidade de São Paulo (IEA-USP), que tem como linha de reflexão primeira, pensar a conservação de obras não convencionais a partir de seu *valor de contemporaneidade*. As entrevistas, neste contexto, constituem importante núcleo reflexivo por serem relevantes instrumentos de compreensão do patrimônio contemporâneo e a base que permite estabelecer perspectivas de conservação sincrônicas com os objetos a serem preservados.

Adotando a entrevista como um dos requisitos para a definição de estratégias para a conservação da arte contemporânea (Wharton, 2015; Sheesley, 2007), o GeCAC procura realizar sistematicamente entrevistas com diferentes profissionais, não direcionando prioritariamente o foco para determinada obra, mas como parte de uma abordagem teórico-metodológica mais ampla.

A linha estrutural das entrevistas

As entrevistas, como fonte de informação para estabelecer procedimentos e tratamentos de obras, começaram a ser utilizadas nos anos de 1970 na Europa e nos Estados Unidos. Atualmente é difícil haver um museu de arte moderna ou contemporânea que não tenha utilizado este recurso para conhecer os materiais constituintes de uma obra e as orientações para a correta manutenção de sua rede simbólica. Para Velloso:

(...) Um dos desafios mais interessantes na conservação da arte contemporânea é a colaboração com artistas para articular e documentar quais são as prioridades de suas propostas, com o objetivo de compreender argumentos, respeitar propostas e garantir a preservação do significado de seu trabalho (...) (Velloso, 2015, pp 111-112).

Neste contexto, as entrevistas realizadas pelo GeCAC seguem as orientações existentes, entre as quais, o *Guide to Good Practice: Artists' interviews*, do *International Network for The Conservation of Contemporary Art (INCCA)*² e textos que priorizam o diálogo com os artistas como forma de registrar e manter a poética original.

As entrevistas, orientadas pelas hipóteses apontadas pelos pesquisadores, são registradas em vídeo e posteriormente transcritas e analisadas. Pode-se dizer que a parte mais complexa é a da preparação; nesta etapa o pesquisador estuda o entrevistado e sua produção e depois traduz dúvidas e inquietações em perguntas que serão posteriormente discutidas e sintetizadas conjuntamente. Com relação às interlocuções com artistas procura-se destacar, neste processo, os aspectos objetivos e subjetivos de algumas obras pontuais como forma de compreensão do objeto e elemento de comparação, em leitura expandida, com outros artistas da mesma geração.

Rafael Lima Capellari

Formado em História pela Universidade de São Paulo, onde desenvolveu dois projetos de pesquisa sobre as coleções de papéis da Universidade. Trabalhou em coleções públicas e privadas. Desde 2016 é o gestor da coleção dos Irmãos Campana. Pesquisador do GeCAC que faz parte do Fórum Permanente do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo - USP/Brasil.

Zínia M. C. de Carvalho

Mestre em História da Ciência, Especialista em Preservação, Conservação e Restauração de Documentação Gráfica, Especialista em História da Arte. Atua na área de conservação e restauração de papel e patrimônio cultural gráfico. Pesquisadora do GeCAC que faz parte do Fórum Permanente do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo - USP/Brasil.

De forma geral, as entrevistas procuram conhecer as expectativas dos artistas no que tange a preservação do conjunto de suas obras; são extensas e focam tanto a sua trajetória como os problemas de conservação específicos de sua produção. São realizadas preferencialmente no ateliê do artista, por ser este um lugar no qual ele se sente confortável e onde existem inúmeros referenciais que podem contribuir para o diálogo e propiciar a ruptura de suas construções mentais.

Para Wharton (MacCoy, 2009) as entrevistas bem sucedidas requerem contato visual, relacionamentos pessoais e conversas sinuosas, mas focadas. Para ele, é esta sinuosidade que permite o rompimento com as construções mentais feitas a partir da redução que as experiências sofrem ao serem submetidas à linguagem possibilitando, por exemplo, que um entrevistado redirecione os pesquisadores para outras interlocuções complementares.

As entrevistas como fator de quebra de paradigmas

Fazendo um contraponto entre os entrevistados Regina Silveira e Humberto Campana observa-se que o *valor de contemporaneidade* está presente de forma clara e significativa nas obras de um e ainda embrionário nas do outro. É interessante observar que existe uma confluência entre eles em pontos significativos, mesmo que o repertório artístico de Regina Silveira remete para um universo distinto daquele de Humberto Campana.

Regina Silveira é uma artista intermídia brasileira que, no final dos anos de 1960, rompe com a arte convencional e se aproxima da arte fundamentada na poética. Para tanto, utiliza em suas obras meios totalmente novos e diversos da pintura, algumas vezes hibridizados com o tradicional, mas sempre de forma indagadora e curiosa. Suas obras refletem um espírito questionador que entrelaça os meios para sustentar suas reflexões continuadas. Segundo Regina, primeiro ela cria uma narrativa totalmente ficcional do tema – da idéia e da intenção poética – muitas vezes provocadas pelo próprio espaço ou lugar onde este se encontra. A escolha do padrão gráfico e sua distribuição espacial vem depois dessa narrativa estabelecida. Desta forma, os meios são estratégias para encaminhar melhor as idéias e intenções, constituição e aparência (Haag, 2010).

Em entrevista concedida ao GeCAC, com relação aos materiais, a artista explica que, embora a essência de seus trabalhos continue a mesma, estes sofreram alterações em conseqüência dos novos materiais disponíveis no mercado. A revolução industrial modificou a forma de exposição, guarda e apresentação de suas instalações.

Esta alteração, por exemplo, se evidencia em suas obras que utilizam a sombra como elemento reflexivo. As sombras – silhuetas distorcidas sombreadas que permitem a

desmontagem dos códigos e extraordinários jogos de imaginação – começaram a ser exploradas em 1981 com as obras *Enigmas* e *Dilatáveis* e, com o tempo, migraram do bidimensional para o tridimensional tomando proporções arquitetônicas e ambientais.

Nas primeiras instalações, explica, as sombras não eram feitas em vinil adesivo, mas pintadas na parede. Ao final da exposição a parede era repintada para receber outra exposição e a obra deixava de existir, criando um dilema ético e conceitual para as instituições. Para possibilitar remontagens a artista passou a utilizar placas de poliestireno pintadas, processo que pode ser observado na obra *Paradoxo do Santo* (Figura 1), de 1998, pertencente a coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), em que, ao final da exposição, as placas são retiradas e guardadas na Reserva Técnica. Embora a substituição do processo tenha facilitado futuras exposições, também “congelou” a obra uma vez que as placas tem uma medida fixa e os encaixes, assim como a construção espacial, devem ser mantidos. Neste aspecto, o vinil adesivo significou o rompimento dos limites impostos pela técnica precedente, possibilitando que as obras, de formato transitório, se metamorfoseiam para se adaptar a outros espaços.



figura 1: Paradoxo do Santo

As possibilidades criadas pela substituição do meio significou também a desmaterialização dos elementos utilizados na construção da obra. Se antes, para a existência da obra, era necessário a instituição/proprietário possuir todas as partes que a compunham, agora estas ficaram reduzidas a informações acondicionadas em uma caixa pequena, devidamente identificada, contendo uma mídia digital – com especificações para o corte do vinil adesivo –, uma imagem da obra, instruções e, em alguns casos, algum objeto a ser incorporado à instalação. Ao final da exposição a obra é desmontada, os materiais são descartados e o objeto, caso exista, volta para a caixa.

São obras que podem ser refeitas inúmeras vezes, tanto no espaço inicialmente planejado como em outro que se evidencie necessário. Sobre a possibilidade da instalação existir em outro contexto espacial que não aquele pensado originalmente, a artista comenta que algumas já sofreram alterações quando remontadas devido a reformas estruturais na edificação ou a necessidade de expor em local diverso; mas mesmo que estas adequações sejam significativas ela não considera que seja outra obra, mas variações da mesma.



Figura 2: Derrapagem

A possibilidade de existir em outros formatos não significa que não tenha parâmetros pré-estabelecidos. Os objetos – carrinhos e motos - utilizados nas instalações *Derrapagem* (Figura 2), por exemplo, não possuem o mesmo modelo ou tamanho, apenas a cor se mantém. Ela comenta que a dificuldade de encontrar um modelo similar ao original, miniatura de motocicleta com motoqueiro em cima, fez com que procurasse soluções alternativas. Agora a caixa, onde guarda todas as especificações da obra, contém também um modelo similar em 3D para que seja possível refazer o objeto caso necessário.





Figura 3 e 4: Mundus Admirabilis

Nas instalações *Mundus Admirabilis*, (Figura 3 e 4) onde utiliza imagens de insetos daninhos – pragas – como metáforas não lineares das pragas que assolam diversas frentes “civilizadoras” e que ameaçam um futuro cada dia mais inviável (Silveira, 2007). Para ela, não importa se as aplicações foram feitas sobre materiais diversos – vidro, parede, espaços internos, externos, pequenos, amplos, fundos brancos ou coloridos – é o mesmo trabalho, é o mesmo conceito. É a ideia que sustenta a obra, não o suporte utilizado.

As “pragas” ocuparam espaços culturais no Brasil, Arabia Saudita, Estados Unidos e Polônia; às vezes soltas outras enjauladas, mas sempre perigosas e cada vez maiores. Para Regina, quanto mais efêmera e transitória é a arte maior sua função transformadora (Haag, 2010).

Atuando em um universo distinto, mas também movidos pela curiosidade, liberdade e constante pesquisa dos materiais como meio e não necessariamente fim, encontram-se os designers brasileiros Fernando e Humberto Campana, do Estúdio Campana.

Criado em 1983, o Estúdio ganha destaque em 1989 com a exposição *Desconfortáveis*, considerada um ponto de inflexão em sua trajetória, momento em que os irmãos decidem criar uma linguagem própria. Este primeiro conjunto é criado a partir da *Cadeira Positivo* (Figura 5), feita em aço e com o espaldar vazado com uma imagem em espiral, ela representa uma experiência de quase morte de Humberto em um redemoinho no Rio Colorado, nos Estados Unidos.



Figura 5: Cadeira Positivo

Os designers são conhecidos por utilizar materiais não tradicionais – papelão, tubos de polivinil, bichos de pelúcia, dentre outros – na criação de seus mobiliários; muitas vezes sobrepondo e reunindo numa forma *assemblage*. Diferente de Regina, o processo criativo dos irmãos Campana se dá a partir da escolha da matéria-prima que, quase sempre, é selecionada pela observação do entorno urbano em conjunto com uma memória afetiva rural, já que os dois nasceram em uma cidade do interior do estado de São Paulo. A intenção, segundo Humberto, é se apropriar de materiais do cotidiano, destinados a outras funções, e “transformá-los em diamante, em falso brilhante”, criar pontes.



Figura 6: Banquete



Figura 7: Vendedor Ambulante

A relação entre os universos da natureza e humano/urbano aparece em várias de suas obras. Os bichos de pelúcia que compõem a estrutura arquitetônica das poltronas *Banquete* (Figura 6), por exemplo, foram definidos a partir da observação de tendas de vendedores ambulantes (Figura 7). Segundo Humberto, “quando você faz uma cadeira de pelúcia, você lança mensagens, você está criando alguma coisa. Não sei se é uma pretensão minha, mas você está sendo disruptivo.” A correlação entre estes dois universos também está presente na coleção *Transplastic* (Figura 8), em que materiais poliméricos são envoltos por uma complexa trama de ráfia, representando a dominação, em que os irmãos imaginam a natureza (ráfia) retomando seu espaço no mundo industrial, representado por materiais plásticos.



Figura 8: Transplastic

São ponderados no processo criativo dos designers: o conforto, funcionalidade, estética e o conceito das peças. Por outro lado, não são primeiramente consideradas a durabilidade ou a resiliência dos materiais que, por terem um valor de uso, estão em constante contato com pesos externos e com a pele humana.

A questão da degradação inevitável dos materiais e a consequente alteração de sua apresentação estética e de sua função de uso pontuou a síntese da interlocução. Humberto evidencia em vários momentos da entrevista que a escolha dos materiais é totalmente subjetiva e está ligada diretamente a sua emoção, a como eles o afetam; ou, como ele diz: “eu sou egoísta, eu faço para mim, para minha alma”. Neste contexto, a qualidade dos materiais assume um segundo plano em relação à emoção originada pelo sincrismo com seu tempo, vida e lugar.

Embora os irmãos Campana tenham criado, em 2009, o Instituto Campana, objetivando preservar a coleção e memória da dupla, esta não é a preocupação primeira que permeia seu consciente. Ele enfatiza que não se envolve muito com os aspectos práticos ou conceituais da conservação, mas que prefere ver suas criações em boas condições de apresentação, mesmo que, para tanto, seja necessário substituir alguns materiais. Para ele, a degradação dos materiais não é um fator potencializador da poética da obra, mas uma obstrução que deve ser removida para que o conceito associado com a materialidade continue a manter o equilíbrio inicial.

Por exemplo, perguntado sobre o caso da perda na intensidade da cor da coleção *Zig Zag* – um conjunto de mobiliário como poltronas, cadeiras e biombos criados a partir do uso de mangueiras de jardim em polivinil –, Humberto defende a troca do material para que haja a manutenção da cor. Até mesmo a coleção *Desconfortáveis*, que tem origem em um episódio emocional de significativa relevância e foi o embrião de rupturas estéticas posteriores e cuja simbologia do tempo fica marcada na oxidação do aço, Humberto diz que prefere que o processo de degradação seja interrompido e explica que, para tanto, utilizava ceras quando expunha a cadeira no passado.

Embora de forma secundária, o tempo e sua ação sobre as obras já é uma preocupação presente na produção dos irmãos. Humberto chega a apostar no futuro para preservar seus objetos: “Algumas coisas eu sei que vão durar porque são feitas de bronze, de ferro ou de aço inox. Outras eu acho que a tecnologia do futuro vai nos ajudar muito a preservá-las”.

É interessante como as interlocuções quebram paradigmas; as obras de Regina Silveira, embora sejam construídas a partir do embaralhamento de códigos, são matemáticas, racionais, com uma existência imaterial profundamente vinculada aos problemas sociais e culturais. Por outro lado, o designer Humberto Campana tem uma produção criada a partir da intuição e da emoção, sem se preocupar unicamente com o apelo mercadológico. Regina Silveira acompanha todo o processo e o documenta rigorosamente, Humberto Campana não se preocupa com detalhes do processo e tem uma documentação intermitente. Ambos se preocupam com o sincronismo dos trabalhos, um com seu tempo e outro com suas emoções. Enquanto Regina descobre que as obras que não têm permanência são as mais efetivas (Haag, 2020), Campana procura manter suas obras – a maioria criadas com materiais intrinsecamente efêmeros – esteticamente o mais inalteradas possível.

Evidencia-se aqui, analisando a estrutura que sustenta as obras de Regina Silveira, que o campo filosófico tem prevalência significativa sobre os demais. É ele que permite que a obra seja refeita inúmeras vezes – mesmo com materiais diferentes dos inicialmente selecionados – desde que respeitando as orientações pré-estabelecidas, sem perder a sua carga poética. E mesmo que ela não seja mais remontada isto não significa que deixará de existir, mas existirá conceitualmente através da documentação existente. Neste caso é o *valor de contemporaneidade*, a existência imaterial da obra, que deve ser o orientador em sua conservação. Só assim é possível garantir a perpetuação de sua poética em toda a sua potencialidade.

Por outro lado, nas obras dos irmãos Campana o *valor de contemporaneidade* é ainda embrionário, mas isto pode se modificar com a inserção ou desnudamento de camadas de forma a provocar uma mudança no reconhecimento da obra. A substituição parcial

ou total dos materiais em suas criações não está necessariamente ligada à manutenção do campo filosófico, mas à manutenção dos sentimentos que a perpetuação estética do meio provoca no criador, ao seu gosto. De toda forma, mesmo que por caminhos aparentemente divergentes, tanto Regina Silveira como Humberto Campana consideram que os materiais que utilizam na construção estética de suas obras, por motivos diferentes, podem ser substituídos por outros similares. A interlocução com os artistas às vezes direciona a conservação para caminhos que não são completamente sustentados por valores validados, necessitando sempre de ponderação, reflexão e muitos questionamentos.

Conclusões

O presente artigo não tem a pretensão de oferecer uma conclusão nem sugerir posturas e diretrizes que dissolvam incertezas. O compartilhamento da experiência do GeCAC através deste artigo, foi em si uma experiência de recuperação e elaboração das ações de entrevista e das discussões suscitadas. É também uma oportunidade de ampliar a interlocução e de difundir o conceito de *valor de contemporaneidade*, marco teórico do grupo. Ainda pouco utilizada e de forma restrita no Brasil, a entrevista com artistas pode ser um importante aliado na conservação de coleções, não mais circunscrito ao tratamento de uma obra pontual e, principalmente, na mudança de paradigmas da área. Mas para isso parece importante que a metodologia da entrevista seja constantemente revisada.

É interessante observar que a etapa que antecede a realização das entrevistas, a fase preparatória, é bastante abordada em recomendações e guias da área, mas não a etapa posterior. Existe uma lacuna nas orientações com relação a análise dos resultados, a preservação e o compartilhamento destes registros; principalmente quando o material foi produzido fora do contexto institucional.

Como já mencionado, a entrevista com artistas como metodologia de conhecimento e análise da obra de arte é amplamente utilizada em importantes museus no mundo, principalmente como fonte de informação que objetiva auxiliar na exposição e na conservação interventiva. Nesses casos, a interlocução, assim como as análises científicas, é direcionada para ampliar a rede de conhecimentos sobre determinado objeto artístico. As entrevistas realizadas pelo GeCAC fogem deste modelo incluindo uma diversidade de agentes que, assim como o artista, são importantes para a sobrevivência das obras; curadores, historiadores, colecionadores, conservadores e cientistas da conservação. Conhecer o pensamento dos diversos agentes, em processo dialógico e interdisciplinar, possibilita uma contextualização ampliada. Além disso, o próprio processo de questionamento que emerge das entrevistas produz mudanças na análise, revelando os clichês simplificadoros e incorporando a alteridade de pensamento, essenciais à tomada consciente de decisões.

Embora historicamente a existência conceitual da obra seja comumente determinada e pesquisada por curadores, conforme especifica Wharton (MacCoy, 2009), deve-se considerar que nem todas as instituições possuem este profissional em seu quadro de funcionários e nem todas as intervenções são realizadas no âmbito institucional. Aliás, no Brasil, o número de profissionais que atuam em instituições, sejam públicas ou privadas, é ínfimo em relação aos profissionais existentes no país. Ao optar por estruturar suas interlocuções priorizando registrar a rede simbólica que sustenta a composição criativa, bem como o seu entorno, o GeCAC possibilita que os conservadores apartados das discussões acadêmicas normatizadoras e do acesso às entrevistas realizadas na esfera institucional possam ser aliados na conservação das obras que existem fora deste circuito e, ao mesmo tempo, provocar o aprimoramento do pensamento teórico-crítico.

As entrevistas com a artista Regina Silveira e os designers Campana, as primeiras de uma série realizadas pelo grupo, evidenciaram algumas lacunas na etapa de análise que significaram um aprendizado da metodologia e da necessidade de aperfeiçoá-la.

As duas entrevistas, por exemplo, foram estruturadas com base na individualidade dos entrevistados e no vasto universo artístico de cada um. Se por um lado elas permitiram aprofundar no universo material e imaterial das obras, por outro, a carência de questões-chaves similares dificultou a análise comparativa. Revelou-se assim que, para fins analíticos, é necessária a definição de questões análogas que sejam oriundas de hipóteses a serem comprovadas e/ou de linha de pesquisa adotada. Por outro lado, alguns conceitos não se traduzem em perguntas, mas na análise das respostas. O *valor de contemporaneidade* desenvolvido por Elias, por exemplo, embora tenha sido a base que sustentou as interlocuções, foi incorporado nas questões de forma fragmentada ou camuflada.

Para finalizar é importante enfatizar que trabalhar em grupo não é uma tarefa fácil, requer paciência, generosidade e respeito. Por outro lado, traz o amadurecimento necessário – proporcionado pelas reflexões conjuntas de pensamentos divergentes – e possibilita a construção de um pensamento teórico-crítico-metodológico fundamentado na pluralidade de repertórios. A preservação de obras cuja estética material deu lugar a estética de significados é complexa e, embora a responsabilidade de uma intervenção jamais deva ser transferida para o artista, é fundamental conhecer a rede simbólica que sustenta algumas obras para que se possa mantê-las o mais próximo possível da poética inicial.

Esclarecimento

O Estudio Campana, formado pelos irmãos Humberto e Fernando Campana, tem como norma que qualquer dos irmãos, quando entrevistado, falará em nome dos Estudios. Desta forma, a entrevista com Humberto Campana sintetiza a forma de criação e pensamento dos Irmãos Campana.

Referências

- ALTHÖFER, H. (2006). La Restauración del Arte Moderno y Contemporáneo. In: Righi, Lúcia (Org.). *Conservar el arte contemporáneo*. (pp. 71-78). Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea.
- BRANDI, C. (2004). (B.Mugayar Kühl, Trad.) *Teoria da Restauração*. Cotia: Ateliê Editorial.
- DANTO, A. (2006). (Saulo Krieger, Trad.) *Após o fim da arte*. São Paulo: Edusp.
- DARRIN, A. (2010). Upholstery. In: Campana, Fernando. *Campanas: Complete Works so far* (pp. 160-167). Nova York: Rizzoli International Publications,
- ELIAS, I. B. (2016) *Valor de Contemporaneidade: conservação e restauro de obras de arte*. São Paulo: EDUC
- Guide to Good Practice *Guide to Good Practice: Artists' Interviews*, del *International Network for The Conservation of Contemporary Art* (INCCA). Recuperado de: <https://www.incca.org/files/incca-guide-good-practice-artists-interviews>
- HAAG, C. (2010). A Mágica das Sombras. *Revista Fapesp*, 178, 11-15.
- HUMMELEN, IJ, Menke, N., Sillé, D. & Scholte, T. (1999). Towards a method for artists' interviews related to conservation problems of modern and contemporary art. In Bridgland, J. & Brown, J. (Eds). *ICOM-CC. Triennial Meeting, 12 th, Lyon, France*. (Vol. I, pp.312-317). London: James & James.
- HUMMELEN, IJ. & Scholte, T. (2012). Collecting and Archiving Information from Living Artists for the Conservation of Contemporary Art. In Joyce Hill Stoner & Rebecca Rushfield (Ed). *Conservation of Easel Paintings: Principles and Practice* (pp.38-47). London: Routledge.
- International Network for the Conservation of Contemporary Art (2016). *Guide to Good Practice: Artists' Interviews*. Recuperado de: <https://www.incca.org/files/incca-guide-good-practice-artists-interviews>

- MacCOY, R. (2009). Concepts round Interviewing Artists: a Discussion with Glenn Wharton. *Art 21 Magazine*, Oct 20. Recuperado de https://magazine.art21.org/2009/10/20/concepts-around-interviewing-artists-a-discussion-with-glenn-wharton/#.X-yM_dJKjDc
- MORALES, L. M. (2019). *Teoria de la Conservación Evolutiva*. Alemanha: Books On Demand.
- SILVEIRA, R. (2007). Mundus Admirabilis. Recuperado de <https://reginasilveira.com/mundus-admirabilis>
- SHEESLEY, S. (2007). Artist Interviews as Tools for Diligent Conservation Practice. *American Institute for Conservation - The Book and Paper Group Annual*, 26. 161-165.
- VELLOSILLO, A. V. (2015). Projetos para desenvolver a participação do artista e entender e preservar a sua mensagem, experiência e resultados. In FREIRE, C. (Org). *Arte Contemporânea: Preservar o que?* (pp.111-121). São Paulo: Universidade de São Paulo.
- VIÑAS, S. M. (2004). *Teoria Contemporânea de la Restauración*. Madrid: Editorial Síntesis.
- WHARTON, G. (2015). Artist and the Conservation of Contemporary Art. In Hamilton, E. & Dodson, K. (Ed). *American Institute for Conservation - Objects Specialty Group Intentions up Post prints*, 22, 1-12.
- WIELOCHA, A. (2018) The Artist Interview as a Platform for Negotiating an Artwork's Possible Futures. *Sztuka i Dokumentacja*, 17, 31-45. Recuperado de http://www.journal.doc.art.pl/pdf17/Art_and_Documentation_17_wielocha.pdf

Figuras

- Figura 1: Regina Silveira, *Paradoxo do Santo* (1994). Madeira pintada e placas de poliestireno, 380 cm x 689 cm x 482 cm, doação da artista, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), Brasil. (Fotografia: Flávio Demarchi; cortesia: MAC/USP, Brasil).
- Figura 2: Regina Silveira, *Derrapagem* (2004). Detalhe da instalação realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), Brasil. Vinil adesivo e carro de brinquedo em madeira. (Fotografia: João Musa; cortesia: Regina Silveira, Brasil).
- Figura 3: Regina Silveira, *Mundus Admirabilis* (2016). Detalhe da instalação “Insolitus”, realizada com vinil adesivo. Casa Museu Eva Klabin, Rio de Janeiro, Brasil. (Fotografia; Eduardo Verderame; cortesia: Regina Silveira, Brasil).
- Figura 4: Regina Silveira, *Mundus Admirabilis* (2019). Detalhe da instalação “Recovering stories, recorering fantasies”, realizada com vinil adesivo. BienalSur, Museu Nacional de Riyad, Arabia Saudita. (Fotografia de Eduardo Verderame; cortesia: Regina Silveira, Brasil)
- Figura 5: Hermanos Campana, *Cadeira Positivo*, desenhada em 1989. Aço. (Fotografia de Fernando Lazlo, 2008; cortesia: Estúdio Campana, Brasil).
- Figura 6: Hermanos Campana, *Poltrona Banquete*, desenhada em 2002. Pelúcia em estrutura de aço inoxidável e tecido. (Fotografia: Fernando Lazlo. 2002; cortesia: Estúdio Campana, Brasil)
- Figura 7: Tenda de venda de animais de pelúcia em São Paulo.. (Fotografia: Humberto Campana, sem data; cortesia: Estúdio Campana, Brasil)
- Figura 8: Hermanos Campana, *Cadeira Transrock*, coleção *Transplastic*, desenhada em 2006. Cadeiras plásticas com trama de rafia em estrutura de aço. (Fotografia: Fernando Lazlo, sem data; cortesia: Estúdio Campana, Brasil).



O Valor de Contemporaneidade

Periódico
Permanente.

Nº 10

Isis Baldini Elias

Conservadora-restauradora de obras de arte em suporte de papel, é pos-doutoranda no programa interdisciplinar do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP0, Doutora pela Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo (ECA/USP), com tese em conservação de obras contemporâneas, Mestre pela mesma universidade, com dissertação em conservação de obras de arte em papel, especialista em Gestão e Políticas Culturais pela Fundació Universitat de Girona, Espanha, em parceria com o Itau Cultural e especialista em Tecnologia do Papel pela Faculdade Oswaldo Cruz. Parte de sua tese de doutorado foi publicada em 2016, pela Educ em parceria com a Fapesp, sob o título de “Valor de Contemporaneidade: Conservação e Restauro de Obras de Arte”.

English version

<http://www.forumpermanente.org/revista/periodico-permanente-10/english-versions-of-texts-in-the-periodico-permanente-ndeg10/the-value-of-contemporaneity>

“Como e por que uma obra de arte é sustentada, mantida ou negligenciada? Quem define o que deve ser salvo – e sobre quais bases?” (Corzo, 1999, p. XVIII). Embora as questões levantadas por Miguel Angel Corzo ainda no final do século XX pareçam, em um primeiro momento, simples de serem respondidas – quando analisadas com base na rígida estrutura organizacional das instituições artísticas tradicionais ou dos dogmas nos quais a área de conservação e restauro se consolidam –, elas começam a ficar complexas e abstrusas à medida que são direcionadas para determinadas obras da produção contemporânea.

Quando a pergunta: “sobre quais bases?” é dirigida não ao macrossistema da arte, mas ao campo da conservação de obras convencionalmente construídas, pode-se considerar que já foi amplamente respondida pelos teóricos da área e respaldada pelos códigos de ética existentes; porém estes ainda não fornecem as bases necessárias para as decisões de tratamento de uma parcela cada vez mais significativa da produção artística. A resposta, crucial se o interesse é deixar os registros artísticos de nosso tempo compreensíveis para as futuras gerações, sempre me incomodou e instigou.

Partindo desse incômodo e analisando a coleção de Arte Postal do Centro Cultural São Paulo (CCSP), proveniente da XVI Bienal Internacional de São Paulo, comecei a considerar a hipótese de que o tratamento dado às obras não convencionais não obedecia à lógica daquelas tradicionalmente executadas porque estavam estruturadas de forma distinta ou haviam sofrido modificações significativas em sua estrutura. Essas obras necessitavam de outros referenciais teórico-metodológicos se a intenção da intervenção era respeitá-las em seus múltiplos aspectos.

Buscando minimizar essa carência de referenciais, Althöfer, ainda no século XX¹, apresenta três situações com sugestões diversas de procedimento: no caso de obras que podem ser consideradas e tratadas como tradicionais, o restaurador realizaria a intervenção da forma convencionalmente estabelecida, ou seja, com técnicas e materiais já experimentados; no caso de obras que apresentem problemas técnicos inéditos, cuja solução necessita do emprego de materiais e procedimentos novos, seria necessário que o restaurador possuísse uma vasta experiência no tratamento de obras modernas e contemporâneas; e no caso de obras nas quais os problemas da restauração exigem uma atenta valorização prévia do ponto de vista ideológico, o restaurador deveria falar com o artista (Althöfer, 2006, p.75). Althöfer, assim, deixa subtendido que determinadas obras têm um valor que lhes é intrínseco, não visível, e que pode impactar na definição de uma intervenção.

A hipótese da existência de um valor que oferecesse base crítica para se pensar a conservação da produção conceitual instigou não apenas a procura, mas a defesa, em 2010, do valor que denominei “valor de contemporaneidade” em minha tese de doutorado, posteriormente publicada com o título *Valor de contemporaneidade – Conservação e restauro de obras de arte*. Este artigo é um resumo sucinto do último capítulo desse livro. Espero que a condensação do conteúdo e a subtração dos exemplos e das citações que sustentam a comprovação da hipótese não interfiram em sua compreensão.

1 A primeira edição do livro traduzido em 2006 para o espanhol, foi impressa pela Nardini Editore, em 1992, com o título original *Conservare l'arte contemporanea*.

O valor de contemporaneidade

Como conservar e tratar, caso necessário, as fotocópias de Paulo Bruscky, Friederike Pezold, Jachen Gerz, Bill Vazan e Hudinilson Júnior? Os relevos de papel de Frans Krajcberg? As obras em papel para revestir carburador de Tunga? As obras quase nunca convencionais de Nuno Ramos? As obras em sangue sobre papel de Karin Lambrecht? As obras em chocolate e queijo de Dieter Roth? A *sperm art* de Rimma e Valeriy Gerlovin? As imensas rendas de papel de Hilal Sami Hilal? Os carimbos de Anna Banana? A caneta hidrográfica misturada com lápis e guache de Clemente Padín? Os pequenos objetos em caixa de acrílico e saco plástico de Klaus Groh? A fumaça congelada sobre papel de Shirley Paes Leme? A resina poliéster pigmentada e a fibra de vidro de Dudi Maia Rosa?

Ainda que essas obras tenham sido construídas por artistas que atuaram na mesma esfera temporal, nem todas poderiam seguir as mesmas orientações técnicas na solução de seus problemas de conservação, sob risco de incorrer em erros conceituais. Essa evidência apontava que, se tal valor existisse – e fosse único – ele deveria ser dinâmico e flutuante.

Primeiro, seria necessário estruturar as obras com base na visão do conservador-restaurador, independentemente da complexidade de seus materiais constituintes ou de sua poética. E, aqui, torna-se interessante trazer à reflexão o conceito de relações associativas e paradigmáticas, elaborado, em sua forma inicial, pelo linguista genebrino Ferdinand de Saussure e posteriormente renomeado pelo linguista Roman Jakobson como metáfora e metonímia, considerando que estas são o eixo fundamental pelo qual se orienta a linguagem. Para o que nos interessa aqui, as considerações desses processos metafóricos e metonímicos nos permitem estruturar as obras e também compreender a influência da dimensão temporal sobre elas.

É unânime entre os teóricos da área, e comprovada pela prática, a importância de um trabalho multidisciplinar para o bom resultado de uma intervenção. Essa concordância explícita e legítima a hipótese de que a obra, independentemente de sua localização na estrutura do tempo, é composta de vários campos de informação, de saberes que se inter-relacionam, mas não se anulam, e fornecem a ela valores distintos.

Pode-se dizer, reduzindo a termos menores, que esses campos estão divididos em dois blocos de naturezas diversas: o objetivo e o subjetivo. O primeiro está diretamente ligado às ciências exatas ou naturais, e o segundo, às ciências humanas e sociais.

No objetivo encontra-se o campo de informação concreto, aquele relacionado com os materiais constituintes da obra, a sua consistência física, onde nas obras tradicionais se manifesta a imagem e nas conceituais se manifesta a ideia ou a imagem, ou ambas. No subjetivo, encontram-se todos os demais campos que dão significado à obra, que a sustentam como obra de arte, ou seja, os estéticos, filosóficos, históricos, simbólicos, etc. Apesar de diferentes, esses blocos são coextensivos, ou seja, as modificações ocorridas em um normalmente alteram, ou modificam completamente, a compreensão do outro.

O sucesso de uma intervenção, portanto, está intrinsecamente ligado aos conhecimentos oriundos das ciências humanas e das ciências exatas, ou das *brandas* e das *duras*. E, mesmo que as alterações tenham sido impulsionadas pelas modificações ocorridas na matéria – o que quase sempre ocorre –, o que determina (ou deveria determinar) os limites da intervenção são os aspectos subjetivos, pois é neles que reside a essência da obra de arte.

Embora cada campo tenha papéis definidos na decisão de um restauro e ambos sejam igualmente importantes na construção material e imaterial da obra, aqueles ligados às ciências humanas, por serem subjetivos, não conferem categoria científica ao restauro da mesma forma que os ligados às ciências exatas. Isso ocorre porque, segundo

Berger (1976), a objetividade exerce um índice de confiabilidade tão grande que acaba por ofuscar tudo o que a cerca. Além disso, como observa Viñas (2004), as teorias da restauração que perseguem a “verdade” como objetivo das intervenções concedem um valor essencial aos conhecimentos propiciados pelos meios científicos, pois estes são possibilitadores de um retorno ilusório ao estado “original” da obra.

Esses campos estão organizados em um processo de compreensão metonímico, um sequencial ao outro, em uma inter-relação constante. Já o fator tempo altera a importância dos campos, reorganizando-os internamente de forma contínua por meio de sobreposições de camadas sistematizadas de maneira metafórica. E aqui vale ressaltar que o tempo considerado não é o extratemporal, aquele interno às obras de arte, mas o temporal, o tempo histórico.

Dessa forma, cada presente histórico inserido traz consigo toda uma carga sociocultural, em camadas superpostas e interferentes, estabelecendo uma relação diacrônica, alterando a importância dos campos e reorganizando-os internamente, de maneira contínua, por meio de sobreposições de camadas. Assim, pode-se dizer que o processo metafórico cobre a obra com camadas explicativas e interpretativas que se superam, mas não se cancelam, criando e modificando seus significados, potencializando alguns aspectos ou a autonomia do significante em relação ao significado, pois está intrinsecamente ligado ao percurso histórico-cultural da obra. Por isso, a inserção de novas camadas nos campos é relativa e flutuante, não ocorre com todas as obras de determinado período do mesmo modo e ao mesmo tempo.

Apropriando-se da afirmação de Flusser de que “todos os homens, por serem homens, estão na neblina, queiram ou não queiram” (Flusser, 1979, p.128) – ao se referir a neblina, metaforicamente, como camadas que cobrem uma paisagem concreta, que impossibilitam a visibilidade do que está distante –, podemos dizer que todas as obras de arte, por serem obras de arte, possuem campos de informação cobertos por várias camadas, queiram ou não, que, como a neblina, impossibilitam parcialmente a visibilidade do que está além das últimas camadas anexadas. É por isso que se pode dizer que a obra é sempre contemporânea ao presente histórico do observador, em um eterno presente, em uma sincronia constante, porque ele sempre se reconhece na última camada.

Segundo Flusser, as camadas explicativas são progressivas, ou seja, as mais recentes explicam melhor as mais antigas, principalmente por sintetizá-las dialeticamente. As camadas encobridoras são, portanto, “projeções da minha mente, a qual, por sua vez, é sistema programado pela história da minha cultura” (*ibid*, p. 113). Podemos dizer que o processo metafórico produz um campo visual relativamente restrito, com várias camadas superpostas de difícil interpretação.

Desse modo, o restauro só acontece quando o contexto sociocultural de determinada sociedade, cada vez menos local e mais global, não se reconhece nas camadas encobridoras e necessita trazer à luz uma camada com a qual se estabeleça esse reconhecimento. O restauro sob outras condições pode trazer sérios problemas de identificação obra-público. Esse não reconhecimento não constitui premissa obrigatória para que o tratamento seja efetuado. A intervenção só deve ser realizada após uma análise dos diversos fatores e valores e da correta interpretação da importância de cada um de seus campos para a legibilidade da obra.

As camadas encobridoras podem ser de naturezas diversas, mas sempre ligadas aos fenômenos naturais, em relação aos campos objetivos, e aos histórico-culturais, em relação aos subjetivos. Além disso, o campo concreto, o único realmente objetivo, possui uma problemática específica que inexoravelmente se rerepresenta a cada alteração.

Se todas as obras, tanto as atuais como as antigas, independentemente de sua composição material, são formadas por campos objetivos e subjetivos igualmente importantes para

sua existência plena, onde está a diferença entre elas para o conservador-restaurador? Partindo do fato de que os preceitos clássicos da restauração não contemplavam o tratamento de determinado segmento da nova produção, fato evidenciado por inúmeras publicações da área e por textos acadêmicos, deduz-se que as obras inseridas nesse segmento haviam anexado um elo na cadeia de compreensão que rompeu, desequilibrou sua narrativa histórica progressiva desenvolvimentista, impossibilitando a narrativa na forma convencionalmente estabelecida (Danto, 2006).

Considerou-se, também, a possibilidade de o problema não estar na polimaterialidade de algumas obras, nem no caráter efêmero e pouco durável dos materiais, porque, em alguns casos, a solução dos problemas de conservação que essas obras apresentavam não resultou necessariamente na resolução do problema, mas em desdobramentos complexos que suscitaram questões – além das artísticas – éticas e/ou morais. Analisando as situações em que essa decisão se tornou desastrosa percebeu-se que o elo anexado estava diretamente relacionado com a rede simbólica que potencializava a obra em sua existência imaterial, em sua fruição poética, e que desconsiderá-lo em uma tomada de decisão arriscaria introduzir um ruído em sua leitura que poderia ser fatal para sua compreensão na forma originalmente proposta pelo artista.

Dessa forma, era perceptível que havia um valor intrinsecamente ligado à existência imaterial da obra, um valor dinâmico, flexível e decisivo para a compreensão original dela. Valor que, se identificado corretamente, pode alterar a importância dos campos de informação e transmutar o mapa dos atores envolvidos em sua conservação.

Podemos, assim, considerar que a diferença entre as obras convencionalmente construídas e as conceituais está na inclusão de novos campos nessa estrutura, ou na potencialização ocasionada pelo fator tempo de campos que existiam apenas de forma amorfa ou embrionária.

Logo, pode-se compreender que as obras possuem lógicas diversas e que o tratamento deve priorizar a análise de seus campos com base em uma leitura mais ampla e sincrônica. O valor de contemporaneidade, assim denominado, não está ligado ao fato de a obra ser atual, mas ao fato de o campo filosófico/conceitual assumir uma importância significativa em relação aos demais, independentemente da estabilidade ou da existência do campo concreto e de os campos de informação estarem ou não cobertos por camadas metafóricas.

Assim sendo, pode-se definir a produção artística atual de três formas: obras que, embora realizadas dentro de nosso espaço-tempo, têm uma estrutura similar à das obras convencionais, ou seja, campo estético em relevância e campo concreto com a estabilidade que lhe garante os materiais de boa qualidade; aquelas em que a diferença está localizada apenas na instabilidade do campo concreto, resultado da utilização de materiais experimentais ou fabricados para funções outras; e aquelas nas quais o campo filosófico – antes inexistente ou embrionário nas estruturas – passa a assumir uma importância significativa em relação aos demais, independentemente de o campo concreto ser ou não estável. E aqui se podem notar claramente as três situações de restauro apresentadas por Heinz Althöfer.

Segundo essa linha de raciocínio, os momentos considerados por filósofos e críticos de arte como de ruptura na narrativa histórica progressiva desenvolvimentista da história da arte, são compreendidos aqui como momento de inserção de novos campos de informação, filosóficos e ideológicos, e de readequação da significância de seus valores.

Dessa forma, o valor de contemporaneidade de uma obra é proporcional à importância que os novos campos inseridos têm na compreensão de sua poética. Embora sejam obras que estão dentro do tempo histórico presente ou muito próximas dele, são de compreensão complexa. Sua decodificação depende de determinadas relações socio-culturais e de certo domínio da cultura estética e artística.

Obras dessa natureza necessitam, por parte do conservador-restaurador, bem mais do que o conhecimento dos materiais para o sucesso de uma intervenção, pois, para conservar a essência da proposta do artista, é preciso manter o equilíbrio entre o campo concreto e os novos campos inseridos, como pretendido por ele. Assim, como a percepção da obra por parte do observador se dá obrigatoriamente a partir da interpretação de seu campo concreto, qualquer intervenção, por mínima que seja, pode se mostrar equivocada quando seu resultado significar o rompimento desse equilíbrio.

Esse equilíbrio é muito relativo e extremamente tênue, tornando mais complexa a sua manutenção em obras cujo campo concreto é instável; o rápido decréscimo de exatidão dos materiais influencia a correlação com os demais campos, agravando-se naquelas obras em que o campo filosófico não é sustentado ou potencializado por aspectos ligados a degradação, ruína ou imortalidade provisória.

A remoção ou o rearranjo das camadas de algumas obras obedece a lógicas diferentes, quase sempre singulares. É o valor de contemporaneidade de uma obra que justifica, por exemplo, a troca de determinado material que faz parte da leitura estética da obra de arte, a reconstrução total ou parcial da obra, a repintura de uma escultura ou a opção de deixar a obra seguir seu curso de degradação. Isso se dá porque o culto não está na manutenção, a qualquer custo, dos materiais utilizados pelo artista, mas na sobrevivência de sua rede simbólica, de sua existência filosófica e imaterial.

É justamente devido à dilatação das possibilidades interventivas que essas obras permitem e também pelo fato de não ser possível a percepção correta do presente histórico – o que só ocorre quando este se transformou em passado – que se deve considerar a interpretação desses campos com base em uma visão conjunta e complementar.

As obras com grande valor de contemporaneidade – que ainda não estão inseridas no inconsciente coletivo da comunidade e, portanto, não a têm como fator limitador ou orientador de procedimentos – possuem uma intrincada rede de significados cuja correta interpretação não depende apenas do conservador, do cientista, do curador, do historiador e demais envolvidos, mas de uma interlocução com a fonte primária de informação, o artista. Para ArianneVellosillo (2015), “um dos desafios mais interessantes na conservação da arte contemporânea é a colaboração com artistas para articular e documentar quais são as prioridades de suas propostas, com o objetivo de compreender argumentos, respeitar propostas e garantir a preservação do significado de seu trabalho”.

Nesse contexto, o profissional deve estar preparado para lidar com a imortalidade provisória de algumas obras, respeitar a sua essência comunicativa – quando houver – e enfatizar a importância da documentação visual como registro do objeto para o futuro. É aqui que reside a ruptura mais dolorosa para o conservador-restaurador, principalmente para aquele que não teve em sua formação acadêmica uma grade curricular que lhe possibilitasse estabelecer parâmetros para lidar com as vertentes que não o conduzem à manutenção dos materiais originais, à sobrevivência da obra para as gerações futuras e à participação do público como fator positivo para a manifestação da obra.

Por isso, o conservador-restaurador, que tradicionalmente trabalha em um íntimo e solitário diálogo com o objeto em tratamento, deve sair de sua zona de conforto e iniciar um longa conversa com seus pares e com os demais atores; questionar suas certezas; considerar que a área artística é um campo regido pelas dúvidas e pela volatilidade das verdades; enfim, inserir-se na contemporaneidade dinâmica e relativa que caracteriza nosso presente histórico.

Observação final: Mesmo tendo de resumir drasticamente o texto original para transformá-lo em um artigo, é importante registrar que o valor de contemporaneidade explorado nesta reflexão, mesmo que conceitualmente diferente, teve origem no valor de atualidade elaborado por Riegl (2014) no século XIX.

Bibliografia

- ALTHÖFER, Heinz (2006). La restauración del arte moderno y contemporáneo. *In: RIGHI, Lidia (org.). Conservar el arte contemporáneo*. Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea, p. 71-78.
- BACCILIERI, Adriano. Conclusiones. *In: RIGHI, Lidia (org.). Conservar el arte contemporáneo*. Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea, p.159-163.
- BELTING, Hans (2006). *O fim da História da Arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify.
- BERGER, René (1976). *Arte y Comunicación*. Barcelona: Grafica Diamante
- BRANDI, Cesare (2004). *Teoria da restauração*. Cotia: Ateliê Editorial.
- CHIANTORE, Oscar; RAVA, Antonio (2005). *Conservare l'arte contemporanea*. Milano: Mondadori Electa.
- COELHO, Teixeira (2001). *Moderno pós moderno*. São Paulo: Iluminuras.
- COELHO, Teixeira (2001). Os artistas da morte. *Revista Bravo!*, n. 48, jul. 2015, p.8
- CORZO, Miguel Angel (1999). Introduction. *In CORZO, Miguel Angel (org.). Mortality, immortality? The legacy of 20th century art*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, p. XV-XX.
- DANTO, Arthur C (1999). Looking at the future looking at the present as past. *In: CORZO, Miguel Angel (org.). Mortality, immortality? The legacy of 20th century art*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, p. 3-12.
- DANTO, Arthur C. (2006). *Após o fim da arte*. São Paulo: Edusp.
- DANTO, Arthur C. (2014). *O descredenciamento filosófico da arte*. São Paulo: Autêntica Editora.
- ESCOBETO, Helen (1999). Work as process or work as product: a conceptual dilemma. *In: CORZO, Miguel Angel (org.). Mortality, immortality? The legacy of 20th century art*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, p. 53-56.
- FIDELIS, Gaudêncio (2002). *Dilemas da Matéria: Procedimento, Permanência e Conservação em Arte Contemporânea*. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea.
- FLUSSER, Vilém (1979). *Natural:Mente - Vários Acessos aos Significados da Natureza*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (2009). *Conceitualismo do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume.
- RIEGL, Alois (2014). *O Culto Moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*. São Paulo: Perspectiva.
- VELLOSILLO, Arianne Vanrell (2015). Projetos para desenvolver a participação do artista e entender e preservar a sua mensagem, experiência e resultados. *In FREIRE, Cristina (org) . Arte Contemporânea: Preservar o que? . São Paulo: Universidade de São Paulo, p.111-121.*
- VIÑAS, Salvador Muñoz (2004). *Teoría Contemporánea de la Restauración*. Madrid: Editorial Síntesis.
- VIOLA, Bill (1999). Permanent impermanence. *In: CORZO, Miguel Angel (org.). Mortality, immortality? The legacy of 20th century art*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, p. 85-94.

Entrevistando Isis Baldini

Joana Asseff: Quando você afirma que o valor de contemporaneidade “(...) pode alterar a importância dos campos de informação e transmutar o mapa dos atores envolvidos em sua conservação”, está propondo uma nova forma de trabalho?

Isis Baldini: Não estou propondo uma nova forma de trabalho, sim dizendo que, para determinar o tratamento de algumas obras contemporâneas, você precisa repensar os atores envolvidos caso o objetivo do tratamento seja conservar a obra em toda a sua

potencialidade, ou seja, respeitando sua existência material e imaterial. Se nas obras convencionais os campos inseridos no bloco objetivo têm prevalência no tratamento, o mesmo não ocorre com algumas obras contemporâneas que são sustentadas pelas informações inseridas no bloco subjetivo. São obras que possuem uma intrincada rede de significados, cuja correta interpretação não depende apenas do conservador, do cientista, do curador e do historiador, mas de uma interlocução com a fonte primária de informação ou de pessoas profissionalmente próximas a ele como, dentre outros, seus assistentes.

Na década de 1980, por exemplo, o artista Hudinilson Júnior fez uma instalação chamada *Ecco Narcisus*², uma obra composta de três imagens impressas em papel termográfico que representa, de um lado, o Êxtase de Santa Teresa, do escultor italiano Bernini, do outro um detalhe do rosto de Jesus Cristo da escultura Pietá, de Michelangelo, e ao fundo a imagem de um homem nu que o artista associa ao Santo Sudário de Turin. Ao centro do nicho formado pelas três imagens foi colocado um espelho, simbolizando um lago, no qual os reflexos das imagens se fundem e se separam, em um jogo que se modifica de acordo com a movimentação do observador. Abaixo do lago foi colocada uma lápide, simbolizando um túmulo vazio, em referência ao corpo de Narciso que nunca foi encontrado, onde se lê: ECCO NARCISUS.

As imagens foram feitas pelo processo termossensível por meio de fax a partir de matrizes em xerox. Para determinar o papel no qual as imagens seriam impressas, o artista pesquisou intensamente a resistência fotoquímica de várias técnicas de impressão, porque, assim como aconteceu com Narciso, ele queria que, ao final da exposição, a obra também desaparecesse. Dessa forma, o ápice da obra seria o esmaecimento total das imagens; somente nesse momento ela existiria em toda a sua carga simbólica, trazendo angústia e dor esperadas como parte do trabalho. Depois disso as bobinas seriam descartadas e a obra existiria apenas na forma de documentação.

Imagine que a obra começasse a desaparecer e você não tivesse conhecimento da poética pretendida pelo artista, quais seriam os atores envolvidos? Provavelmente o cientista, o conservador e o curador, aqueles responsáveis por estabilizar a “degradação”. Em contrapartida, se você conhecesse a essência da obra e a respeitasse, provavelmente alguns atores poderiam ser removidos e outros, como o documentalista e o fotógrafo e/ou o cineasta, necessariamente inseridos.

JA: No texto, compreende-se que o valor de contemporaneidade está ligado ao tempo histórico. Podemos afirmar que, quando se restaura uma obra de arte contemporânea levando em consideração esse valor, estamos restaurando em determinado momento e para determinada sociedade?

IB: O valor de contemporaneidade está ligado à inserção do campo filosófico na estrutura de algumas obras. Independentemente de a obra ter ou não esse valor, ela estará sujeita à atuação do tempo histórico. O tempo atua em todas as obras, cobrindo seus campos com camadas sistematizadas de forma metafórica alterando constante a importância destes. E, embora esteja muitas vezes distante de seu presente histórico, ela continua sempre contemporânea no presente histórico da consciência do observador, porque ele sempre se reconhece na última camada. Nós estamos sempre restaurando as obras, independentemente dos valores que a sustentam, para determinada sociedade e utilizando parâmetros subjetivos, mesmo quando embasados em dados objetivos. Portanto, embora o gosto tenha ocupado um lugar de destaque nas reflexões sobre a estética no século XVIII e tenha sido, a partir da segunda metade do século XX, gradativamente retirado das reflexões sobre a crítica de arte, ele está presente em cada opção que prioriza uma camada sobre as demais.

JA: Quando uma intervenção é realizada levando em conta o seu valor de contemporaneidade e seu presente histórico, ela está sendo suscetível ao contexto sócio-cultural

desse presente. Assim sendo, você concorda que qualquer intervenção realizada durante a existência de uma obra sempre será diferente se considerarmos que esse valor é dinâmico, flexível e maleável?

IB: O valor de contemporaneidade que eu defendo está ligado à existência conceitual da obra, e, para que essa existência seja mantida, às vezes será necessário trocar os materiais, mesmo originais, repintar, deixa-la degradar, sumir ou até mesmo restaurá-la com frequência para mantê-la em um constante presente histórico inicial. Por isso ele é dinâmico, flexível e maleável; não é igual para todas as obras, não uniformiza tratamentos.

Diante disso, é esperável que as intervenções possam ser diferentes e normalmente o são, mas não podem alterar significativamente a poética da obra. Voltando à instalação *Ecco Narcisus*, para que ela exista em toda a sua potencialidade parte da obra deve desaparecer e ser descartada – esse seria o ápice de sua existência, o motivo pelo qual foi criada. Se ela tivesse desaparecido, como esperado, em sua primeira exposição, na década de 1980, isso teria sido registrado e a obra teria cumprido seu ciclo. Como não ocorreu, o tempo criou várias camadas de informações que agregaram outros valores e que podem resultar, por parte da instituição proprietária, no desejo de manter seu campo concreto “inalterado”, prolongar sua sobrevida. Tal decisão, caso ocorresse, alteraria significativamente a poética da obra, pois teria sua existência simbólica desconsiderada, não existiria em sua potencialidade. Dessa forma, pela própria impossibilidade criada pelas camadas metafóricas adicionadas pelo fator tempo, a obra teria sua compreensão alcançada somente a partir de um exercício de imaginação.

JA: Você acredita que por meio de uma entrevista com o artista conseguimos compreender todo o campo filosófico de uma obra contemporânea?

IB: Acho que nunca vamos compreender nada totalmente, mas acredito que, quanto mais próximos do tempo histórico inicial da obra estivermos, mais as respostas serão confiáveis. Em contrapartida, quanto mais esse tempo se distancia de nosso presente histórico, mais devemos checar a veracidade das respostas. Devemos considerar que o artista está vendo a obra com base em referenciais que ele muitas vezes não tinha décadas atrás e que isso pode impactar em suas respostas. De toda forma, deixar uma intervenção na mão do artista ou seguir suas determinações sem ponderar o contexto é, a meu ver, uma atitude que, embora possa ter respaldo ético, é questionável e pode incorrer em riscos imensuráveis.

JA: Você não acha que a entrevista como fonte de informação para a preservação do campo filosófico pode se tornar incompleta e anacrônica quando ela se afasta muito do tempo histórico inicial da obra?

IB: Como disse anteriormente, quanto mais nos distanciamos do tempo histórico inicial mais devemos checar e ponderar as respostas, pois o fator tempo sempre adiciona camadas e campos de informação que reelaboram e reequilibram nossa percepção. Por exemplo, na XVI Bienal Internacional de São Paulo, de 1981, tinha o núcleo de Arte Postal para o qual os artistas artpostelistas enviaram suas obras e estas foram expostas sem uma prévia seleção. Foi apresentada na Bienal uma série de redes formadas a partir de propostas de artistas: redes são circuitos normalmente estabelecidos a partir da orientação de um artista proponente. Hudinilson Júnior, por exemplo, enviou seis propostas, cada uma com respostas de também seis artistas pré-selecionados. Ele enviou para os artistas de sua rede uma fotocópia p/b, tamanho ofício, com o título da proposta, uma imagem indicativa do direcionamento conceitual e um espaço em branco, na parte inferior, para que fosse registrada a resposta. Todas as respostas da mesma proposta foram coladas, em sentido vertical, com uma fita de papel de aproximadamente dois centímetros, obedecendo mesma sequência em relação aos artistas. Como as obras apresentavam danos que, em alguns casos, não deixavam claro se eram intencionais ou não, ponderou-se que o melhor seria conversar com o artista.

Hudinilson relatou que enviou as propostas para os artistas interferirem e solicitou que enviassem as respostas direto para a Bienal que, segundo ele, já estava avisada. Questionado sobre a forma com que as obras foram coladas, ele respondeu que havia sido a Bienal que colara uma obra na outra, mas que tinha gostado do resultado, e que, provavelmente, teria dado a mesma solução.

Apesar da coerência e da veemência das respostas, se formos analisar o contexto, a forma cuidadosa e precisa do trabalho de colagem das obras, concluiremos que as informações oferecidas pelo artista podem ter sido falseadas. Além disso, para corroborar nossa dúvida no verso das propostas existiam indicações claras de que os artistas deveriam interferir na obra e devolver as respostas para Hudinilson e não para a Bienal, como relatou. Será que se a entrevista tivesse ocorrido na década de 1980 teríamos a mesma resposta que tivemos 28 anos depois? Esse fato, assim como outros que presenciei, confirma que as posições dos artistas devem ser registradas, mas não obedecidas sem questionamentos e análise crítica, pois a memória também é coberta com várias camadas metafóricas que alteram as lembranças. Mesmo assim, as informações obtidas na entrevista nos ajudaram de forma determinante na definição dos tratamentos.

JA: Você acredita que a atual formação do conservador-restaurador engloba esse conhecimento filosófico mais amplo? Se não, o que acha que seria necessário para uma formação mais completa?

IB: Não conheço a grade curricular de todos os cursos de graduação, mas acredito que a inclusão de disciplinas que pensem o contemporâneo além dos problemas apresentados pela matéria é essencial para compreender uma parcela cada vez maior da produção artística atual. Sem isso, estamos fadados a realizar intervenções autômatas sem a devida reflexão e que podem implicar em erros conceituais.



O Conservador como um Performer

Periódico
Permanente.

Nº 10

Rita Macedo

Professora assistente, Departamento de Conservação e Restauração, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências e Tecnologia Pesquisadora, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova Lisboa - Portugal

Andreia Nogueira

Pesquisadora, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova Lisboa, Estudante de Mestrado (b), Departamento de Conservação e Restauração, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências e Tecnologia – Portugal

Hélia Marçal

Estudante de Mestrado, Departamento de Conservação e Restauração, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências e Tecnologia –Portugal

Tradução

Kamila Vasques

English version

<http://www.forumpermanente.org/revista/periodico-permanente-10/english-versions-of-texts-in-the-periodico-permanente-ndeg10>

Resumo

É impossível compreender plenamente a Conservação da arte contemporânea sem considerar a subjetividade das ações do conservador. Este artigo reconhece o conservador como um performer. Para explorar este conceito, são apresentados vários estudos de caso do artista português Francisco Tropa. Francisco Tropa vem ganhando reconhecimento, especialmente após sua nomeação para Embaixador de Portugal na Bienal de Veneza em 2011. Os estudos de caso incluídos neste artigo são instalações com fortes características performativas. As obras deste artista reúnem tempo, espaço e diversas mídias definindo quatro autoridades principais como performer: o artista, o ator, o espectador e o conservador. Enquanto o artista executa ele mesmo uma performance, o ator acaba por seguir as diretrizes do artista. Os espectadores são convidados a uma participação ativa, tornando-se assim co-criadores de significado. Finalmente, e talvez surpreendentemente, o conservador, ao reinstalar as obras, torna-se um criador, um performer. Nesta perspectiva, ao contrário da visão tradicional da conservação, que perpetua as obras de arte em um único estado, sugere-se uma visão dinâmica, que considera a trajetória de uma obra de arte, onde a mudança é desejada e esperada como parte da própria obra. O conservador tem um papel central nessas mudanças. A subjetividade é inerente ao processo e contribui para a natureza precária intrínseca a qualquer ação performativa. Tais observações impõem a necessidade de se submeter o papel do conservador a uma revisão crítica.

Abstract

It is impossible to fully understand the conservation of contemporary art without considering the subjectivity on the conservator's actions. This paper acknowledges the conservator as a performer. To explore this concept, several case-studies of the Portuguese artist Francisco Tropa are presented. Francisco Tropa has been gaining recognition, especially with his nomination as the Portuguese ambassador to the 2011 Venice Biennale. The case-studies included in this paper are installations with strong performative features. This artist's oeuvre brings together time, space and various media, defining four main authorities as performers: the artist, the actor, the spectator and the conservator. While the artist plays himself a performance, the actor ends up by following the artist's guidelines. Spectators are invited to an active participation, thus becoming co-creators of meaning. Finally, and perhaps surprisingly, the conservator, while re-installing the works, becomes a creator, a performer. In this perspective, unlike the traditional view of conservation, that freezes artwork's trajectory, where change is desired and expected as part of the work itself. The conservator has a pivotal role on those changes. Subjectivity is inherent to the process and contributes to the precarious nature intrinsic to any performative action. Such observations impose the need to submit the conservator's role to critical review.

Introdução

Apesar da desmaterialização do objeto artístico nos anos 60, as doutrinas que orientam a prática da conservação ainda não estão totalmente adaptadas à realidade da arte contemporânea (Laurenson, 2006). Isto é especialmente crítico em relação às obras de arte complexas, tais como aquelas que se inserem no âmbito da arte da performance uma vez que estas desafiam o caráter perene dos objetos tradicionais. Problemas similares são levantados pelas instalações artísticas, pois elas compartilham com a arte da performance a intenção de “to be a process or action”¹ (Jadzinska, 2011: 21).

A prática da conservação baseada no material (ou seja, na conservação clássica) foi teorizada pelo conservador Cesare Brandi nos anos 60, em torno dos conceitos de originalidade e autenticidade, argumentando que o escopo primário da conservação deveria ser a integridade física, estética e histórica de um determinado objeto. Salvador Muñoz Viñas (2005) expressou reservas a esta teoria afirmando que apesar da conservação científica poder permitir uma maior objetividade, não se pode confiar apenas na materialidade das obras para conservá-las adequadamente (Muñoz Viñas, 2005).

As teorias clássicas da conservação não podem ser aplicadas à arte da performance devido à natureza imaterial da própria obra de arte. Para além disso, a aplicação de tais teorias à arte da performance ou da instalação iria de fato contra o propósito central da obra de arte e seu processo criativo que é, por natureza e intenção do artista, precário, efêmero e dinâmico – sendo as obras propositalmente projetadas para serem reinterpretadas a cada apresentação ou mesmo por cada espectador individual. A performance é intrinsecamente adversa à manutenção do material e à mercantilização. Claramente, dado o caráter único e transitório da performance, congelá-la em um determinado período de tempo iria contra tudo o que ela representa. Eleonora Fabião afirmou isto claramente em *Precarious, Precarious, Precarious*: “How can we think about performance in historical terms, when the archive cannot capture and store the live event?”² (Fabião, 2008: 23).

A resposta a esta pergunta certamente requer uma ampla e profunda abordagem interdisciplinar das teorias contemporâneas da conservação. Esta nova visão interdisciplinar foi consolidada pela marcante tese da *communicative turn* teorizada por Salvador Muñoz Viñas no seu livro *Contemporary Theory of Conservation* (Muñoz Viñas, 2005). Nesta abordagem, ele sugere uma mudança da teoria tradicional da conservação, baseada nas propriedades materiais de um objeto, para uma teoria contemporânea de conservação que reconhece e incorpora perspectivas (Muñoz Viñas, 2005). Anteriormente, em 1999, Renée van de Vall já havia sugerido uma abordagem aristotélica para lidar com obras de arte contemporânea, baseada em jurisprudência, onde a inteligibilidade é estabelecida sob uma perspectiva casuística. Este conceito opõe-se ao paradigma Platônico, baseado, em “universal and unshakable principles”³ como os adotados pelas teorias clássicas de conservação (van de Val, 2005: 197). De fato, esta autora tinha já definido o conservador como é um gestor de mudança, cuja principal responsabilidade passa por decidir a quantidade e a qualidade da mudança que é aceitável.

Vivian van Saaze argumenta que a arte da instalação tensiona os limites das “long-accepted certainties”⁴ na teoria da conservação, impondo ao conservador de arte contemporânea a necessidade de deixar que tais certezas se dissolvam, dando assim origem a uma forma criativa de preservar este tipo de obras de arte. Estruturar a base desta complexa conservação exige o reexame de vários procedimentos comuns. Um dos pontos altos deste reexame é a necessidade de se passar a acomodar o caráter transitório e efêmero das instalações, entendendo e aceitando que tais obras de arte não existem

1 Tradução: “ser um processo ou ação”

2 Tradução: “Como podemos pensar sobre a performance em termos históricos, quando o arquivo não pode capturar e armazenar o evento vivo?”

3 Tradução: “princípios universais e inabaláveis”

4 Tradução: “certezas estabelecidas”

em um único estado, mas sim comportam uma trajetória. Esta trajetória não se faz em linha reta, mas por meio de um trajeto cheio de variações e opções (van de Vall *et al*, 2011; van Saaze, 2009).

Na verdade, uma obra não para necessariamente de mudar quando entra em uma coleção museológica. Quando as obras de arte da instalação estão armazenadas na reserva técnica, elas permanecem fragmentadas, transformando-se em obras de arte apenas quando reinstaladas ou expostas. Isso significa que a sua preservação depende da reinstalação, *executada* pelo conservador de acordo com um conjunto de instruções dadas pelo artista (van de Vall *et al* 2011). Portanto, a preservação das obras de arte da instalação “may allow for the ideia that each rendition or ‘performance’ of a piece may be different.”⁵ (Real, 2001: 215). Nesta perspectiva, é da responsabilidade dos conservadores abraçar o transitório, e fazer da ação de conservação uma ação dinâmica, moldando-se às particularidades que a obra de arte oferece e exige. Assim o conservador é definido por van Saaze (2009) como um *actant*: palavra usada para designar o conservador como alguém/algo que pode mudar a trajetória de uma obra de arte, mesmo que dentro de limites (van Saaze, 2009).

Esta nova perspectiva está repleta de desafios. Neste artigo abordamos especialmente as questões: como é que o conservador preserva obras de arte que dependem da performance e que, portanto, não podem ser capturadas ou armazenadas? Como é que este administra a mudança que lhes é inerente? Na procura por uma resposta, as obras de Francisco Tropa são utilizadas como estudos de caso à luz e uma reflexão que parte da seguinte afirmação de Eleonora Fabião na busca por uma nova abordagem:

“As performance and body both keep recalling, there is no stable ground, no static archive, no frozen document, no full and homogeneous subject – one cannot repeat a move but only make it over, make it other while being permanently remade by it. In the same way, performances and bodies cannot be historically reproduced but only historiographically presented in and as language”. (Fabião 2008: 48)⁶

Francisco tropa e sua obra

Francisco Tropa (1968, Lisboa) é considerado atualmente um dos artistas portugueses mais importantes da sua geração. Embora exponha regularmente desde o final dos anos 80, foi nos anos 90 que viu reconhecido o seu trabalho, principalmente através da sua participação com Lourdes Castro na 24ª Bienal de São Paulo (1998) (Melo, 2007). Este também participou da Bienal de Veneza de 2003 e foi o embaixador oficial de Portugal na Bienal de Veneza de 2011, onde apresentou *Scenario*.

Desde o início da sua carreira, Francisco Tropa tem-se dedicado consistentemente a uma reflexão sobre o papel do artista e a natureza do processo criativo (Mah, 2011). Neste processo, ele evita deliberadamente o uso de um único meio ou técnica, e utiliza uma variedade de materiais e técnicas. Os materiais que utiliza incluem areia, água, som, madeira, pedra, metal, pó, moscas, caracóis, luz, sombra, etc e as técnicas variam do desenho, escultura, fotografia, filme, projeção de slides, gravura, instalação, à performance, e assim por diante (Melo, 2007). Todos estes elementos são articulados em um tempo e espaço específicos, explorando “the enigmatic phenomenological field

5 Tradução: “pode permitir a ideia de que cada apresentação ou ‘performance’ de uma peça possa ser diferente”

6 Tradução: “Como a performance e o corpo continuam se lembrando, não há solo estável, nenhum arquivo estático, nenhum documento congelado, nenhum assunto cheio e homogêneo - não se pode repetir um movimento, mas apenas fazer de novo o outro enquanto é permanentemente refeito por ele. Da mesma forma, performances e corpos não podem ser historicamente reproduzidos, mas apenas apresentados historiograficamente em e como linguagem”.

of sensitive experiences, while turning themselves into an observatory of artistic creation”⁷ na sua conexão com a natureza e com a vida (Marques, 2002:122).

Notavelmente, as obras evocam momentos, histórias, situações ou referências que frequentemente implicam a construção de dispositivos visuais complexos, fortemente alegóricos, que exigem, do espectador, uma teia interminável de interpretações (Marques, 2002). O artista afirmou que este apenas cria “recipientes vazios” projetados para serem preenchidos pelas próprias experiências do espectador. Francisco Tropa descreve as suas obras como enigmas indecifráveis, cuja interpretação conduz os espectadores através de uma imensidão de perspectivas diferentes e imprevisíveis.

Alexandre Melo (2007: 210) afirmou que as obras de Francisco Tropa são “before all, situations in process which achieve their own sense through perception and experience”⁸. Para além disto, as obras de arte deste artista existem em algum lugar entre a performance e a instalação, sendo que o artista convida o espectador a interagir e assim se tornar parte do trabalho artístico (Melo, 2007).

Monte Falso (1997/2001)

A obra *Monte Falso* de Francisco Tropa está em exposição permanente no Parque da Fundação de Serralves desde 2001 (vide Figura 1). Esta obra corresponde à rematerialização do *Monte Falso* apresentado anteriormente no âmbito do projeto *Casalinho*⁹. Neste projeto, Francisco Tropa apresentou sequencialmente, mas sem um cronograma rigoroso, três modelos baseados na mesma construção em madeira de pinho, acompanhados da exposição permanente de outro modelo – *Monte Falso* – representando uma falsa elevação de terreno a sudoeste dos demais.

Subindo à pequena elevação, os visitantes podem observar a paisagem através de uma janela no topo da mesma, embora a paisagem percebida seja aquela que figura imediatamente nas suas costas. Esta experiência é produzida por meio de um efeito de espelho semelhante ao do mecanismo da câmara reflex, baseado no conceito de espelho de Claude Lorraine (Sardo, 2008). Em outras palavras, esta obra de arte apresenta um determinado enquadramento da paisagem escolhido pelo artista e percebido pelo espectador através de uma janela (Silvério, 2008).

Esta instalação proporciona aos espectadores a oportunidade de passar por uma miríade de experiências diferentes. Francisco Tropa usa deliberadamente uma analogia com a fotografia como metáfora enigmática do processo criativo em sua relação com a natureza e com a vida. Pode-se tentar experienciar a imagem enquadrada escolhida pelo artista, mas esta não existe. Dependendo da altura do espectador, a paisagem percebida é sempre diferente. Por outro lado, a paisagem também está sempre em constante mudança. Isto é, como a natureza e a vida, a obra de arte também vive. Para além disto, como se pode verificar pela Figura 1, esta instalação é feita não apenas de um prisma trapezoidal de ferro e de um espelho, mas também de terra. Portanto, requer alguma manutenção. Quando o prisma trapezoidal aparecer sob a terra, o conservador tem de se certificar que o prisma é coberto novamente para manter a falsa elevação do terreno. O espelho também tem que ser limpo frequentemente.

Todas estas ações e o papel do espectador são manifestações vibrantes da vida deste monte, que está sempre em constante alteração devido às suas características perfor-

7 Tradução: “o campo enigmático fenomenológico das experiências sensíveis, enquanto se transforma em um observatório de criação artística”

8 Tradução: “são, antes de tudo, situações em processo que atingem seu próprio sentido através da percepção e da experiência”

9 Para mais informações sobre o projeto Casalinho, por favor consultar Tropa, F. (1998). [Francisco Tropa]. Porto: Fundação de Serralves, Teatro Nacional de S. João.

mativas. Portanto, esta instalação vai adquirindo novos significados, tonando-se um enigma ainda mais indecifrável ao longo dos anos.

Une table qui aiguisera votre appétit - le poids poli (2003)

Com a conclusão do projeto *Casalinho*, Francisco Tropa começou a trabalhar em outro grande projeto: *L'Orage*¹⁰, apresentado no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (CAM, 2003).

O espectador foi convidado a tecer uma narrativa através de quatro espaços construídos no museu. Cada espaço representa diferentes salas em diferentes andares de um edifício imaginário: *r/c, je connais tous les fromages; 1st pelicano; 2nd FC; e 3rd tea box* (CAM, 2003). No andar térreo foi possível observar a obra *Une table qui aiguisera votre appétit - le poids poli*, uma mesa e um banco suspenso ligados por um perfil metálico apoiado sobre um espigão em bronze.

Une table qui aiguisera votre appétit - le poids poli (vide Figura 2) tornou-se uma obra de arte autônoma após a sua exposição em *L'Orage*. O estudo de caso apresentado consiste numa mesa coberta com um cobertor, onde se encontram expostos uma garrafa e um copo com vinho, pratos, uma tigela, uma faca, queijos, várias cabeças de alho, folhas de louro, um guardanapo, maçãs, uvas e grãos de pimenta. Conectado à mesa está um banco suspenso, sobre o qual é exibido um conjunto de pesos. Os espectadores são assim convidados a refletir sobre a percepção que têm de si mesmos, através de uma natureza morta. De fato, o presente estudo de caso representa uma versão diferente da obra apresentada no âmbito do projeto *L'Orage*. Tais diferenças são, elas mesmas, parte do trabalho artístico como evidências do caráter “vivo” da obra de Francisco Tropa. No entanto, estas mantêm similaridade suficiente para permitir que ambas representem um observatório da vida cotidiana humana, através de um cenário de equilíbrio e desequilíbrio. Esta obra foi exposta várias vezes desde que foi adquirida pela Fundação Caixa Geral de Depósitos - Culturgest em 2005. A cada reinstalação, os materiais orgânicos têm de ser substituídos. Para além disto, durante a exposição, vinho, maçãs, queijos, uvas e grãos de pimenta têm de ser substituídos pelo conservador quando apresentam sinais de deterioração.

Assim, devido às suas características performativas, e tal como acontece com o *Monte Falso*, esta é uma obra viva, que envelhece, muda e evolui. Nesses casos, o papel da conservação também muda, passando a centrar-se não apenas na materialidade, mas também na imaterialidade, permitindo que o material original pereça a fim de preservar as características intangíveis da obra de arte.

O artista, os atores e os espectadores como performers

As obras de Francisco Tropa presentes nas coleções de vários museus fazem parte dos seus principais projetos: *Casalinho*, *L'Orage* e *A Assembleia de Euclides*, incorporando performances conduzidas pelo artista, atores e finalmente espectadores.

Como é habitual na arte da performance, o artista assume o papel de performer. No caso de Francisco Tropa, ele tornou-se um performer ao executar três tiros de flecha no contexto do projeto *Casalinho*.

¹⁰ Para mais informações sobre *L'Orage*, favor consultar Molder, J. & da Fonseca, C. S. (2003). *L'Orage*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Em *L'Orage*, a performance é realizada por atores no segundo espaço da instalação. Dentro de um cenário construído, uma performance entre uma solicitadora e um maquinista à espreita se desenrola. A solicitadora está sentada em uma cadeira e debruçada sobre uma escrivaninha em um plano inclinado, assinando com um pantógrafo. O maquinista intercepta os seus movimentos com um conjunto de holofotes. Estes atores são absolutamente essenciais para a significação deste espaço, ao transmitirem uma mensagem de equilíbrio e desequilíbrio: enquanto a solicitadora faz uma ação repetitiva e ensaiada e permanece em um *plateau* (convidando o espectador a assumir a sua posição na plateia), o maquinista tenta interceptar a sua ação permanecendo em outro plano. Embora esta performance seja definida mediante as diretrizes do artista, onde este explica os movimentos e as posições pretendidos, a subjetividade e a alteração estão presentes em cada ação, movimento ou expressão e, portanto, cada performance é única.

O papel dos espectadores tem sido considerado indispensável para a construção e compreensão da arte contemporânea. Seguindo a perspectiva de Yves Michaud, as obras de arte, e particularmente as obras de arte da instalação e da performance, permanecem em um estado evanescente, isto é, em um “gaseous state”¹¹ até que sejam experienciadas pelo espectador (Michaud, 2011). Isto torna-se especialmente tangível no caso da arte da instalação, uma vez que o sujeito tem de interagir com a obra de arte para que esta possa existir.

Nas suas obras, Francisco Tropa considera a recepção dos espectadores como parte da construção do significado da obra de arte. Na perspectiva de Abulad, interpretação significa uma colisão entre o autor e o Outro (Abulad, 2007). Neste caso particular, os horizontes colidem quando os espectadores entram nas obras de Francisco Tropa e as alteram com sua experiência. Assim, em relação aos estudos de caso apresentados, é possível considerar que o espectador assume o papel de performer quando aceita o convite para subir a obra *Monte Falso*, ou para experimentar qualquer uma das ações descritas acima.

O conservador como um performer

Seguindo esta linha de pensamento, a quarta entidade que intervém na trajetória da obra de arte é o conservador. Esta autoridade já foi considerada como um “interpreter and executer”¹² na conservação da arte contemporânea, (Jadzinska, 2011: 28).

Partindo da perspectiva da apresentação historiográfica de Eleonora Fabião, podemos argumentar que o conservador pode ser entendido como um performer (Fabião, 2008).

A arte da performance “has been considered as a way of bringing to life the many formal and conceptual ideas on which the making of art is based” e ao mesmo tempo, “has become a catch-all for live presentations of all kind”¹³ (Goldberg, 2001: 7, 226). Neste contexto, o conservador pode ser entendido como um performer, uma vez que este reinstala e documenta as obras como um método para sua preservação. De fato, ao apresentar historiograficamente as obras de arte, o conservador tem de aceitar, explorar e avaliar a sua subjetividade como um *sujeito atuante*.

Ao contrário das reproduções históricas, que se baseiam principalmente na memória, as apresentações historiográficas implicam uma perspectiva crítica, um foco predominante no significado e na interpretação e não na materialidade, mantendo um apoio metodológico. De fato, estas características e competências, são semelhantes àquelas

11 Tradução: “estado gasoso”

12 Tradução: “intérprete e executor”

13 Tradução: “tem sido considerada como uma forma de dar vida às muitas ideias formais e conceituais nas quais se baseia a criação da arte” e ao mesmo tempo, “tem abarcado apresentações ao vivo de todos os tipos”

utilizadas pelos conservadores na produção de documentação sobre a obra de arte contemporânea. Neste processo, os conservadores são historiadores na medida em que exercem um julgamento crítico nos processos de seleção entre as fontes de informação disponíveis, bem como nos processos de validação dessa mesma informação.

Da mesma forma, pode ser argumentado que enquanto *apresentam* ou *expõem* as obras, os conservadores se envolvem na reinterpretação da historiografia dessas obras. Em outras palavras, a reinstalação das obras de arte de acordo com a documentação produzida estará, sem dúvida e intrinsecamente, vinculada à subjetividade do conservador. Consequentemente, as obras serão apresentadas *como linguagem* (pela documentação) e *em linguagem* (com sua apresentação). Esta estrutura conceitual, onde o conservador tem que assumir a subjetividade da sua performance, desafia ou até mesmo se opõe à suposição de que o conservador é um mediador neutro.

O conceito de reprodução histórica, como aplicado a outros campos da conservação, nunca poderia encontrar expressão apropriada na conservação de obras da arte da performance ou da instalação. A *reprodutibilidade* depende basicamente da capacidade de algo ser copiado ou, pelo menos, preservado sem alterações (*vide* Fabião, 2008). Evidentemente, na performance, nenhum gesto, nenhuma forma, nenhuma posição relativa ou circunstâncias são exatamente reprodutíveis. Isto também se aplica no caso das instalações artísticas. Isto significa, em última análise, que estas obras só podem ser apresentadas como uma versão diferente da ação original.

Este paradigma da *apresentação-em-e-como-linguagem* é observado na prática da conservação de várias formas (*vide* Fabião, 2008). Alguém que reinstala uma obra de arte baseado na documentação produzida por outra pessoa, certamente executará uma ação com resultado diferente daquele imaginado pelo conservador anterior. Obviamente, cada nuance introduzida na ação causará um resultado diferente e, consequentemente, uma versão diferente da obra. Em cada escolha (subjetiva, mesmo se informada) que o conservador fizer, um detalhe diferente aparecerá e, obviamente, um resultado diferente é de se esperar. Em outras palavras, ao aceitarmos que uma ação de conservação é subjetiva e contextual, estamos também a reconhecer que essa ação implicará a introdução de vários impactos sobre a ação, o evento, o processo ou a performance que pretende conservar.

Cristina Oliveira¹⁴ descreve tal experiência com a obra *O Canavial: memória metamorfose de um corpo ausente* (1968), do artista português Alberto Carneiro, uma instalação composta por várias canas, produzindo um canavial que o espectador deve explorar. Esta afirmou que o resultado era diferente cada vez que reinstalava a obra, apesar de seguir estritamente a mesma documentação.

Em relação às obras de Francisco Tropa, é interessante notar as significativas mudanças que estas vão sofrendo ao longo dos anos. Na obra *Une table qui aiguisera votre appétit - le poids poli* (*vide* Figura 2), por exemplo, o artista claramente dá liberdade ao conservador para definir o número de maçãs, de pedaços de queijo e de cabeças de alho ou, até mesmo, para retirar o guardanapo. Embora estas mudanças alterem a materialidade da obra, não se pode sugerir que haja um impacto significativo sobre a intenção do artista de representar a vida cotidiana ou a dicotomia entre o equilíbrio e o desequilíbrio.

Este entendimento do conservador como um performer é claro na reinstalação das obras de Francisco Tropa em exposições temporárias, mas não está ausente quando se considera as suas obras em exposição permanente. Tomando em consideração o caso do *Monte Falso* (*vide* figura 1), é óbvio que a percepção do espectador sobre a obra está inevitavelmente relacionada com o ambiente. Neste caso, em relação à manutenção da obra, cabe ao conservador decidir a quantidade de terra que deve ser colocada sobre o monte falso. Esta performance influenciará a experiência do espectador quando este sobe o monte e observa a paisagem enquadrada.

14 Marçal & Nogueira (2012). Entrevista com Cristina Oliveira em 15 de março, FCT-UNL.

Em conclusão, ao apresentar historiograficamente as obras, o conservador é um historiador ao produzir documentação e um performer ao apresentar e reinstalar as obras. Este reconhecimento transforma a prática da conservação, dando-lhe a liberdade de realizar atos únicos e irrepetíveis que podem ter um impacto significativo sobre as obras de arte.

Observações adicionais

Esta análise, ao sublinhar a natureza performativa das ações do conservador enfatizou a necessidade de um estudo sobre o papel e a percepção do espectador em relação a obras de arte com características performativas. De fato, há poucos estudos dedicados a este elemento essencial - aquele que, em última análise, dá sentido à obra de arte, experienciando-a. Em pesquisas posteriores, seria útil compreender a percepção do espectador e explorar como e até que ponto ela é alterada por diferentes decisões da conservação.

Agradecimentos

Este artigo só foi possível com o apoio da Fundação Portuguesa para a Ciência e a Tecnologia (FCT - MCTES) no âmbito do Projeto de Documentação da Arte Contemporânea (Documentation of Contemporary Art): PTDC/EAT-MUS/114438/2009.

As autoras gostariam de agradecer a Francisco Tropa pelo seu tempo e esforço em discutir as suas obras através da perspectiva da sua conservação. Gostaríamos também de agradecer o acesso ao material escrito e fotográfico fornecido pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves e pela Fundação CGD - Culturgest. Finalmente, gostaríamos de agradecer à nossa colega Cristina Oliveira pela sua valiosa colaboração.

Bibliografia

- ABULAD, R. E. (2007). "What is Hermeneutics?" *Kritike* 1 (2): 11-23.
- CUNHA, N. (2006). "Lugares por preencher". *Correio da Manhã*, 26 de novembro, Lisboa.
- FABIÃO, E. (2008). *Precarious, Precarious, Precarious: Performative Historiography and the Energetics of the Paradox*. New York: NYU, Graduate School of Arts and Science.
- GOLDBERG, R. (1988). *Performance Art: From Futurism to the Present*. Londres: Thames Hudson, Ltd.
- JADZINSKA, M. (2011). "The Lifespan of Installation Art". In: T. Scholte G. Wharton (eds.), *Inside Installations: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, 21-30. Amsterdã: Amsterdam University Press.
- LAURENSEN, P. (2006). "Authenticity, Chance and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations." *Tate Papers*. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7401> [31 janeiro 2012].
- MAH, S. (2011). "Tropa in Venice. L+Arte/Leilões, 1 de janeiro, 79.
- MAH, S. (2011). "Construir o espaço para aquele que desperta". In: S. Mah, F. Tropa, F. Ferrari (eds.), *Scenario: Francisco Tropa*, 11-27. Lisboa: Direção -Geral das Artes, Ministério da Cultura [em Português].
- MARQUES, L. (2002). "Francisco Tropa" In: J. Silvério (ed.), *Passagem: Obras da coleção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento*. Lisboa: FLAD.
- MELO, A. (2007). *Arte e Artistas em Portugal/ Art and Artists in Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- MICHAUD, Y. (2011). *L'art à l'état gazeux*, Paris: Pluriel.
- NUNES, M. L. (2007). "Francisco Tropa. The bone of sculpture". *Jornal de Letras*, 20 de junho.

ORTEGA Y GASSET, J. (1967). *Meditations on Quixote*. Champaign, IL: UI Press
 REAL, W. A. (2001). “Toward Guidelines for the preservation and Documentation of Technology-Based Installation Art”. *Journal of the American Institute for Conservation* 40 (3): 211-231.

VAN DE VALL, R. (2005). “Painful Decisions. Philosophical Considerations on a Decision Making Model”. In: Hummelen Sille (eds.), *Modern Art: Who Cares?*, Maastricht: Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage: 196-200.

VAN DE VALL, R.; Hölling, H., Scholte, T.; Stiger, S. (2011). “Reflections on a biographical approach to contemporary art conservation”. Artigo apresentado na 16ª Trienal de Conferência do ICOM-CC, de 19 a 23 de setembro, em Lisboa, Portugal.

VAN SAAZE, V. (2009). *Doing Artworks. A study into the Presentation and Conservation of Installation Artworks*, Tese de PhD. Amsterdã: UvA.

VIÑAS, S. M. (2005). *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford: Elsevier.

Wandschneider, M. (2009). “Figures of Otherness”. In: F. Tropa, M. Wandschneider, P. Falcão (eds.), *The Assembly of Euclid*, 21-31. Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos - Culturgest.



Figura 1. Francisco Tropa, *Monte Falso*, 1997 - 2001 Prisma trapezoidal em chapa de ferro, espelho 110 x 650 x 650 cm Col. Banco Privado Português, S.A. - Em Liquidação, em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2001¹. Fotos © Filipe Braga.



¹ Nota Explicativa: A legenda da Figura 1 está conforme acordado com a Fundação de Serralves em português de Portugal. No português do Brasil a palavra “liquidação” significa “comodato” da obra.



Figura 2. Francisco Tropa *Une table qui aiguisera votre appétit - le poids poli*, 2003 Banco e mesa de madeira, varão em ferro, agulha em bronze, pesos de balança, manta, garrafa com vinho, copo, pratos, tigela, faca, fruta, queijo, cabeça de alho, folhas de louro, guardanapo e grãos de pimenta 146,5 x 485 x 83 cm Col. da Caixa Geral de Depósitos - Culturgest. Fotos © Daniel Malhão.

Entrevistando Andreia Nogueira

Kamila Vasques: No Brasil, não é necessariamente o conservador o responsável pela montagem de uma obra, pode ser, por exemplo, o curador, o artista, o assistente do artista, o documentalista, o montador, o museógrafo e/ou o expógrafo. Neste caso, eles seriam também os co-autores da obra?

Andreia Nogueira: Nos meus escritos tenho dado particular atenção e relevo à figura do conservador, mas obviamente que em qualquer processo de reativação ou reapresentação de uma obra de arte muitos outros profissionais estão envolvidos. Em ambiente museológico, o trabalho de um conservador não é, regra geral, feito de forma isolada. O conservador trabalha normalmente em equipe, com outros conservadores ou ainda com curadores, historiadores, artistas, assistentes de montagem de exposições, entre muitos outros profissionais, pelo menos, no que tange à realidade Europeia. A questão da autoria, co-autoria, ou autoria múltipla é sem dúvida muitíssimo pertinente, neste contexto. Tradicionalmente, como observa Boris Groys no seu artigo “Multiple Authorship”¹⁵, o artista é o autor da obra, enquanto o curador é quem seleciona. No entanto, para Boris Groys, esta distinção é bastante obsoleta, pelo menos desde Duchamp, altura em que os artistas passaram também a incorporar nas suas práticas momentos de seleção, o que converteu o ato de selecionar num ato criativo. Assim, o artista pode ser entendido como um curador e, reciprocamente, qualquer decisão curatorial (e, a meu ver, também qualquer prática de conservação) está ligada a um ato criativo. É importante compreender que as práticas curatoriais e de conservação estão muito relacionadas. Basta, para tal, considerar a etimologia da palavra curadoria, do latim *curare*, que significa cuidar, zelar, tratar. Podemos, assim, considerar que uma obra de arte é criada ou recriada ao longo do tempo por vários autores, entre eles possivelmente o conservador, bem como muitos dos profissionais elencados, visto que estes participam criativamente na manutenção da identidade de uma obra.

O que tenho vindo a defender mais recentemente é que, efetivamente, existe um conflito, cada vez mais acentuado, entre mediação e autoria, sobretudo no que concerne às práticas de preservação de arte contemporânea. Esta situação deve-se ao fato de o

conservador ser geralmente entendido como um mediador passivo, que atua de forma neutra e objetiva. Esta passividade, no entanto, não é compatível com muitas das atuais estratégias aplicadas à preservação de obras contemporâneas baseadas em um qualquer momento performativo, visto que, a cada novo processo expositivo, o conservador (ou na realidade brasileira: o curador, o assistente do artista, o documentalista, etc.) é chamado a uma nova interpretação, que é naturalmente e intrinsecamente criativa, uma vez que não é possível repetir o mesmo gesto ou movimento.

KV: Por que o ato de conservar a obra é uma criação se esses profissionais estão seguindo estritamente as instruções dos artistas?

AN: Esta questão é extremamente pertinente e permite-me dar continuidade à questão anterior, mas agora tirando partido de uma analogia com o trabalho do intérprete em âmbito musical que, de alguma forma, já influenciou, em 2012, a escrita do meu artigo “The Conservator as a Performer”. Devo mencionar que estudei música, nomeadamente piano, durante muitos anos. Para além disto, o meu núcleo familiar é composto por vários músicos profissionais, sendo que tertúlias sobre música e conservação são recorrentes.

Em âmbito musical, a interpretação criativa do intérprete é, geralmente, bem-vinda e até necessária para que determinada performance seja considerada autêntica. No entanto, tradicionalmente, não se espera que os intérpretes criem novas obras. Em vez disso, eles são responsáveis por criar performances autênticas e únicas, sempre de acordo com o texto musical ou com as intenções dos compositores. A sua criatividade é especialmente importante na manutenção de um repertório musical contemporâneo, especialmente, no contexto da música eletroacústica, da música eletrônica em tempo real ou da música para computador. Isto acontece porque muitas das obras que hoje são criadas pelos compositores contemporâneos estão extremamente dependentes de novas tecnologias e sonoridades não convencionais e, portanto, não são necessariamente prescritas através do texto musical tradicional ou outros tipos de documentação. Este repertório requer uma abordagem de conservação dinâmica baseada na mudança e na criatividade, de modo a que as obras possam ser reinterpretadas constantemente na sua variabilidade. O Grupo de Trabalho *Archivage Collaboratif et Préservation Créative* [Arquivo Colaborativo e Preservação Criativa]¹⁶, que trabalhou na criação da base de dados Sidney, no Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM), em França, com o objetivo de preservar o repertório musical contemporâneo criado na instituição, destacou precisamente a necessidade de adoção de uma abordagem de preservação criativa. Serge Lemouton, um dos coordenadores deste grupo, chegou a mencionar que, por exemplo, uma pintura antiga vai-se alterando ao longo do tempo muito mais lentamente do que uma obra de arte baseada em performance, especialmente se dependente de novas tecnologias, uma vez que estas tecnologias exigem processos constantes de migração, emulação ou reinterpretação. E é aqui que reside a preservação criativa.¹⁷

Adaptando este cenário à realidade das artes plásticas considero que o conservador, tal como o intérprete ou performer musical, é chamado a usar a sua criatividade para reinterpretar as obras na sua variabilidade, mas sempre seguindo as instruções dos artistas e, como tal, nunca criando novas obras de arte, senão apenas novas interpretações que, obviamente, terão de ser entendidas dentro dos limites estabelecidos pelos artistas.

KV: O artista Francisco Tropa tem como intenção nas suas obras que elas se alterem e incorporem significados com o tempo, mas a mesma ideia pode não ser aplicada a todos os artistas performativos ou que trabalham com instalação. Como conservar as obras dos artistas que não permite esta liberdade conceitual?

¹⁶ Para mais informações ver: Alain Bonardi, Laurent Pottier, Jacques Warnier, Serge Lemouton, e Pellerin, Guillaume, *Archivage Collaboratif et Préservation Créative. Rapport Final du Groupe de Travail 2018/19*, Association Francophone d’Informatique Musicale, 2020.

¹⁷ Testemunho disponível em: Serge Lemouton, “The Preservation of Electroacoustic Music,” May 2019, em *Technoculture Podcast*, episódio 32, produzido por Federica Bressan, <http://podcast.federicabressan.com/serge-lemouton.php>.

AN: Estas obras irão eventualmente desaparecer mais rapidamente do que aquelas que comportam uma maior variabilidade e adaptação. Temos de encarar a inevitabilidade de não podermos conservar tudo, indefinidamente, de forma imutável. O importante nestes casos será deixar algum tipo de documentação que possa servir como memória materializada. Mas também aqui o trabalho se mostra complexo, visto que é hoje perfeitamente reconhecido que existe um excesso de arquivo e que as nossas práticas não são sustentáveis, nem do ponto de vista laboral nem ambiental. Tenho, por isso, defendido o retorno ao papel, visto que não existem estudos que nos demonstrem que o uso de papel como suporte para a nossa documentação é mais poluente do que o uso do documento digital. Na verdade, com o desenvolvimento da tecnologia digital, a sociedade moderna tem potenciado a proliferação exponencial de arquivos digitais, muitos sem significado ou extremamente difíceis de gerir dado o volume monstruoso de informação, o que conseqüentemente gera consumos energéticos muitíssimo elevados. Para além disto, não existem práticas de preservação em domínio digital que nos garantam a continuidade de um documento digital ao fim de 20 ou 30 anos. Tenho-me, por isso, colocado a questão: Porque dedicar tantos recursos para a elaboração de uma documentação, em formato digital, que poderá vir a perder-se em um futuro próximo? Com esta perda o nosso trabalho terá sido, de alguma forma, em vão e, eventualmente, terá de ser repetido (caso ainda seja possível fazê-lo). Temos, por isso, de repensar as nossas atuais estratégias de documentação ou transmissão, no sentido de chegarmos a práticas mais sustentáveis tanto laboral como ambientalmente. Considerando a dificuldade em definir e criar estas práticas, tenho-me questionado sobre a pertinência de retornarmos ao papel como meio primordial de comunicação e transmissão da memória a longo prazo. O papel foi durante muito tempo o substrato material primordial de materialização da memória. O desafio está agora em pensarmos sobre uma documentação criativa, que permita uma maior sustentabilidade ambiental e laboral e que parta do papel, mas que possa ser usada de forma criativa em adaptação às realidades futuras.¹⁸

KV: Você não acha que ao colocar a ideia de que o conservador seria co-autor ou performer ao remontar uma obra pode gerar interpretações dúbias ou complicadas sobre o seu papel perante a conservação da obra? Qual o grau de subjetividade aceitável?

AN: A meu ver, o problema em abordar a questão da autoria na sua relação com os conceitos de subjetividade e criatividade no âmbito dos estudos de preservação do património está relacionado com a imagem pública da conservação e restauro. Para a sociedade, em geral, como eu já disse, o conservador é visto como um guardião passivo. Por este motivo, as práticas de conservação são, muitas vezes, deliberadamente ocultadas do público. Nos museus de arte contemporânea, por exemplo, as obras de instalação são, geralmente, apresentadas como obras fixas e acabadas, negligenciando-se as mudanças induzidas pelos conservadores e outros profissionais envolvidos nos sucessivos momentos expositivos e nos constantes processos de tomada de decisão em relação à sua conservação.

Os próprios conservadores, regra geral, defendem a ideia de que a conservação trata da manutenção da integridade física da obra, o mais próximo possível do seu estado original, de acordo com as intenções do artista e obedecendo a procedimentos formalmente neutros, invisíveis e científica e objetivamente confiáveis e, portanto, ausentes de qualquer interferência de gosto, preferências pessoais ou criatividade. Esta perspetiva surgiu em oposição a velhas controvérsias e práticas, no final do século XVIII e início do século XIX, na medida em que alguns artistas (ainda não conservadores, no sentido moderno do termo) costumavam ser demasiado criativos aquando do restauro de obras de outros artistas, principalmente pinturas e esculturas. Com a desmaterialização do objeto artístico na década de 1960, o campo da conservação enfrentou novos e inéditos desafios, que põem constantemente em causa a natureza da agência do conservador, uma vez que, como eu já disse, as criações artísticas contemporâneas mudam ao longo

¹⁸ Sobre este assunto será publicado brevemente um artigo meu na revista *GeoConservación* intitulado “O papel? Qual papel? A função do papel no contexto dos estudos de preservação do património na era pós-industrial.”

do tempo de forma mais significativa do que as obras de arte ditas tradicionais e isso deve-se, em parte, ao fato de que um ato criativo (eminentemente subjetivo) está presente em qualquer reencenação, ativação ou nova reinterpretação. A criatividade, no entanto, não tem sido abordada abertamente nos estudos modernos de conservação, por causa do conservadorismo dos conservadores e pelo fato de que os profissionais da conservação temem ver a sua reputação prejudicada. Volto, novamente, a frisar que, todavia, a subjetividade e a criatividade do conservador estão, naturalmente, dependentes das intenções dos autores, tal como acontece em âmbito musical, com os intérpretes ou performers. Por este motivo, não se espera que o conservador crie uma nova obra. Este apenas contribuiu para uma nova interpretação (a sua), executada dentro da prática deontológica em vigor.

KV: Como garantir que não haja um excesso de subjetividade ao remontar uma obra e correr o risco de criar se um falso histórico e/ou um falso artístico?

AN: Desde sempre a disciplina da conservação tem-se confrontado com a dificuldade em delimitar o âmbito das suas intervenções. No contexto da presente discussão parece-me que o mais importante passa por equipar o público com as ferramentas e os conhecimentos críticos necessários de forma a interpretar e apreciar as intervenções dos conservadores (e dos profissionais que com estes trabalham) e a aprofundar a sua experiência sobre as obras. Dito de outra forma, é importante dar a conhecer a agência interventiva destes profissionais, para que a sociedade possa compreender que qualquer intervenção de conservação ou restauro ou de remontagem de uma obra irá inevitavelmente alterar uma obra, bem como o seu significado, o que não implica, todavia, a criação de um falso histórico. O teórico Salvador Muñoz Viñas diz-nos que o princípio da intervenção mínima poderá muito bem ter surgido em reação ao fato dos conservadores serem vistos como sendo demasiado subjetivos ou mesmo como potenciais mentirosos, ao promoverem a criação de falsos históricos. O problema, na minha perspetiva, não está relacionado tanto com um excesso de subjetividade (que em alguns casos poderá existir), mas sim com a sua invisibilidade, uma vez que ainda hoje se teima em reconhecer que as decisões dos conservadores (pelo menos as mais importantes) são baseadas em preferências subjetivas, gostos e sentimentos e que nenhum critério meramente objetivo pode justificar as decisões e intervenções dos conservadores. Salvador Muñoz Viñas dá-nos um exemplo muito ilustrativo desta realidade: a espessura ou composição de uma camada de verniz sobre uma pintura pode ser determinada objetivamente, mas a decisão de remover o verniz para dar uma aparência mais limpa e harmoniosa à pintura é essencialmente subjetiva, uma vez que depende do gosto e das preferências de cada conservador.¹⁹

A disciplina da conservação foi sendo, assim, confrontada com um número crescente de críticas ao seu profissionalismo, precisamente, por não assumir a necessária agência subjetiva e criativa dos conservadores. Estes optaram, então, por implementar novos princípios e formas de manter a sua invisibilidade epistêmica, limitando as suas intervenções. Este foi o caso do princípio da intervenção mínima. Isto não quer dizer que este princípio não seja útil. O mesmo tem, no entanto, sido aplicado de forma demasiado exaustiva.

Quer se queira ou não, a conservação (ou qualquer outra atividade conexas) está centrada no ser humano e, como tal, é propensa à subjetividade e à criatividade. Definir ou limitar esta subjetividade e criatividade é, e continuará a ser, uma das questões centrais na prática da conservação e restauro para a qual não há uma resposta universal.

KV: Juridicamente a propriedade intelectual é um bem inalienável do artista previsto em lei, assim como a autoria e a co-autoria. Assim sendo, mesmo que o conservador ou outro profissional responsável pela montagem da obra faça algumas alterações isso não os transforma em co-autores, aliás modificações criativas podem infringir no direito moral do artista e são passíveis de processos judiciais. Como você vê esta questão jurídica ao qual os conservadores e demais profissionais estão sujeitos?

¹⁹ Salvador Muñoz Viñas, *On the Ethics of Cultural Heritage Conservation* (London: Archetype Publications, 2020).

AN: A questão da autoria é sem dúvida muito complexa e pertinente, tendo necessariamente de ser olhada com muito cuidado e atenção. Eu não sou jurista pelo que não domino completamente todas as questões legais relacionadas com a temática, mas admito que terão de ser revistas e repensadas. Esta questão, no entanto, leva-me a retornar àquilo que tenho vindo a referir e que é seguinte: os conservadores ou os curadores, os assistentes, entre outros profissionais, tal como os intérpretes ou performers musicais, são chamados a usar a sua criatividade para reinterpretar as obras na sua variabilidade, de acordo com as instruções dos artistas. Como tal, não se espera que estes criem intencionalmente nenhuma obra de arte, senão apenas novas interpretações que, obviamente, terão de ser entendidas dentro dos limites estabelecidos pelos artistas. A criatividade e a subjetividade destes profissionais devem, assim, ser compreendidas dentro da variabilidade que é admitida pelos artistas e comportada pelas obras. Nesta medida, não existe lugar à criminalização das práticas dos conservadores ou de outros profissionais envolvidos nos processos de montagem das obras, uma vez que estes desempenham as suas funções dentro dos limites estabelecidos pelos códigos deontológicos em vigor, nomeadamente mediante o respeito pelas intenções dos artistas e pela história e biografia das obras.

Temos ainda de analisar outra situação. As leis relacionadas com a propriedade intelectual ou com os direitos de autor não estão especialmente adaptadas às novas formas artísticas, sobretudo no que respeita às obras efémeras, de base performativa, e mais recentemente aos tokens não fungíveis (NFTs) ou à criptoarte. Existe ainda um longo caminho de reflexão no que toca às questões jurídicas relacionadas com a temática em discussão. Esta situação, porém, não deve demover-nos de pensarmos novos futuros para o património, pelo que termino com uma questão: Porque não considerar a criatividade, a subjetividade e a variabilidade como uma oportunidade e não como um problema?

Resta-me agradecer a oportunidade em participar neste número da revista *Fórum Permanente* e sobretudo ao GeCAC. O meu muito obrigada.



Periódico
Permanente.

Nº 10

Camilla Vitti Mariano

Especialista em Conservação e Restauração pelo Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pela Universidade Federal de Minas Gerais- CECOR- UFMG, 2006. Especialista em Conservação e Restauração do Patrimônio Arquitetônico pela Universidade Católica de Santos- UNISANTOS, 2008. Mestre em Artes Visuais, na área de concentração de Arte e Tecnologia da Imagem, com a dissertação *Materiais plásticos no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo: A fonte das Nanás de Niki de Saint Phalle*, pela UFMG, 2012. Desde 2007, trabalha como conservadora/restauradora na Pinacoteca de São Paulo, com ênfase em conservação preventiva, gerenciamento das reservas técnicas, elaboração de projetos institucionais, restauração, acompanhamento de exposições temporárias, acompanhamento de empréstimos e documentação de obras de arte contemporâneas.

cvitti@pinacoteca.org.br

Reflexões sobre a preservação de materiais plásticos em acervos artísticos

Resumo

Este artigo tem por objetivo apresentar a complexidade da preservação dos materiais plásticos devido à imensa quantidade de polímeros e formulações, cujos aditivos, utilizados pela indústria para potencializar qualidades e melhorar performances, exigem uma gama de conhecimentos ainda pouco explorada no campo da conservação, sendo a identificação e caracterização a primeira necessidade. Apresentando os materiais mais suscetíveis à degradação, visa-se auxiliar em uma possível identificação e proposta de contenção dos danos provocados por esses materiais ao restante de uma coleção. Por fim, apresentar duas abordagens distintas direcionadas à preservação da resina de poliéster, um estudo de caso e uma pesquisa de longo prazo.

Palavras chave

Acervos artísticos/ conservação/ poliéster/ polímeros/ plásticos

Abstract

The aim of this article is to present the complexity of the preservation of plastic materials due to the immense amount of polymers and formulations, whose additives, used by the industry to enhance qualities and improve performances, require a range of knowledge not completely developed in the field of conservation, being the identification and characterization the first urgency. Presenting the materials most susceptible to degradation, the intention is to assist in a possible identification and proposal to reduce the damage caused by these materials to the rest of a collection. Finally, to introduce two different approaches towards the preservation of polyester resin, a case study and a long term research.

Introdução

Ao longo dos anos e por meio do contato direto com o acervo de importante instituição de arte, as questões relacionadas à preservação de arte contemporânea foram sendo desenvolvidas, principalmente, pela necessidade de se pensar a conservação de obras recém incorporadas, cujos desafios extrapolavam a formação tradicional. A peculiaridade de uma obra e a máxima da conservação de que “cada caso é um caso”, guiaram os profissionais de instituições museológicas na busca por novos estudos, técnicas, materiais e soluções para postergar a degradação física ou garantir que a intenção artística seja documentada para que as obras perdurassem por anos.

As estratégias empregadas passam pela análise material do objeto, seja por meio de exames organolépticos, científicos, pesquisas dos materiais e da produção industrial, mas também podem partir do conceito artístico, da inovação tecnológica e da interdisciplinaridade, quando a formação do conservador não é capaz de uma proposição de intervenção fechada apenas em seus conhecimentos.

Criados há mais de 150 anos, atestamos o papel fundamental dos plásticos no cotidiano, principalmente por sua versatilidade e baixo custo; e lidamos com as transformações da indústria para promover ações mais sustentáveis voltadas para a biodegradação. Por serem testemunho de uma época, esses materiais acabaram sendo incorporados em coleções e museus, onde conservadores e responsáveis apressam-se na direção oposta, buscando alternativas para a estabilidade física desses polímeros visando a salvaguarda futura.

Identificação de plásticos

Inevitavelmente, os plásticos estão presentes em diversos tipos de coleções como de artes visuais modernas e contemporâneas, design e moda, militar e de ciências, etnográfica e bibliográfica, por exemplo. De maneira geral, para explorar o campo da conservação dos materiais plásticos em museus de artes visuais é imprescindível focar em objetos tridimensionais formados por plásticos semissintéticos e sintéticos, eliminando, portanto, a tentativa de abranger os polímeros empregados em tintas, vernizes, emulsões, adesivos, materiais fotográficos, etc; que são campos de estudo diferenciados.

Pensando em um acervo artístico faz-se necessário analisar ainda à que se destina esse material plástico. Seria um material industrial que foi trabalhado pelo artista? O resultado da manipulação de um polímero e seu catalizador? Qual a sua importância estética? Seria apenas um material de suporte? Essas questões ajudam a definir as possíveis estratégias de preservação e fazem parte do questionamento frequente em relação à grande parte das obras de arte contemporâneas. Na prática cotidiana, nos deparamos com exemplos de materiais plásticos que precisam e devem ter sua integridade física preservada, pois são parte primordial da estética do artista. No entanto, podem estar presentes na forma de suporte ou complemento de uma obra, onde não necessariamente o original necessita de preservação e pode ser, portanto, substituído com facilidade, pois há um carácter de funcionalidade que não altera a proposta do artista.

As pesquisas direcionada aos acervos que contém materiais plásticos se iniciaram com maior vigor a partir do início da década de 1990 (SHASHOUA, 2008), com o foco em entender a composição química e o processo avançado de degradação de materiais tão recentes. O propósito seria retardar esse processo de envelhecimento, assim como isto é uma premissa da ocupação do conservador, em uma instituição museológica, voltada para todos os objetos artísticos. O desafio imposto pelos materiais plásticos reside na tentativa de prever os danos, estabilizá-los e estudar maneiras de intervir no objeto, sendo esse último aspecto o mais complexo.

Ao contrário de muitos materiais tradicionais utilizados ao longo dos anos na construção de obras de arte, como a madeira, tecido, papel, pedra etc., alguns plásticos tendem à degradação em curto período de tempo e isso se deve à sua composição. Na definição de Yvonne Shashoua,

“plásticos são formados por polímeros, também conhecidos como macromoléculas, que são grandes moléculas feitas pela junção de moléculas menores. As propriedades físico-químicas dos polímeros líquidos são modificadas com aditivos e são moldadas para serem convertidos em sólidos com formas dimensionalmente estáveis”¹.

1 “Plastics are based on polymers, also know as macromolecules, which are large molecules made by joining together many smaller ones. The chemical and physical properties pf liquid polymers are modified with additives and shaped to convert them into solids with dimensionally stable forms”, tradução livre da autora (SHASHOUA, 2008, p.01).

A identificação do polímero é a primeira ferramenta para a conservação dessas coleções, no entanto, como identificar o polímero base dentre aproximadamente 50 tipos e mais de 60.000 formulações? (SHASHOUA, 2008). Na maioria das vezes, esse tipo de material é composto por um ou mais polímeros que recebem em sua elaboração aditivos para aumentar a estabilidade e melhorar sua aparência dependendo à que se destina. Esses aditivos podem ser pigmentos, corantes, cargas, plastificantes, retardantes de chamas, proteção contra a luz ultravioleta e antioxidantes. Para além da identificação do polímero base, faz-se necessário então a caracterização dessas complementações nas formulações. Portanto, o ponto de partida para a conservação gera expectativas na necessidade de pesquisa científica e suporte tecnológico para que seja alcançado.

Para Yvonne Shashoua (2008), os testes de identificação podem ser classificados como métodos simples, exames de aparência, medições das propriedades físico-químicas e por técnicas instrumentais. Em alguns casos, a remoção de amostras ou teste em peças de valor cultural não é possível, seja pela dimensão do objeto ou pelo comprometimento da integridade do material, sendo assim, algumas informações como a tecnologia de fabricação (patentes e marcas) ou histórico da peça podem indicar uma primeira identificação.

Os exames de aparência de objetos plásticos propostos por Yvonne Shashoua, ou comumente conhecido como exames organolépticos, são fundamentais e exigem treinamento do conservador. Um odor característico ou um barulho provocado ao toque podem sugerir um tipo de polímero. Appelbaum cita a importância dos cinco sentidos do conservador durante o processo de exame físico de qualquer objeto:

“A visão não é o único sentido empregado durante o exame. Observações táteis são frequentemente cruciais, desde as propriedades condutoras de temperatura de um material até o peso do objeto. Em alguns casos, os sentidos de olfato e audição também fornecem informações úteis. Tocar na superfície de um objeto pintado pode produzir uma variedade de sons que ajudam a localizar vazios ocultos. Muitos objetos “soam” de forma diferente se tiverem descontinuidades significativas. Sabe-se que os conservadores usam o sentido do paladar ocasionalmente, mas não se gabam disso”².

Uma consulta sobre o tipo e o uso do material plástico, pode ser feita diretamente ao artista. Aqui reside uma prática comum em muitas instituições museológicas, onde os artistas, assistentes, galeristas ou familiares são contatados para uma entrevista, de preferência com estruturação multidisciplinar, que aborde aspectos conceituais, da história daquele objeto, técnico-materiais, de expografia e exibição e de como, principalmente, o artista enxerga as mudanças que esse objeto sofrerá ao longo dos anos e como a equipe de conservação pode atuar para minimizar ou encontrar alternativas de conservação que se alinhem às suas expectativas, trabalhando, obviamente sob questões éticas da profissão. Todavia, como propõe o projeto europeu *Preservation of Plastic Artefacts in Museum Collections*- POPART, desenvolvido entre 2008 e 2012 e com a participação do The Getty Conservation Institute- GCI, a medida que novas tecnologias na fabricação e composição de plásticos avançam, se faz necessário desenvolver métodos mais confiáveis de identificação desses materiais, que passam pelas análises instrumentais (LAVÉDRIN; FOURNIER; MARTIN, 2012). A Espectroscopia no infravermelho por transformada de Fourier- FTIR é a técnica não-invasiva³ mais utilizada para a identificação dos polímeros base, no entanto, outras técnicas instrumentais podem ser necessárias para a caracterização dos aditivos como, corantes, pigmentos, plastificantes, cargas etc. Trabalhando com uma gama de amostras de plásticos, denominada SamCo, o projeto POPART pôde formar, utilizando os diferentes instrumentos, um banco de dados como

2 APPELBAUM, 2021, p.49.

3 Sem a necessidade de remoção de amostras, mas isso apenas quando se utiliza o equipamento portátil.

referência para futuras análises, sendo fator fundamental no campo da investigação, conduzindo resultados fidedignos.

Desejando criar uma ferramenta que dispense o uso de técnicas instrumentais, facilitando o trabalho dos conservadores, pesquisadoras do Netherlands Institute Conservation and Art and Science- NICAS, desenvolveram uma metodologia de identificação utilizando um questionário, o Plastic Identification Tool- PIT e um kit, denominado PIT-kit, que contém amostras e testes (PROJECT PLASTICS, 2019). A ferramenta PIT propõe uma divisão dos materiais plásticos em espuma, elastômero, filme e rígido, sendo o último industrializado ou produzido pelo próprio artista. A princípio, sugere ser um instrumento de análise organoléptico, mas se houver possibilidade de remoção de amostras, testes físico-químicos podem ser conduzidos e aplicados.

Tomando um exemplo brasileiro, a Pinacoteca de São Paulo desenvolveu um trabalho de identificação desses materiais em algumas obras do acervo, por meio de testes físico-químicos, com base nos estudos de Yvonne Shashoua e análises por FTIR não portáteis em micro amostras coletadas sob supervisão e também execução de profissional química especialista em polímeros, utilizando como referência o Resin Kit⁴. Apesar de ser um método invasivo, possibilitou a identificação de grande parte da coleção à época, o que gerou um estudo sobre o perfil do acervo em plástico, estado geral de conservação, estudos de caso, análise das possíveis degradações, dependendo do tipo de polímero; e conhecimento das condições ideais de guarda e exibição (PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2014).

Plásticos mais suscetíveis à degradação

Os fatores de degradação da maioria dos objetos artísticos afetam consideravelmente os plásticos, sendo um esforço da indústria em adicionar componentes às suas formulações químicas, procurando retardar o processo de envelhecimento. Os materiais tendem inevitavelmente a degradar com o passar dos anos, no entanto, a diferença dos plásticos para outros tipos de materiais é que sua degradação é muito mais acelerada e perceptível.

A luz e a radiação UV, o oxigênio, a temperatura, a umidade, os poluentes gasosos e sólidos presentes no ambiente e os produtos químicos são os principais agentes de degradação (WAETING, 2008). Podemos adicionar o estresse mecânico aplicado ao material como mais um fator.

Após um projeto de quatro anos que, envolveu diversas instituições relacionadas ao patrimônio europeu e o The Getty Conservation Institute- GCI, denominado POPART- Preservation of Plastic Artifacts in Museum Collections, alguns plásticos foram considerados pelos pesquisadores como mais suscetíveis à degradação em curto prazo. As características de suas degradações podem auxiliar os profissionais encarregados da salvaguarda dos acervos a identificar o problema e propor soluções de conservação na tentativa de inibir esses processos e de proteger outros objetos que estejam em contato direto ou indireto.

Dentre os materiais mais propensos à deterioração, citados no Damage Atlas pelo (2008-2012), estão o nitrato de celulose (CN), acetato de celulose (CA), polietileno (PE), Polimetilmetacrilato (PMMA), Poliuretano (PUR) e o Policloreto de Vinila (PVC), que são plásticos semissintéticos e sintéticos, como mostra a tabela abaixo.

⁴ Amostras industriais de 50 tipos de plásticos produzidos pelo The Plastics Group of America, em Road Island, EUA.

Termoplásticos	Ano	Termofixos	Ano
Semissintético		Semissintético	
Nitrato de celulose (CN)	1869	Caseína- formaldeído (CF) - Galith, Ivoride	1897
Etilcelulose (EC)	1912		
Acetato de celulose (CA)	1927		
Butirato acetato de celulose (CAB)	1932		
Sintético		Sintético	
Cloreto de polivinila (PVC)	1930	Fenol-formaldeído (PF)- Bakelite	1907
Polimetilmetacrilato (PMMA)- Perspex	1934	Resina alquídica	1926
Polietileno (PE)	1935	Uréia-formaldeído (UF)- Bandalasta	1929
Polestireno (PS)	1937	Melamina-formaldeído (MF)-	1935
Poliâmidas (PA)- Nylon	1938	Melamine	1937
Politetrafluoretileno (PTFE)-	1938	Poliuretano (PUR)	1941
Teflon	1947	Poliéster	1943
Politereftalato de etileno (PETP)	1954	Resina epóxi (EP)	
Polipropileno (PP)	1958		
Policarbonato (PC)- Makrolon, Lexan			

TABELA 01- Plásticos termoplásticos e termofixos. Ano em que foram lançados no mercado ou tiveram a patente registrada. Abreviatura e nomes comerciais. Tradução livre da autora. Fonte: LAGANÀ OOSTEN, 2010.

Seguem as descrições dos polímeros mais suscetíveis à degradação segundo o Damage Atlas do projeto POPART:

Acetato de celulose (CA)- material utilizado para substituir o Nitrato de Celulose, por possuir baixo risco de combustão. Nomes comerciais: Rhodoid, Viscose®, Rayon®, Tricel®. O processo de deterioração mais comum é conhecido como síndrome do vinagre, decorrente da formação de ácido acético, que causa auto degradação catalítica e corrosão de objetos metálicos. Os danos mais comuns são empenamento e retração do material, “transpirações”, eflorescências, bolhas, corrosão de elementos metálicos e cheiro de vinagre causado pela liberação de ácido acético (POPART, 2008-2012). As recomendações ideais para guarda e exibição: temperatura de 19°C (+/- 2°C); umidade relativa em 50-55% (+/- 3%); evitar incidência de radiação UV e não deve exceder 50 lux quando exposto (WAETING, 2008).

Nitrato de celulose (CN)- sob os nomes comerciais de Celluloid® e Parkesine®, foi criado para a substituição de resinas de origem animal, como cascos de tartaruga, chifres, marfim etc. e como filme para projeções cinematográficas. Possui alto poder

de combustão, cuja ignição ocorre pela constituição do material. Quando em processo de degradação libera ácido nítrico, que é altamente corrosivo aos metais próximos ao objeto. Os principais danos apresentados são fissuras, craquelamentos, eflorescências, “transpirações”, fragilizações, tornam-se quebradiços, amarelecimento, corrosão de materiais metálicos e odores ácidos e/ou de cânfora (POPART, 2008-2012). As recomendações ideais para guarda e exibição: temperatura abaixo de 4°C (+/- 2°C); umidade relativa em 50% (+/- 3%); evitar incidência de radiação UV e não deve exceder 50 lux quando exposto (WAETING, 2008).

Polietileno (PE)- utilizado para a fabricação de diversos produtos de uso cotidiano, como embalagens para guarda de alimentos, brinquedos, flores plásticas, containers para lixo, garrafas de bebidas, filmes plásticos para alimentos, sacolas plásticas de supermercado etc. Os nomes comerciais Ethafoam®, Ethylux®, Plastazote®. Os processos de degradação são a oxidação e a foto oxidação, que causam danos como rasgos e dobras, fissuras, tornam-se quebradiços e aparecimento de odor de parafina (POPART, 2008-2012). As recomendações ideais para guarda e exibição: temperatura de 18°C (+/- 2°C); umidade relativa em 55% (+/- 3%); evitar incidência de radiação UV, ainda mais pela suscetibilidade à fotodegradação e exposição entre 50-100 lux para materiais translúcidos e 150 lux para materiais coloridos ou opacos (WAETING, 2008).

Polimetilmetacrilato (PMMA)- muito comumente encontrado em placas, pode também ser moldado para a fabricação dos mais diversos objetos. Os nomes comerciais são Altuglas®, Lucite®, Plexiglas® e Perspex®. Por absorver umidade, há uma ruptura no material que produz fissuras e perda de transparência. Outros danos são o craquelamento, riscos e abrasões, esses últimos causados pela baixa resistência superficial (POPART, 2008-2012). As recomendações ideais para guarda e exibição: temperatura de 18°C (+/- 2°C); umidade relativa em 55% (+/- 3%); evitar incidência de radiação UV e exposição até 50 lux para materiais coloridos e 150 lux para materiais incolores (WAETING, 2008).

Poliuretano (PUR)- polímero responsável por uma enorme variedade de produtos, se apresentando como plásticos termofixo, termoplástico ou elastômero (PUR éter e PUR éster). Nomes comerciais: Bayflex®, Elastane®, Lycra®, Spandex®. Os processos de degradação para o PUR éter são a oxidação e a foto oxidação; e para o PUR éster a hidrólise também é um fator adicional. A oxidação e a foto oxidação deixam o material amarelecido e assim que esse processo se inicia não há como detê-lo, mesmo se a peça estiver no escuro. Outro dano é a perda de propriedades mecânicas que causa primeiramente o enrijecimento do material, tornando-o, conseqüentemente, quebradiço e fragmentado. Outro dano encontrado nesse tipo de polímero é a eflorescência (POPART, 2008-2012). As recomendações ideais para guarda e exibição: temperatura de 20°C (+/- 2°C); umidade relativa em 50-55% (+/- 3%); evitar incidência de radiação UV e não deve exceder 50 lux quando exposto (WAETING, 2008).

Policloreto de Vinila (PVC)- responsável por uma gama enorme de produtos, pode ser apresentado na forma rígida, sem plastificante e na forma flexível, com a da adição de plastificantes. Nomes comerciais Excelon®, Tedlar®, Trovicel®, Tygon®, Verilon®. A degradação mais comum é a migração do plastificante para a superfície, resultando em um aspecto viscoso. O material pode também enrijecer e encolher, sendo que a ventilação acaba por acelerar esse processo. Sob temperaturas elevadas e incidência de luz, pode liberar ácido clorídrico, tornando o material amarelecido e escurecido (POPART, 2008-2012). As recomendações ideais para guarda e exibição: temperatura abaixo de 20°C; umidade relativa em 50% (+/- 3%); evitar incidência de radiação UV e não deve exceder 50 lux quando exposto. Evitar fontes de calor, pois aceleram a degradação (WAETING, 2008).

Pesquisas relacionadas

O desafio da conservação dos plásticos não se limita à identificação e caracterização desses materiais, pois as intervenções nas obras são outro ponto de atenção e se voltam para a tentativa de estabilizar e tratar os sintomas das degradações. As pesquisas avançam a passos lentos devido à gama de polímeros, formulações, a instabilidade de muitos desses materiais e a dificuldade em obter produtos para o tratamento que não os danifiquem.

Para exemplificar essas reflexões sobre a preservação dos plásticos, cito duas pesquisas desenvolvidas pelo The Getty Conservation Institute- GCI, dentro da Modern and Contemporary Art Research Initiative. A primeira, volta-se para o estudo de caso de uma obra, cuja transparência do poliéster era um fator essencial; e que envolveu o artista no processo de caracterização do objeto. Assim como ocorrem em muitas instituições, a entrevista com o artista é importante ferramenta para embasar as tomadas de decisões em relação à conservação da obra. A segunda pesquisa, direciona-se para o desenvolvimento de técnicas de restauração aplicáveis aos poliésteres transparentes, com o uso de diferentes materiais para consolidação encontrados no mercado, intervenções em protótipos e aplicação de testes de envelhecimento.

A primeira pesquisa situa-se no estudo de caso da “coluna cinza” do artista De Wain Valentine. Uma escultura monumental feita unicamente em resina de poliéster, de aproximadamente 3.5 m de altura por 2.5 m de largura, pesando 1.500 kg. Bem como ocorre em diversos museus e instituições de arte, esse estudo aborda de maneira muito semelhante a necessidade de se intervir na peça com a finalidade de exposição, demandando um conjunto de ações, na maioria das vezes organizadas por um conservador para se chegar a esse propósito. O GCI, como centro de referência na ciência da conservação, explora o processo criativo e técnico do artista para viabilizar a apresentação da obra ao público da maneira mais fiel à intenção inicial, de que o material deve ser transparente para transmitir a luz do ambiente.

De Wain Valentine foi um artista americano que utilizou materiais plásticos em suas criações desde a década de 1950 e chegou a dar aulas sobre esses materiais na Universidade da Califórnia em Los Angeles- UCLA. Em 1960, começou a se dedicar a construir esculturas em resina de poliéster, em escala relativamente pequena, pois o intenso calor produzido pela cura da resina criava fissuras e rachaduras no material, sendo necessário, portanto, executar a peça em etapas, depositando a resina em camadas quando objetivava ampliar o tamanho destas (GETTY CONSERVATION INSTITUTE, 2011).

Na intensa busca por aumentar a escala de suas esculturas de poliéster, acabou entrando em contato com a Pittsburgh Plate Glass Company- PPG Industries, que desenvolveu um tipo de resina de poliéster que poderia ser catalisada e despejada em um molde sem a necessidade de muitas camadas e com o resultado esperado pela artista, sem quebras, fissuras e rachaduras. Em 1966, essa resina foi lançada no mercado sob o nome de Valentine MaskKast Resin.

O grande dilema sobre a conservação dessas e de outras peças do artista com o mesmo material é que com o tempo, o poliéster acaba criando em sua superfície imperfeições que deixam a peça com uma aparência rugosa, limitando a intenção do artista em ter um exterior liso o suficiente para a passagem da luz. O poliéster é um material estável, apesar da luz ser um fator importante de degradação, mas que tem pouca resistência superficial, sendo, portanto, suscetível à riscos e arranhões que também comprometem a ideia de uma superfície impecável, desviando a atenção do todo. Questionado sobre a tolerância aos riscos e arranhões, o artista responde:

“Meus trabalhos em poliéster precisam ser impecáveis, por que se há um risco em algum local, tudo o que você enxerga é o risco. A superfície precisa desaparecer o máximo possível, para que você possa enxergar através do interior da peça para o outro lado. Um risco ou outro dano apenas chama atenção para a superfície do objeto”⁵

Então o impasse para a conservação e exibição da “Coluna cinza” residiu na necessidade de lixar e polir a superfície para se chegar ao resultado desejado pelo artista, o que acabou por remover parte da matéria original, em uma área muito maior do que os danos em si, em uma peça produzida artesanalmente pelo mesmo artista. Uma contradição que coloca de um lado o conceito e a intenção como fatores que trazem sentido ao objeto e do outro a necessidade de preservação do objeto para futuras gerações.

Com o intuito de reestabelecer tratamentos mais adequados e menos invasivos, o GCI organizou, dentro de um Projeto de Preservação de Plásticos, um campo para pesquisas de intervenções de reparo em materiais transparentes como o poliéster insaturado, polimetilmetacrilato (PMMA), poliestirenos (PS) e ésteres de celulose. Como uma comparação ao exemplo do restauro da obra “Coluna cinza” de De Waine Valentine, a pesquisa com poliésteres insaturados, transparentes, moldados e polidos, pretendia encontrar métodos que adicionassem um produto à superfície da obra ao invés de remover matéria ou substituí-la por completo, na tentativa de diminuir o impacto de riscos, abrasões e perdas na leitura estética (LAGANÀ *et al*, 2014).

Os pesquisadores buscaram examinar, entre produtos industriais comumente utilizados no restauro de vidro, qualidades como solventes que não afetassem o poliéster, compatibilidade entre o adesivo utilizado e o poliéster no processo de envelhecimento, reversibilidade e, principalmente, o índice de refração (IR) próximo ao do poliéster, o que garantiria o sucesso da intervenção no aspecto visual da peça. Dentre os diversos produtos, as resinas epóxis foram as aprovadas para os testes, por terem o IR mais aproximado, mesmo considerando-se que não são reversíveis com nenhum solvente que não agrida o poliéster.

Utilizando técnicas como Espectroscopia no Infravermelho por Transformada de Fourier-FTI, medições dos índices de refração, medições de cores, microscopia e exames visuais, os cientistas puderam medir a estabilidade e capacidade de uso desses produtos, antes e depois de sofrerem ensaios de fotoenvelhecimento. O escaneamento e impressora 3D mostraram-se importantes na abordagem das partes faltantes em protótipos de resina de poliéster. A impressora 3D se revelou uma técnica para ser empregada no uso indireto do preenchimento de uma perda, pois gera um modelo exato dessa perda. No entanto, o material empregado para a impressão não aconselhável como material de conservação de uma peça original, mas pode servir como molde para a fabricação de um outro fragmento em resina epóxi.

Ainda que as resinas epóxis não sejam reversíveis e que seria preciso maior aprofundamento, a conclusão do estudo foi a de que seria possível reduzir o impacto dos riscos e abrasões na superfície dos poliésteres transparentes com a adição desses materiais e que o índice de refração (IR) é um fator essencial para que isso aconteça.

⁵ “My polyester work needs to be pristine, because if there is a scratch anywhere, all you see is the scratch. The surface needs to disappear as much as possible, so you can look through it to the inside of the piece and out to the other side. A scratch or other damage only draws attention to the object’s surface.”, tradução livre da autora, (GETTY CONSERVATION INSTITUTE, 2011, p.11).

Conclusão

Quando se pensa em um acervo artístico de arte moderna e contemporânea é inegável o incansável esforço das equipes responsáveis pela salvaguarda dos materiais plásticos, mesmo com a dificuldade em identificar o polímero e o pouco conhecimento para inibição dos processos de degradação. Apesar das pesquisas ao longo de mais de 30 anos nesse campo, as soluções encontradas para intervenções nos objetos artísticos de maneira segura ainda são tímidas diante da rápida degradação desses materiais. Mesmo os centros de pesquisa avançam, de forma gradual, em busca de produtos para intervenções seguras em obras de arte, pois há que se fazer um recorte relativamente pequeno diante da diversidade de polímeros desenvolvidos pela indústria.

Referências bibliográficas

- APPELBAUM, Barbara. *Metodologia do Tratamento de Conservação*/ Barbara Appelbaum; coordenação Mariana Gaelzer Wertheimer; tradução Karina Saraiva Schöder. Rio Grande do Sul: Editora Porto Alegre, 2021. 399p.
- GETTY CONSERVATION INSTITUTE. *From start to finish: De Wain Valentine's Gray Column*. Los Angeles: The Getty, 2011. 32p. Catálogo de exposição, 13 set. 2011-11 março 2012, Getty Conservation Institute.
- LAGANÀ, A.; OOSTEN, T. *Working with plastics*. In: IIMASTERCLASS, Museu de Serralves, 2010, Porto. 87p.
- LAGANÀ, A.; RIVENC, R.; LANGENBACHER, J.; GRISWOLD, J.; LEARNER, T. *Looking through plastics: Investigating options for the treatment of scratches, abrasions and losses in cast unsaturated polyester works of art*. ICOM-CC, 17th Triennial Conference, 2014, Melbourne. Disponível em: < https://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/art_LA/paper_2014_icom_cc.pdf>. Acesso em 25 de setembro de 2022.
- LAVÉDRINE, Bertrand; FOURNIER, Alban; MARTIN, Graham (org.). *Preservation of Plastic Artifacts in Museum Collections*. Paris: Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2012. 325p.
- PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Acervo em plástico da Pinacoteca. Problemáticas de conservação e restauro*. Curadoria de Fernanda Pitta. São Paulo, 2014. Catálogo de exposição. 196p.
- PROJECT PLASTICS. *Netherlands Institute Conservation and Art and Science-NICAS*. 2017-2019. Disponível em: < <https://www.nicas-research.nl/projects/project-plastics/>> Acesso em 25 de setembro de 2022.
- POPART. *Preservation of Plastic Artifacts in Museum Collections*. 2008-2012. *DAMAGE ATLAS. Atlas of case studies presenting typical damages*. Disponível em: https://popart-highlights.mnhn.fr/wp-content/uploads/3_Collection_survey/5_Damage_atlas/Damage_atlas.pdf Acesso em 25 de setembro de 2022.
- WAENTING, Friederike. *Plastics in Art: A study from the conservation point of view*. Petersberg: Michael Imhof Verlag GmbH Co. KG, 2008. 400p.

Entrevistando Camila Vitti

Zínia Carvalho: No caso de obras contemporâneas, devido a sua complexidade material e imaterial, quem define e quem aprova as intervenções quando necessárias?

Camila Vitti: O Núcleo de Conservação e Restauro tem autonomia para decidir sobre as possíveis intervenções, seguindo, obviamente, os princípios éticos da restauração e

as abordagens técnicas possíveis. No entanto, em se tratando de obras que necessitam de estudos interdisciplinares, as decisões baseiam-se nas pesquisas sobre o histórico da obra, estudos técnico-materiais, consultas aos artistas e/ou assistentes e discussões com as equipes técnicas do museu, como Curadoria e Museologia, por exemplo. Eventualmente e em se tratando de materiais plásticos, a substituição de partes das obras também é cogitada.

ZC: Onde são arquivados os documentos gerados das consultas aos artistas na Pinacoteca? O público externo tem acesso a esta documentação?

CV: A Pinacoteca possui o banco de dados Inarte, da empresa Sistemas do Futuro, que concentra grande parte dessas informações e que é gerenciado pelo Núcleo de Acervo Museológico. Outra parte está armazenada nas pastas dos artistas na reserva técnica da Pinacoteca Luz. Em casos mais complexos, realizamos entrevistas com os artistas e temos por procedimento a presença de colaboradores da Curadoria e Museologia, além dos restauradores. As entrevistas são editadas pelo Núcleo de Conservação e Restauro e uma cópia fica armazenada no Centro de Documentação da Pinacoteca- CEDOC. Qualquer pesquisador pode ter acesso aos documentos e entrevistas mediante solicitação prévia.

ZC: Quando há a necessidade de testes científicos vocês contratam ou possuem parcerias? Como viabilizam esta necessidade?

CV: Sim, quando necessário, contratamos profissionais especializados, mas em geral a Pinacoteca possui histórico de parcerias com importantes instituições de pesquisa como o Instituto de Física da Universidade de São Paulo- IF- USP, o Laboratório de Ciência da Conservação- LACICOR na UFMG, o Instituto de Pesquisas Energéticas e Nucleares- IPEN/ CNEN, o Departamento de Física da Universidade Estadual de Londrina- UEL, The Getty Conservation Institute- GCI, entre outros. Irá depender do projeto de pesquisa, a parceria é firmada entre as duas instituições e os processos de análise podem ocorrer por meio coleta de amostras ou por meio de análises com equipamentos portáteis, quando não há como remover amostras.

ZC: Como você mencionou, os materiais plásticos são suscetíveis a se degradar mais rapidamente quando expostos a determinados níveis de iluminação, temperatura e umidade relativa. Vocês possuem reserva técnica específica para garantir a conservação de obras em materiais plásticos? Qual a periodicidade de vistoria destas obras na reserva?

CV: A Pinacoteca possui reservas técnicas com temperatura ou umidade relativa nos padrões museológicos convencionais, não possuindo ainda uma reserva técnica destinada apenas aos materiais plásticos, mesmo porque, os diferentes tipos de plástico exigiriam demandas diversas entre si. Outro ponto é que a quantidade de obras nesses materiais é de apenas 0,2% do total de obras do acervo, que hoje está em 12.000, não justificando, por enquanto, o investimento necessário. Todas as obras são vistoriadas bianualmente, quando se faz a conferência do acervo; e as obras com plásticos mais suscetíveis, como acetato e nitrato de celulose, são vistoriadas e monitoradas com mais frequência, pois seguem isoladas das demais obras do acervo, mesmo estando no mesmo espaço de reserva técnica.

ZC: São respeitadas as condições ambientais adequadas para a conservação destas obras quando em exposição? Estas obras são monitoradas durante o período de exposição?

CV: Os espaços expositivos da Pinacoteca possuem climatização com temperatura e umidade equivalentes às das reservas técnicas, controle de iluminação para atingir os níveis de LUX e luz U.V. recomendados e, dependendo da obra em plástico selecionada para exposição, medidas de conservação preventiva são providenciadas pelo Núcleo de Conservação e Restauro, como molduras e vidro museológico, bem como solicitadas à equipe de Curadoria e Expografia, como bases, praticáveis, cúpulas, vitrines etc. Esse processo envolve qualquer tipologia dentro do acervo e não apenas os materiais plásticos. O tempo de exposição do objeto também é levado em consideração, caso seja

mais suscetível à degradação. Essas medidas de conservação preventiva são exigidas também às instituições que solicitam empréstimos de obras. A equipe de Conservação e Restauro possui equipamentos como luxímetros e medidores de luz U.V. para aferição dessas medidas nos espaços expositivos.



Periódico
Permanente.

Nº 10

Joana Teixeira

Natural do Porto, licenciada em Artes Plásticas/Pintura em 2003, na ESAP. Doutorada, desde 2009, em Conservação e Restauro do Património Pictórico pela Universidade Politécnica de Valencia, com especialização em conservação de arte contemporânea. Desde 2010 é docente no ensino superior na área da conservação. Atualmente é Professora Auxiliar na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa e Professora Convidada na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Coordena o Mestrado em Conservação e Restauro de Bens Culturais, EA-UCP e é investigadora integrada no CITAR, no qual desenvolve investigação na área da conservação de arte contemporânea, com ênfase na reflexão teórica e crítica sobre a teoria e respetiva aplicabilidade prática.

jcteixeira@ucp.pt / joana-cmteixeira@gmail.com

English version

<http://www.forumpermanente.org/revista/periodico-permanente-10/english-versions-of-texts-in-the-periodico-permanente-ndeg10>

Pensar a documentação no âmbito da conservação da arte contemporânea

Resumo

Pensar a documentação de arte contemporânea, é pensar de forma profunda na sua conservação. Não será possível conservar, sem antes percorrer um extenso caminho de aproximação à obra, sendo que esta aproximação é composta por diversas e distintas fases, intrincadas aos diferentes elementos e valores que compõem uma mesma obra. Documentar, será como tal, penetrar profundamente na linguagem artística, compreender os códigos, registar significados, formas, composições, transmitir através de diferentes meios e linguagens o visualizado, o interpretado, o reconhecido, o único. Uma unicidade presente na junção da materialidade e conceptualidade. Documentar é um ato e um processo. Documentar uma obra de arte contemporânea, poderá ser um ato complexo, limitado e limitativo; um processo dinâmico, desafiador e muito questionador. Documentar implica a participação ativa, direta e indireta, de diferentes intervenientes.

Palavras-chave: arte contemporânea, documentação, ato, processo, intervenientes

Abstract

To think about the documentation of contemporary art, is to think deeply about its conservation. It will not be possible to preserve, without first going through an extensive path of approach to the work, and this approximation is composed of several and distinct phases, intricate to the different elements and values that make up the same work. Document, will as such, penetrate deeply into the artistic language, understand the codes, record meaning, forms, compositions, transmit through different means and languages the visualized, the interpreted, the recognized, the only. A uniqueness present in the junction of materiality and conceptuality. Documenting is an act and a process. Documenting a contemporary work of art can be a complex, limited and limiting act; a dynamic, challenging and very questioning process. Documenting involves the active, direct and indirect participation of different actors.

“Documentação: A informação sobre o objeto. Isto pode ser sob a forma de um arquivo de documentos e imagens, mas também pode ser transmitida pelo que dizem os produtores de informações/proprietários particulares/antigos reparadores. É importante registar esta informação como parte da documentação do objeto. O processo de criação de documentos para registar o estado de um objeto e quaisquer ações de conservação, que lhe tenham sido aplicadas. A documentação pode consistir em descrições escritas, diagramas, desenhos, fotografias, exames e resultados de investigação analítica. A documentação das ações de conservação deve incluir orientações sobre o acondicionamento, manuseamento, uso e cuidados a longo prazo do objeto. Por exemplo, radiografias, desenhos, fotografias, relatórios escritos, arquivos de computador, fotogrametria, digitalização a laser, etc. Nota: Este termo também pode referir-se ao próprio processo.” Schindler, M., 2022, pg.32.¹

¹ Tradução da autora. Versão original: “Documentation: The information about the object. This may be in the form of an archive of documents and images but can also be passed in information makers/private

Nota introdutória

Pensar a documentação, é identificar a *informação* sobre uma determinada obra, quer através de diferentes meios e métodos, quer pelo processo em si, ou seja, o próprio ato de documentar. E é perante este caminho indiretamente bifurcado, que se fará uma reflexão e partilha das possibilidades presentes quando perante o “documentar” a arte contemporânea.

O acto de documentar, é sem dúvida o grande alicerce em todo o contexto da conservação de uma obra de arte, pelo que será importante refletir sobre as dinâmicas que envolvem tanto o processo como a criação de documentos, e aprofundar as questões da documentação relacionadas com o grande universo da arte contemporânea. Para tal, a reflexão partirá de uma breve contextualização relativa à importância da documentação no âmbito e diretrizes internacionais e no panorama das práticas das instituições museológicas; refletir sobre algumas das repercussões *do* e *no* processo de documentação, demarcadas por características específicas das obras de arte contemporânea, e que terão diferentes enquadramentos perante a permanência física das mesmas; assim como, pensar nos métodos e meios de documentação, através de uma breve referência às obras contemporâneas, ou do papel desempenhado pelo artista, entre outros intervenientes no processo de documentação e consequentemente de exposição. São exemplos, para além da participação do artista como fonte fundamental de informação, os curadores como intérpretes e participantes no código artístico, os assistentes, os técnicos de montagens e desmontagens das exposições, entre outros.

O ato e o processo de documentar

Antes de aprofundar questões específicas dos processos de documentação, nomeadamente as relacionadas com obras de arte contemporânea, será importante realizar uma breve contextualização da importância e evolução das práticas de documentação². Os processos e atos de documentar remetem para um importante espaço relacionado com a gestão de coleções³ pelas necessidades intrínsecas de organização, logística, manutenção e monitorização das mesmas. Neste sentido, será clara a relação dos processos de documentação e sua inevitável aplicação no contexto específico das instituições museológicas, uma dinâmica associada ao processo de musealização e que envolve várias áreas, como a segurança, o controlo, a permanência e a salvaguarda da obra ou do objeto⁴. Acompanhando as necessidades e dificuldades sentidas nas instituições, tem existido uma reflexão constante face à procura e definição de normas e boas práticas; um esforço com reflexo no contexto internacional e que é o foco de vários grupos de trabalho.

owners/past repairers tell you. It is important to record this information as part of the documentation of the object. The process of creating documents to record the state of an object and any conservation actions, which have been applied to it. Documentation may consist of written descriptions, diagrams, drawings, photographs, scans, and results of analytical research. The documentation of conservation actions should include guidance about the housing, handling, use, and long-term care of the object. For example, X-radiographs, drawings, photographs, written reports, computer files, photogrammetry, laser-scanning, etc. Note: This term can also refer to the process itself.” (Schindler, M., 2022, pg. 32).

2 “Registos que documentam a criação, a história, a aquisição feita pelo museu e a história subsequente de todos os objetos do acervo. Esses registos incluem documentos de origem e procedência, documentos de aquisição, relatórios de conservação, fichas de catalogação, imagens e pesquisas criados tanto pela instituição detentora do objeto, como por proprietários anteriores, pesquisadores independentes etc. O termo também se aplica ao processo de coleta dessas informações”. Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus: Categorias de Informação do CIDOC, p. 41

3 “Garantia de uma documentação, preservação e acesso eficientes às coleções museológicas”. Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus: Categorias de Informação do CIDOC, p. 42

4 “Item que integra o acervo de uma instituição de forma permanente (neste caso, será registado no cadastro de incorporações) ou temporária (por exemplo, um depósito ou empréstimo)”. Neste documento, os dois termos devem ser considerados equivalentes”. Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus: Categorias de Informação do CIDOC, p. 43

Será, como tal, fundamental destacar o principal representante dos estudos de documentação em museus e o papel que tem sido desempenhado pelo *Comité Internacional para Documentação*, o CIDOC⁵. Criado em 1950 e integrado no Conselho Internacional de Museus, ICOM, tem sido um impulsionador na criação e na disseminação de padrões, modelos e normas. Durante os seus primeiros anos, o CIDOC esteve muito apoiado no Centro de Documentação UNESCO-ICOM, criado em 1986. Justifica-se sublinhar referências essenciais como as *Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus*⁶ lançadas em 1995; ou a *Declaração de Princípios de Documentação em Museus*⁷, datada de 2012.

Um outro capítulo seria necessário desenvolver, relativo às normas que auxiliam os processos de documentação, sendo indispensável fazer referência ao *Modelo de Referência Conceitual do CIDOC* e ao SPECTRUM⁸. O SPECTRUM, é uma das principais normas internacionais, ao qual se pode aceder através do website Collection Thrust⁹, à versão 5.0, lançada em 2017. Através da sua exploração, é possível perceber como estão organizados e definidos os procedimentos primários, entre eles: entrada de objetos, aquisição e adesão, controle de localização e movimento, inventário, catalogação, saída de objetos, empréstimos e planeamento de documentação. Num segundo nível de registo de informação, surgem campos como: a verificação de condições e a avaliação técnica, os cuidados e a conservação de coleções, a avaliação, o seguro e a indemnização, entre outros (McKenna, G. e Patsatzi, E., 2009).

Por outro lado, existem softwares de gestão tecnológica, como é exemplo, o Museum-Plus¹⁰, um meio de gestão flexível e ajustável às necessidades quer do utilizador, quer do tipo e ou tamanho da coleção, galeria ou museu e que permite a criação de um banco de dados e de documentação.

Com esta breve contextualização, que poderá ser aprofundada através da consulta do guia do ICOM, *Como Gerir um Museu: Manual Prático*¹¹, é possível compreender a dinâmica e complexidade associadas ao processo de documentação e respetiva gestão de dados, que vive da interação com uma série de variantes ditadas pelas características das coleções que albergam.

A heterogeneidade e as repercussões no processo de documentação

Por definição, poder-se-á considerar como documento tudo o que é resultado de um registo, independentemente do suporte ou formato que o compõe. Genericamente, para todas as obras e objetos, incluindo as várias tipologias existentes no grande grupo de arte contemporânea, são seguidos os trâmites tradicionais do processo de documentação. Contudo, e perante características como a relação entre conceptualidade e a matéria, a interação com o espaço, a efemeridade e obsolescência material, torna-se fundamental, perceber quais as implicações que surgem no momento de documentar e registar a informação.

Tal como em situações passadas, foi essencialmente no seio das instituições museológicas, que várias das dificuldades e questões começaram a surgir, muitas das vezes associadas a obras como as instalações, criadas com recurso a materiais orgânicos e perecíveis, ou obras com um forte componente tecnológica, e das quais não existia informação suficiente para voltar a expô-las, ou até mesmo, recriá-las.

5 Ver: <http://icom-portugal.org/tag/cidoc>

6 Standards and guidelines - ICOM CIDOC - ICOM CIDOC

7 CIDOC-Declaracao-de-principios.pdf (icom.museum)

8 Ver: <http://collectionstrust.org.uk/spectrum/>

9 Ver: <http://collectionstrust.org.uk>

10 MuseumPlus • zetcom management software

11 <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000184713>

Em modo de reflexão, e de uma perspectiva de observador, é possível compreender que instalações como *Marulho*, de Cildo Meireles, criada em 1991 e reformulada em 2001, é um excelente exemplo, de tais pressupostos e da incontornável necessidade de informação. Composta por livros, madeira e som remete para questões tanto, relacionadas com os materiais constituintes como para as componentes conceptual na sua relação com o espaço e a imaterialidade numa interação com o som. A instalação *Marulho*, tem sido exibida em diferentes espaços expositivos, pelo que terá a capacidade de adaptação, mas que para a sua reexposição deverá seguir uma série de informações. A soma dos diversos registos deverão refletir a intenção do artista desde a sua primeira exibição e manter a coerência da obra em todas as suas dimensões, como foi possível em 2013 na exposição no Museu de Serralves.

E partindo deste exemplo, poder-se-á resumir a dimensão que pode alcançar o processo de documentação, e pensar que um registo completo da informação unicamente associado à componente sonora da instalação, deverá conter: a descrição de significado, a descrição técnica, os equipamentos e os formatos de gravação, o local de saída do som, a intensidade do mesmo, assim como, a sua relação com a área total da sala de exposição, entre outras variantes. E isto porque, todos estes fatores irão ter direta ou indiretamente uma ação sobre a percepção e interação do espectador perante a instalação como um todo.

Outro exemplo, poderá ser a obra *Symphony for a Beloved Sun*, de Anish Kapoor, exposta em 2013 em Berlim, e que foi novamente exibida em Beijing, em 2019. Nos registos fotográficos são evidentes as diferenças entre a relação da instalação e o espaço expositivo, pelo que terá um efeito e percepção diferenciados no espectador, sendo transformada a sua envolvimento com a obra. Perante estes registos visuais, levantemos a questão: como será possível garantir a coerência desta instalação num terceiro espaço com características diferentes? Sem dúvida, que a resposta será dada com alguma facilidade pelo artista, mas na sua ausência, e em consequência deste questionamento, é prática atual que a aquisição de uma obra com determinadas características seja acompanhada por um “manual” que auxilie a interpretação e materialização da mesma. Inclusive, existem obras que não têm uma permanência física nos acervos das coleções, mas são um conjunto de instruções e orientações descritivas e técnicas que permitem a sua concretização material e conceptual.

Fontes primordiais de informação: o artista entre os vários intervenientes

Neste processo de aproximação e documentação das obras de arte é possível perceber que existem intervenientes com funções bem definidas nos processos de documentação, como os *registers*¹², os conservador-restauradores, técnicos, assistentes, etc. Perante as exigências apresentadas pela arte contemporânea, o trabalho é por norma realizado por equipas interdisciplinares, de forma a cobrir todas as questões, sejam elas técnicas, materiais ou conceptuais, e muitas das vezes é o conservador que assume o papel de mediador do processo, estabelecendo pontes entre as várias dimensões e respectivos elementos das equipas.

Num contexto internacional, desde meados dos anos 90 do século passado, tem sido desenvolvida pesquisa através de vários grupos de trabalho e discussão, sobre as necessidades apresentadas perante a falta de informação e ausência de documentação (Scholte e Wharton, 2011). Na procura de soluções, vislumbrou-se evidente que o artista teria que ser envolvido no processo. Foram várias as instituições museológicas

12 Register: profissional que desempenha funções relacionadas com as coleções de uma instituição. Podem ser consultadas todas as profissões desempenhadas em contexto museológico, se consultado o Referencial Europeu das Profissões Museais, em (Microsoft Word - Referencial - português\352s - vers\343o final.doc) (icom-portugal.org)

com coleções de arte contemporânea que desempenharam um papel fundamental neste contexto, contudo, é de destacar a ação desenvolvida pelo *International Network for the Conservation of Contemporary Art*, INCCA. Através de projetos focados na promoção da participação dos artistas e no desenvolvimento de modelos de participação e ferramentas eficazes, entre elas a entrevista, definiram métodos e padrões de atuação imprescindíveis para a correta tomada de decisão. Atualmente a entrevista representa uma das ferramentas mais eficazes na construção de documentação. (INCCA, 2016)

Em 1999 foi criado o *A Revised Model for Decision-Making in Contemporary Art Conservation and Presentation*, com o objetivo de constituir uma ferramenta que auxiliaria o processo de análise das obras e respetiva definição de plano de intervenção. De acordo com os imensos desafios implementados pela heterogeneidade e diversidade de manifestações artísticas, o *modelo* foi revisto segundo a sua aplicabilidade a diversos casos de estudo (Giebler et al, 2021).

Contudo, nem sempre existe forma de contactar o artista ou a sua equipa técnica, levando as obras a cair numa dimensão do desconhecido que torna impossível avançar para uma tomada de decisão que respeite a obra em todas as suas dimensões. A escassez de informação, poderá como tal, existir a vários níveis, inclusive a relacionada com os próprios materiais constituintes.

Um exemplo é a obra, *Sem título*, (Nam June Paik, *Untitled*, 1993, closed-circuit video sculpture, MoMA, © 2021 Estate of Nam June Paik) de Nam June Paik, criada em 1993, e designada como uma escultura de vídeo de circuito fechado. A obra consiste num piano alterado, que através de um programa de computador, toca uma composição de John Cage, e nos ecrãs são visualizadas imagens de diferentes momentos de manipulação do piano, além da transmissão em direto de imagens captadas por duas câmeras de vídeo. A obra teve pelo menos dois momentos de exposição no MoMA, em 1994 e 2007, resultando em vários problemas técnicos. Para a exposição de 1994, foi possível o contacto com o artista que deu o seu consentimento para a atualização da tecnologia, mas sublinhando que a introdução de novo equipamento não deveria ser visível ao espectador. No entanto, não deixou definido um plano de conservação. Em consequência, para a exposição de 2007 os problemas técnicos tiveram que ser solucionados recorrendo a outras fontes de informação, quer através da equipa técnica do artista, quer através do trabalho conjunto com a Galeria de Arte Albright-Knox, que tem na sua coleção uma obra idêntica, a “Piano Piece” (Nam June Paik, *Piano Piece*, 1993. Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York. Sarah Norton Goodyear Fund, 1993). (Hamilton, 2003; Wharton, 2013¹³)

Por outro lado, o artista, para além de ser uma fonte de informação, poderá ser o promotor dessa mesma fonte. Entre muitos casos, é dado o exemplo do site oficial de Gary Hill (ver: <http://garyhill.com>). Com acesso aberto, o artista disponibiliza informação atualizada, assim como documentação visual e descritiva dos trabalhos realizados desde 1974. A possibilidade de aceder a um dos trabalhos, como “Hole in the wall”, por exemplo, e ter disponível campos como descrição, bibliografia, história da exposição, com a possibilidade de descarregar a informação num documento de formato PDF, é sem dúvida uma fonte extremamente útil e fidedigna para futuros projetos expositivos ou para pesquisa e investigação.

Outras são as formas de apoio e obtenção de informação, como os catálogos de exposição, as notícias e críticas referentes às mesmas, diferentes registos visuais e audiovisuais que podem resultar da visita ou participação de uma exposição ou ação, e não menos importante o público. São como tal, um excelente exemplo as obras de Tino Seghal, sendo desejo do próprio artista a não documentação, tanto visual, audiovisual ou escrita. É intenção que ao existir documentação, que esta seja imaterial e que permaneça no estado de memória, fruto da fruição e da interação do público. (Tromp e Hogenboom, 2011)

13 É possível aceder à página do MoMA e ver o vídeo: *Conserving a Nam June Paik Altered Piano, Part 2* (MoMA | *Conserving a Nam June Paik Altered Piano, Part 2*)

Notas conclusivas

Os documentos e o processo de documentação poderão ter diversas origens, sendo uma ação fortemente desenvolvida através das práticas de conservação, no âmbito das instituições museológicas. Contudo, a contextualização das obras no espaço, a heterogeneidade e a rápida obsolescência material relacionada com as obras de arte contemporânea, em particular, as instalações, impuseram práticas mais dinâmicas e interdisciplinares, obrigando ao incontornável cruzamento entre atividades, trazendo para o processo técnico e numa perspetiva de transmitir a informação/obra/objeto de forma clara e permanente, a colaboração de diversos intervenientes das várias áreas envolvidas.

Sendo objetivo principal a salvaguarda, está implícito e a si inerente, o ato de documentar, exigindo a normalização e permanência de ações que consistam na compilação de dados e no tratamento da informação obtida em e de cada obra/objeto. Se por um lado, é criada documentação referente ao acervo ou coleção através da entrada, localização, movimento dos objetos, etc., por outro, existe a necessidade de gerar documentos relacionados com ações de “uso”, como a exibição ou empréstimo, e por último, documentos de carácter administrativo e contratuais, como a troca de informação entre instituições ou seguradoras. Além desta gestão associada ao *o quê documentar*, há que somar o *como documentar* e ter em conta todos os formatos possíveis ou prováveis, sejam eles, físicos ou digitais, com base textual, de registo visual ou em formatos áudio ou audiovisual.

Quando o ato criativo é uma forma de registo muitas das vezes materializado num ou em vários registos sem intenção criativa, como pode acontecer com a performance ou a arte urbana, entre outros exemplos, várias poderão ser as questões que surgem perante o estatuto artístico que a ferramenta de documentação alcança em contexto expositivo, abandonando a sua função de representação de um momento ou obra.

Em resumo, o documento é como tal, um testemunho de uma ação e de uma intenção, de uma interpretação ou de uma contextualização. Será criado por diversos intervenientes e lido por vários utilizadores, pelo que deve reduzir a margem de erro perante possíveis falhas de leitura e interpretação. Sendo um meio e instrumento para dar continuidade à construção da “história” é necessário garantir ou possibilitar que a legitimação de um determinado registo de informação coabite num ato com imperativa consciencialização e responsabilidade. Na falta de tal consciencialização, ficará a informação permeável a novas interpretações, com consequentes novos usos ou novos significados.

Por fim, sublinhar-se-á que poderá ser um pleonasma, afirmar que tradicionalmente, a documentação está centrada nas questões materiais e da respetiva autenticidade, mas certo é, que a preocupação da salvaguarda e permanência das obras prevalecem muito associadas à materialidade das mesmas. Também nesta perspetiva, a arte contemporânea vem desafiar o sistema da interpretação e introduz novas dimensões, como a intenção e o conceito, que têm tanta ou mais importância que a matéria. Dependendo das obras, o exercício do registo de informação (ato e/ou processo), terá obrigatoriamente que habitar nesta dinâmica e ter a capacidade de chamar e envolver todos os intérpretes que possam ser necessários. Só desta forma, o espaço para a subjetividade será diminuído, respeitando o lado tangível e o intangível que pertencem e distinguem o património artístico contemporâneo.

Referências bibliográficas

- BOYLAN. P., (ed. e coord.) Como gerir um Museu: Manual prático. ICOM-International Council of Museums, 2004. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000184713> Acesso a 28 de Agosto de 2022
- CIDOC. International Guidelines for Museum Object Information: the CIDOC Information Categories”. ICOM: International Council of Museums, 1995. Disponível em: <https://cidoc.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/6/2020/03/>

- guidelines1995.pdf Acesso a 28 de Agosto de 2022
- CIDOC. Statement of Principles of Museum Documentation. CIDOC- International Committee for Documentation of the International Council of Museums. ICOM: International Council of Museums, 2012. Disponível em: https://cidoc.minni.icom.museum/wp-content/uploads/sites/6/2020/03/principles6_2.pdf Acesso a 28 de Agosto de 2022
- Cologne Institute of Conservation Sciences / TH Köln. The decision-making model for contemporary art conservation and presentation, 2021. Disponível em: <[f02_cics_gsm_fp_dmmcacp_190613-1.pdf](https://www.th-koeln.de/f02_cics_gsm_fp_dmmcacp_190613-1.pdf) (th-koeln.de)> Acesso a 29 de Agosto de 2022.
- GIEBELER, J., SARTORIUS, A., HEYDENREICH, G. FISCHER, A. A Revised Model for Decision-Making in Contemporary Art Conservation and Presentation, *Journal of the American Institute for Conservation*, 60:2-3, 225-235, DOI: 10.1080/01971360.2020.1858619, 2021.
- MCKENNA, G. E PATSATZI, E. (eds).SPECTRUM: The UK Museum Documentation Standard. Cambridge: Collections Trust, 2009.
- HAMILTON, E. Negotiating obsolescence in a functional media sculpture: Nam June Paik's *Untitled* (Piano). MoMA: The Museum of Modern Art, 2013.
- INCCA. Guide to good practice: artists' interviews (versão atualizada). INCCA: International Network for the Conservation of Contemporary Art, 2016.
- MOURIK, A. Documenting and preserving complex installation artworks. CIDOC, ICOM, 2019. Disponível em: <Documenting and Preserving Complex Installation Artworks - Arthur van Mourik (April 2019) - ICOM CIDOC -ICOM CIDOC>. Acesso em 28 de Agosto de 2022.
- RUKE, A. (dir.) Referencial Europeu das Profissões Museais. ICOM: International Council of Museums, 2008.
- SCHINDLER, M. Preservation Glossary. Preventive Conservation Fellow, Conservation Center for Art Historic Artifacts and Archives for Black Lives in Philadelphia, 2022. Disponível em: <Community Stewardship Workbook MASTER (cca.org)>. Acesso a 3 de setembro de 2022.
- SCHOLTE, T. The Perpetuation of Site-Specific Installation Artworks in Museums: Staging Contemporary Art. Amsterdam University Press, 2022.
- SCHOLTE, T. e Wharton, G. (editores) Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks. Amsterdam University Press, 2011.
- TROMP, M. (dir.) e Hogenboom, M. (prod.) Installation Art: who cares? (documentário). SBMK: Stichting Behoud Moderne Kunst. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=viwshM95Kaw>>. Acesso a 5 de setembro de 2022.
- WHARTON, G. (2013) Conserving a Nam June Paik Altered Piano, Part 2 (vídeo). MoMA, 2013. Disponível em: <https://www.moma.org/explore/inside_out/2013=05=08/conserving-a-nam-june-paik-altered-piano-part-2/>Acesso a 5 de setembro de 2022.
- WHARTON, G. Artist Intentions and the Conservation of Contemporary Art. American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works (ed.). Objects Speciality Group Postprints Vol. 22, 1-12, 2015.

Entrevistando Joana Teixeira

Kamila Vasques: Partindo do princípio que para compreender adequadamente a Arte Contemporânea é necessário entender uma quantidade massiva de referências, influências, movimentos artísticos e contextos, você acha que as plataformas existentes possuem um dispositivo relacional que dê respostas rápidas e eficientes?

Joana Teixeira: Do ponto de vista prático, não creio que nenhuma resposta possa ser verdadeiramente rápida, mas acredito que o conjunto das várias possibilidades será um

caminho eficiente para chegar a resultados. Na verdade, não existem plataformas com a informação suficiente para a tomada de decisão, existem sim, plataformas que fornecem informação e apoio para estruturar corretamente um processo de documentação, que ajudam a entender e permitem exemplificar de que forma se constroem processos de documentação.

O processo de documentar, que levará a um segundo processo relacionado com o da tomada de decisão, é resultado de um agregado de informações dispares que incluem fases completamente distintas. Por um lado, as referentes ao momento, ou momentos, de criação, e por outro, às fases de exposição ou ao processo de conservação propriamente dito, entre outros. É claro que, por parte dos profissionais que contactam diretamente com a arte contemporânea e a sua conservação, há um esforço na partilha de informação, e no aperfeiçoamento dos métodos e das ferramentas, no que diz respeito às suas aplicabilidades. No entanto, a heterogeneidade e celeridade com surgem novas formas de criar, eleva a dificuldade e torna extremamente exigente o acompanhamento necessário do ponto de vista da conservação.

KV: Em sua nota introdutória você coloca que “pensar a documentação, é identificar a *informação* sobre uma determinada obra”. Como identificar esta informação de forma mais objetiva partindo do princípio que toda interpretação vem carregada de subjetivismo?

JT: É claro que o processo de documentação comporta um processo de interpretação, pelo que será, provável e inevitavelmente marcado por uma abordagem subjetiva, como qualquer processo interpretativo. É um fato, e como tal, deve ser o ponto de partida. E é perante esse grande fator desafiador, mas consciente da produção de leituras e consequentes registros interpretativos individualizados ou ambíguos, que deve ser pensada a documentação. Quando estamos perante uma obra de arte, que não se limita à conservação das questões materiais que a compõem, a documentação consistirá inevitavelmente na fundamental descrição de valores não palpáveis e de difícil definição objetiva. Neste sentido, e com o intuito de criar um registro documental válido e capaz de refletir, o tão subjetivo que é a autenticidade de uma obra de arte, que não unicamente coabita na questão da autenticidade material mas também na autenticidade conceitual, o processo nunca poderá ter um único sujeito, mas vários indivíduos que analisam e expõem as diferentes “verdades” presentes na obra, construindo uma potencial fonte de informação, coerente e verosímil no que respeita à interpretação da mesma. Sempre e quando é identificada a presença de subjetividade, esta deve ser referida no próprio processo de documentação. Ao pensarmos em um catálogo de uma exposição, que é uma fonte importante de documentação, não podemos pensar nos registros fotográficos sem sublinhar que são um ponto de vista materializado, podendo seguramente uma outra perspetiva da mesma obra encaminhar o processo de leitura para outro modo interpretativo. Com o objetivo de que a conservação da arte contemporânea se afaste de uma certa ambiguidade interpretativa, é fundamental que a materialização da documentação preveja esse afastamento: na verdade, o técnico só conseguirá deixar de parte o ambíguo se for consciente da sua presença, baseando todas as suas ações no que é único, verdadeiro e autêntico: a obra.

KV: É consenso geral que uma boa documentação é fundamental para “garantir” a conservação da obra em toda a sua potencialidade, para tanto ela tem que contar com diferentes intervenientes que a alimente constantemente. Você considera que as instituições possuem funcionários suficientes para suprir esta demanda?

JT: Não poderei dar uma resposta totalmente objetiva no que refere à quantidade de funcionários em uma instituição museológica, dos quais está a cargo a conservação das obras, pois a minha experiência com instituições museológicas é pontual. Contudo, e estando totalmente a par do percurso reflexivo e denso que acompanha a prática da conservação de arte contemporânea desde os anos 90 do séc. passado, creio que será muito difícil as instituições conseguirem dar uma resposta profunda à diversidade de exigências técnicas que a área exige. O que acontece desde o início da tomada de

consciência associada à mutação e degradação material, com impacto nessa reflexão e discussão iniciada no século passado, é uma resposta direta às necessidades que se manifestam em determinado momento e para a qual se vão definindo procedimentos e medidas concretas. Darei um exemplo possível: uma obra que integra a coleção de uma determinada instituição, encontra-se em reserva desde a data de aquisição e é solicitada para exposição. Durante este período de tempo, possivelmente, a obra manteve-se em um estado de estagnação, quer do ponto de vista de monitorização, apesar de inserida num espaço ambientalmente controlado, quer do ponto de vista documental, uma vez que é provável não ter existido um processo de documentação aprofundado, pois não era uma necessidade premente e os recursos foram encaminhados para dar resposta a outras situações.

Responder corretamente a esta pergunta e apresentar dados concretos, implicaria um estudo abrangente sobre a criação das instituições museológicas e os processos de documentação associados à aquisição de obras. Contudo, e de acordo com as dificuldades conhecidas no seio das equipas de conservação e restauro, é claro que durante muito tempo as obras eram incorporadas nas coleções sem processos de documentação, para além do registro da informação básica e fundamental associada à catalogação ou inventariação da obra. Hoje existe clara consciência sobre as limitações dos materiais constituintes, assim como as questões relacionais da obra com outros elementos que interferem na fruição das obras de arte, pelo que será indispensável um processo de documentação exímio, garantindo que o momento expositivo é coerente do ponto de vista tanto conceitual como material.

KV: Como documentar e conservar obras processuais e/ou efêmeras em coleções quando não é mais possível uma interlocução com o artista?

JT: Este é sem dúvida um dos grandes desafios, afinal o artista é a principal fonte de informação para proceder a uma correta documentação e consequente conservação das suas obras. Entre as tipologias de “obra processual” e “obra efêmera” existem diferentes pontos de vista, quer de resultado final, quer de intencionalidade associada ao próprio processo criativo. Ou seja, perante a definição de obra efêmera, por exemplo, esta poderá consistir em uma instalação em que o museu adquire um projeto, e sempre que a obra é exposta é recriada materialmente; poderá ser uma obra que vive da efemeridade do material utilizado, com constante substituição; e por último, uma obra que só deve existir durante o processo evolutivo do material, mas que o museu controla a ponto de retardar a efemeridade da matéria constituinte. E é por esta diversidade, que não existirá a definição “do caminho”, que seria fácil de encontrar perante a presença do artista e da sua manifestação de intencionalidade. Na ausência do artista, deve recorrer-se ao assistente, à equipe que acompanhava o seu trabalho, à família, outras instituições, etc., levando uma vez mais ao desenvolvimento de um processo de aproximação, leitura e interpretação de dados, elementos, características, etc., com o objetivo último, de documentar.

De acordo com o conhecimento que possuo em relação ao contato com instituições museológicas, é claro que as decisões de conservação se tomam segundo a política institucional e através da comunicação entre redes institucionais e diversos procedimentos que auxiliem o processo de documentação. Contudo, e dependendo do momento em que a obra entra para uma coleção, as tomadas de decisão poderão ter diferentes delineações: se por um lado, existem ações claras no que toca à tomada de decisão de obras efêmeras ou processuais, ou seja, o artista definiu diretrizes ou foi possível defini-las através de redes de informação, etc.; por outro, existem aquelas obras que foram adquiridas indiretamente, por via de colecionadores, entre outros, em que o contato com o artista não existiu, em que não há documentação, e que apesar de ser conhecida a intencionalidade associada à obra, o que foi adquirido, e será mantido, conservado e documentado, por parte da instituição museológica, será o lado material da mesma.

Este processo de tomada de decisão relativamente às obras efêmeras é realmente complexo, tão complexo como perceber que após a entrada de uma obra em contexto museológico se inicia um novo processo de valorização material, muitas das vezes contraditório à intencionalidade criativa e expositiva da obra em questão.

KV: Você comenta em seu texto a importância de registros mais precisos, em relação aos componentes sonoros de uma obra instalativa, para manter a interação e percepção do espectador perante a instalação como um todo. Em muitas instalações sonoras o som depende da interação física com o público, como fica a existência conceitual destas obras quando elas passam a fazer parte de uma instituição e tem esta interatividade bloqueada por questão de conservação?

JT: A resposta a esta questão, de certa forma, já está patente na resposta da pergunta anterior. Na verdade e em uma análise pragmática e crítica, creio que uma obra que é exposta com limites, sejam eles, relacionados com a interação por parte do público, sejam do ponto de vista da exposição material a nível conservativo, é factualmente uma representação da obra e não a obra em si, uma vez que a obra para existir na sua totalidade deverá implicar a interação ou a exposição com coerência material e conceitual: o que está a ser exposto não é mais que uma possível forma de documentação da obra. Por outras palavras, quando pensamos em documentação, conseguimos visualizar registros fotográficos ou registros de vídeo em que se veem refletidas e expostas as características e a intencionalidade da obra, o que não difere da exposição limitada à componente material de uma obra, ou seja, uma perspectiva expositiva que não é mais que o resultado de um processo interpretativo, e que resulta na sua visualização material, excluindo e desfrute e vivência da obra como um todo.

KV: No caso do próprio artista ser o responsável pelos processos decisórios na remontagem da sua instalação, como garantir que ao reinstalar em um ambiente com outra espacialidade não a transforme por completo gerando outra obra? Neste caso, ele também estaria sujeito a seguir o “Manual” da obra.

JT: Uma pergunta interessante, mas para uma análise em profundidade seria necessário relacionar a intenção da obra (componente material versus componente conceitual) com outras questões fundamentais como as relacionadas com o direito de autor e o direito de propriedade, e perceber que limites existem, caso existam, na reinstalação/alteração de uma instalação. Cada obra terá as suas particularidades e características, com resultados provavelmente muito distintos no que se refere à tomada de decisão no momento de reexposição da obra, além das variáveis associadas ao papel do artista nesse processo. Há instalações que vivem da própria mudança expositiva sem que essa alteração visual interfira na interpretação conceitual, ou obras em que é fundamental a remontagem segundo um plano concreto, e no qual, muitas das vezes o artista nem sequer participa. Ao longo destes anos em que tenho investigado a relação da teoria com a prática da conservação e restauro no âmbito da arte contemporânea, sublinham-se certezas incontornáveis, tais como, a de que não existem formas de atuação sem desvios impostos pelas obras e as suas peculiaridades. Creio que é fundamental, conhecer e entender em profundidade a base teórica, as ferramentas e os métodos que apoiam os processos de leitura, de interpretação e de documentação, pois só assim será possível encontrar respostas para cada um dos casos. São tantas as variáveis que não se torna viável a definição de um caminho que seja aplicável a um grande número de casos. O conservador-restaurador, terá inevitavelmente que ser flexível e motivado pelo questionamento e encontrar nas dúvidas os seus pontos de partida, em um trabalho denso e que implicará o cruzamento de questões técnicas, materiais e conceituais.



Periódico
Permanente.

Nº 10

Estudo comparativo dos poluentes gasosos detectados no interior de uma vitrine e na galeria expositiva de um museu em Lisboa

Karen Barbosa

Investigadora do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, CITAR, Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa (UCP), Porto, Portugal e é coordenadora/fundadora da rede temática sobre a Qualidade do Ar Interior em Museus, Bibliotecas e Arquivos (QAI-MBA) sediada na mesma instituição. Coordenou o departamento de conservação e restauro do Museu de Arte de São Paulo, MASP, entre 1999 e 2017. Possui bacharelado em gravura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e pós-graduação em conservação de bens culturais móveis pela mesma universidade. É ainda especialista em conservação e restauro de bens culturais móveis pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Entre outros, completou estágios avançados na área de restauro de pinturas no *Los Angeles County Museum of Art* (LACMA), Los Angeles, EUA, e no *Institut Royal du Patrimoine Artistique* (IRPA), Bélgica.

(kristine@yahoo.com)

Resumo

Os poluentes estão inseridos entre os 10 agentes de deterioração de grande preocupação na conservação do patrimônio. São responsáveis pela corrosão de metais, fragilização de papéis, degradação de fibras têxteis, alteração em pigmentos, eflorescência em conchas, entre outros. Nos museus, quase sempre os poluentes são menos monitorados que os parâmetros de temperatura, umidade relativa (UR) e luz, e por vezes as investigações somente são desenvolvidas após a detecção de um dano. Muitas são as fontes de poluentes no interior dos edifícios, assim como no interior de vitrines ou molduras microclimáticas que só serão detectados após medições realizadas individualmente por cada instituição. A investigação desenvolvida em um museu¹ de arte moderna e contemporânea em Lisboa, teve como objetivo principal analisar a qualidade do ar no interior de uma vitrine contendo uma obra moderna e avaliar os riscos pertinentes ao invólucro. Para isso, o presente estudo se desenvolveu em duas etapas distintas: (a) análise do ar no interior e no exterior da vitrine através de medições dos compostos orgânicos voláteis e (b) análise dos compostos emitidos pelos materiais utilizados na remodelação das galerias para exposições temporárias.

Palavras-chave

COV, qualidade do ar interior, museu, vitrine, monitorar

Abstract

Pollutants are among the ten deterioration agents of great concern in heritage conservation. They are responsible for corrosion of metals, embrittlement of papers, degradation of textile fibers, alteration in pigments, and efflorescence in shells, among others. However, pollutants are almost always less monitored than the parameters of temperature, relative humidity (RH) and light in museums. Sometimes, investigations are developed only after the damage is detected. Many are the sources of pollutants inside buildings, as well as inside showcases or microclimate frames that will only be detected through measurements performed individually by each institution. The research developed in a modern and contemporary museum in Lisbon, had as its main objective to analyze the air quality inside a showcase containing a modern work and to evaluate the risks pertinent to the enclosure. For this purpose, this study was developed in two distinct stages: (a) analysis of the air inside and outside the display case and (b) analysis of the compounds emitted by the materials used in the remodelling of the exhibition spaces for temporary exhibitions.

Keywords

VOC, indoor air quality, museum, showcase, monitor

¹ Não foi autorizada a divulgação do nome do museu estudado. Aqui, ele será apresentado apenas como “museu”.

Introdução

Os museus, bibliotecas e arquivos, são instituições cuja missão principal é a salvaguarda de seus acervos que, por conseguinte, são parte integrante da história e memória da humanidade. Com o intuito de manter o máximo possível a integridade desse patrimônio ao longo de gerações, a adoção de normas e procedimentos de conservação preventiva é fortemente encorajada pelos órgãos nacionais e internacionais (ex.: ICOM, UNESCO, IBRAM, ICCROM, E.C.C.O.) que visam a preservação dos bens culturais. Avaliar e gerir os riscos pertinentes aos acervos museológicos é considerado estratégia fundamental no âmbito da preservação e implica, entre outros, a identificação dos possíveis agentes de deterioração no ambiente, entre eles, os poluentes do ar (1). No presente estudo, desenvolvido em um museu português, pretendeu-se analisar os poluentes gasosos no interior de uma das vitrines que estava a proteger uma obra e realizar um estudo comparativo com o ar da galeria expositiva onde a vitrine se encontrava exposta. Para complementar a investigação, materiais selecionados utilizados nas remodelações das áreas expositivas foram analisados quanto a emissão de compostos orgânicos voláteis (COVs).

O museu, onde o estudo se desenvolveu, possui um acervo com mais de 1.000 obras (2), predominantemente de arte moderna e contemporânea. É considerado de grande representatividade nacional e internacional, fazendo que seja um dos museus mais visitados de Portugal. Chegou a receber cerca de 1.060.644 visitantes durante o ano de 2019 (3), antes do início da pandemia de COVID-19. No mesmo ano, foram inauguradas dez exposições temporárias, fazendo remodelações sequenciais nos espaços expositivos durante este período. Com a grande dinâmica de visitantes ao longo dos anos, para alguns objetos mais suscetíveis ao contato indevido, foi decidido construir vitrines como meio de proteção física. A atmosfera no interior dessas vitrines nunca foi objeto de estudo ou produto de medições de poluentes. Muitos COVs são emitidos pelos materiais de construção das vitrines ou mesmo pelos próprios objetos ali expostos (4,5) e se esclarece que quanto mais selada for a vitrine, menor será a troca de ar com o ambiente expositivo e maior será a concentração de determinados COVs no seu interior. Além disso, materiais de construção dos espaços expositivos, são considerados fontes importantes de poluentes no interior de museus (5). Adicionalmente, o turismo de massa tem um impacto negativo ao transportar material particulado do exterior do edifício para o interior e ainda libertar calor e dióxido de carbono nos espaços expositivos (6).

O objeto de estudo selecionado foi uma pintura ou uma “escultura de parede” de Léon Tutundjian (artista armênio), conforme é atribuída pela Fundação Tutundjian para esse tipo de obra (7). Trata-se de um relevo cuja técnica é óleo sobre madeira e metal, de dimensão (51 x 60 x 10) cm, datado de 1929, pertencente ao acervo do museu (Figura 1A). Encontra-se emoldurado e foi inserido em uma caixa de acrílico² em 2003, anos antes da fundação do museu, pois a obra havia sido foco de vandalismo em exposições anteriores³. A moldura possui fundo de placa fina de aglomerado de madeira e as laterais são confeccionadas em madeira (o tipo da madeira do aglomerado e das laterais não foi identificado). A obra está fixada ao fundo da moldura por quatro pontos de fixação, sendo um na parte superior, um na parte inferior, um na lateral direita e um na lateral esquerda.

2 A caixa de acrílico aqui será identificada como “vitrine”.

3 Dados fornecidos oralmente pelo registrar do museu.

A moldura está fixada a uma placa de acrílico na parte posterior através de quatro parafusos (Figura 1B). A caixa de acrílico não é completamente selada e seu fecho se dá pela junção do fundo (placa) com a cúpula, que é feita com o auxílio de dois pinos de acrílico na parte superior e dois pinos na parte inferior. Sua estrutura pode ser vista conforme ilustrado em Figura 1.

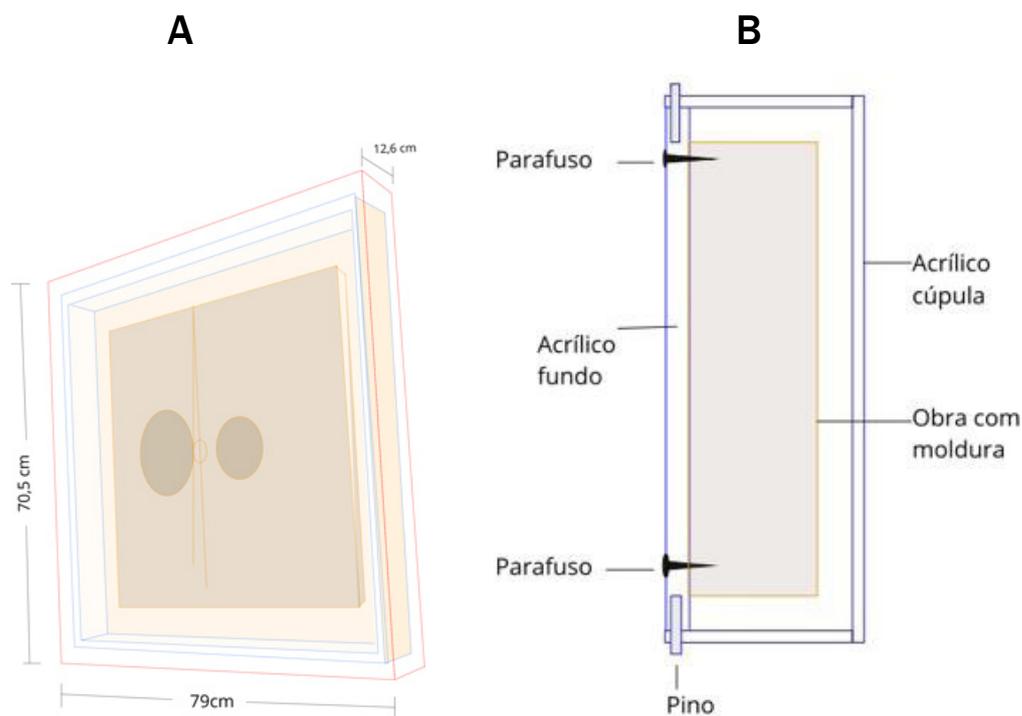


Figura 1. Esquema gráfico da vitrine/caixa de acrílico com a obra em seu interior. (A) Esquema gráfico com medidas da vitrine; (B) Esquema da visão lateral da vitrine e modo de fixação. Créditos: A.P.

Materiais e métodos

Mais de quatrocentos compostos orgânicos e inorgânicos são considerados poluentes do ar interior dos edifícios (8). A seleção dos dispositivos para a medição da qualidade do ar no interior da vitrine se deu pelos compostos passíveis de serem encontrados de acordo com a bibliografia consultada (9–11), o custo dos dispositivos, sua precisão, dimensão diminuta para ser inserido no interior da vitrine, tipo de amostragem, sendo que os dispositivos de amostragem passiva foram escolhidos por serem mais convenientes na amostragem em vitrines, e ainda foram considerados amostradores que fornecessem dados qualitativos e quantitativos, além da realização dos ensaios laboratoriais pelo fornecedor.

Para a amostragem dos compostos voláteis foram utilizados dois tipos diferentes de amostradores passivos difusivos, os tubos de aço com preenchimento de Tenax® TA (polímero de óxido de 2,6-difenil fenileno) para a adsorção dos COVs e os amostradores passivos por difusão molecular dos vapores de ácidos em forma de *badge*, ambos foram fornecidos e analisados pelo *Swedish Environmental Research Institute (IVL)*. Simultaneamente, a temperatura e UR foram monitoradas através de *data logger*.

O funcionamento dos tubos Tenax® TA é certificado pela norma ISO 16017-2. Esses dispositivos são amostradores passivos por difusão feitos de tubos de aço inoxidável e preenchidos com o adsorvente sólido Tenax® TA para hidrocarbonetos C_6-C_9 . Os tubos foram dessorvidos termicamente (Markes International, UNITY 1-ULTRA, 5 minutos, 250 °C) e analisados por cromatografia gasosa (GC).

Para a detecção dos ácidos orgânicos no ar, foi utilizada a técnica de amostragem passiva por difusão de gases múltiplos, baseada na difusão molecular de gases no amostrador onde são coletadas. Os dispositivos foram expostos no interior e no exterior da vitrine durante 28 dias, conforme indicação do fornecedor. A amostragem de dióxido de enxofre foi realizada por difusão com amostrador IVL, que posteriormente foi analisado seguindo especificações da ISO 10304-1:2007 (Qualidade de água e determinação de ânions dissolvidos por cromatografia iônica). As amostragens de ácido clorídrico, ácido fluorídrico, ácido acético e ácido fórmico foram conduzidas por amostragem difusa, seguidas de quantificação de acordo com SS-EN ISO 10304-1:2009. As análises do acetato e formiato foram realizadas por cromatografia iônica em solução, com um cromatógrafo Dionex (Dionex ICS-6000).⁴

Os parâmetros de temperatura e UR foram monitorados através de *data loggers* da marca Testo, modelo 174H, (60 x 38 x 18,5 mm), exatidão de $\pm 0,5$ °C (-20 a +70 °C) e resolução de 0,1 °C. O sensor de umidade possui capacidade de medir entre 0 e 100 % UR, com exatidão de ± 3 % UR (2 a 98 % UR) e resolução de 0,1 % UR. Durante o período integral da amostragem, a obra permaneceu inserida na vitrine e exposta em uma das salas expositivas do museu localizada na galeria 3 norte, no 2.º piso.

Os tubos Tenax® TA foram expostos durante 7 dias e os difusores de vapores ácidos foram expostos durante 28 dias. Os amostradores foram inseridos no interior da vitrine (IV), pelo que se optou por proceder com as amostragens em tempos subsequentes para que a abertura da vitrine não interferisse no processo de captura dos compostos. Dessa forma, inicialmente foram expostos os dispositivos Tenax® TA e só após os 7 dias de amostragem, foram posicionados os dispositivos de gases ácidos dentro e fora da vitrine. Os *data loggers* também foram retirados para leitura na ocasião da abertura das vitrines e outros *data loggers* foram posicionados no local.

Um tubo Tenax® TA foi posicionado no interior da vitrine, no canto inferior esquerdo e um outro foi posicionado suspenso, cerca de 3 m do piso, na área expositiva, onde permaneceram entre os dias 20 e 28 de agosto de 2019.

Os amostradores difusivos de múltiplos gases foram posicionados no IV, no canto inferior esquerdo e outro no canto superior direito sobre a vitrine ao lado de um *data logger* (Figura 2). Ao final dos 28 dias de exposição, os dispositivos foram removidos, colocados nos frascos de embalagem individual conforme chegaram e então foram reenviados para a IVL proceder com as análises.



Figura 2. Posicionamento dos dispositivos de amostragem passiva na vitrine.
(A): Dispositivo Tenax® TA; (B): Dispositivo para gases ácidos;
(C): Data logger Testo e dispositivo para gases ácidos IVL posicionados sobre a vitrine.

Resultado e discussão

A amostragem de gases ácidos realizada no IV permitiu detectar valores de concentração acima das concentrações suportadas pela metodologia utilizada. Segundo o fornecedor, os amostradores foram superexpostos ao ácido acético e ao ácido fórmico, pelo que os valores estimados podem estar subestimados (Tabela 1). Desta forma, os valores estimados de 490 $\mu\text{g}/\text{m}^3$ para o ácido acético e superiores a 150 $\mu\text{g}/\text{m}^3$ para o ácido fórmico, indicam que as concentrações dos dois ácidos se encontram em limites acima dos valores recomendados para acervos que são 100 $\mu\text{g}/\text{m}^3$ e 80 $\mu\text{g}/\text{m}^3$ respetivamente⁵ (12). Nas análises do ar exterior da vitrine (EV), as concentrações do ácido acético e ácido fórmico detectadas foram de 13 $\mu\text{g}/\text{m}^3$ e 22 $\mu\text{g}/\text{m}^3$ respetivamente, indicando que a concentração destes ácidos é consideravelmente superior no IV quando comparada à galeria expositiva.

Tabela 2. Concentração dos gases ácidos detectados no interior e no exterior da vitrine

Composto	Concentração ($\mu\text{g}/\text{m}^3$ STP*)	
	Interior da vitrine	Exterior da vitrine
Ácido acético	>490	13
Ácido fórmico	>150	22
Dióxido de enxofre	<0,2	<0,2
Ácido clorídrico	<0,7	<0,3
Ácido fluorídrico	<0,2	<0,2

Nota. *STP: Temperatura e Pressão Padrão (*do inglês: Standard Temperature and Pressure*) de 20 °C e 1013 hPa. O amostrador no interior da vitrine foi superexposto e os resultados podem estar subestimados.

Os vapores de ácidos carboxílicos reconhecidos como os principais gases danosos em ambientes interiores de museus, bibliotecas e arquivos (MBA), são o ácido acético e o ácido fórmico. Estes compostos são considerados tema constante de investigação (13–17), devido ao elevado risco de degradação dos materiais que integram o acervo. A vitrine estudada é construída em acrílico com a junção dos cantos parcialmente selada. A obra inserida na vitrine é uma pintura sobre madeira, assim como a sua moldura. Não foi, no entanto, possível realizar a identificação da madeira da obra e da moldura.

Ao contrário dos vapores ácidos, a concentração do total de compostos orgânicos voláteis (COVT) foi significativamente superior no exterior da vitrine, em comparação com a área expositiva (Tabela 2). No interior da vitrine a concentração medida de COVT foi de 65 $\mu\text{g}/\text{m}^3$ enquanto no exterior, alcançou valores de 750 $\mu\text{g}/\text{m}^3$. Esta concentração supera os valores-limite de 328 $\mu\text{g}/\text{m}^3$ indicados para acervos em geral⁶ (12), assim como os valores de 300 $\mu\text{g}/\text{m}^3$ recomendados para o interior de edifícios não industriais, tendo em conta a saúde humana (18).

Estes compostos deverão ser analisados separadamente, dado o potencial de risco de danos para os materiais do acervo. O n-hexanal foi a substância que apresentou maiores concentrações (Tabela 2). Também contribuíram para os va-

⁵ Na publicação da ASHRAE de 2015 é mencionado que “muito pouco se sabe sobre o ácido fórmico em várias concentrações” e na publicação do Getty Conservation Institute (11) é sugerido a concentração máxima de 38 $\mu\text{g}/\text{m}^3$ para acervos em geral.

⁶ Valor convertido de 100 ppb (Brasil) a considerar uma pressão atmosférica normal ao nível do mar de 1013 hPa e uma temperatura de 20°C. COV: M=78,9516 g/mol.

lores elevados do COVT no exterior da vitrine, as concentrações de n-butanol (30 µg/m³), tolueno (20 µg/m³), m-xileno (12 µg/m³), α-pineno (9,8 µg/m³) e o n-decano (7,6 µg/m³).

Tabela 3. Concentração e tempo de retenção dos COVs detectados no interior e no exterior da vitrine.

Composto	Concentrações em µg/m ³	
	Interior da vitrine	Exterior da vitrine
n-decano	1,5	7,6
α-pineno	2,2	9,8
tolueno	1,9	20
n-hexanal	1,0	74
n-butanol	2,2	30
m-xileno	2,7	12
3-careno	<0,7	<0,7
limoneno	<0,7	1,9
1,3,5-trimetilbenzeno	<0,6	1,3
1-octano-3-ol	<0,6	<0,6
2-etilhexanol	4,1	<1
álcool benzílico	0,7	1,0
TMPD-DIB*	7,7	6,9
naftaleno	<0,6	0,6
benzeno	<0,9	<0,9
COVT	65	750

Nota. *2,2,4-trimetil-1,3-pentanodiol di-isobutirato (TMPD-DIB).

Parâmetros pré-existentes de qualidade do ar interior no Museu

Com o objetivo de assegurar a adequada manutenção da qualidade do ar interior, desde 1996 que o complexo onde o museu está inserido, efetua periodicamente análises de qualidade do ar nos seus três módulos, incluindo o museu. Seu último relatório se remete a setembro de 2020, onde constam análises referentes a temperatura, UR, partículas suspensas no ar, dióxido de carbono, monóxido de carbono, COVT, formaldeído, bactérias e fungos⁷. Essa auditoria, realizada em fevereiro e maio de 2020 evidenciou que no interior do museu, o formaldeído foi o composto cujas concentrações se mostraram acima⁸ dos valores estabelecidos como seguros para a saúde humana (0,1 mg/m³) (19) e que são valores ainda mais elevados do que as concentrações recomendadas pela ASHRAE (12) de 10 a 20 ppb⁹ para acervos em geral. O resultado foi atribuído, pelo técnico responsável pelo sistema de ar-condicionado do Museu, às remodelações constantes nos espaços expositivos, alteração da disposição de salas de exposições e pintura de paredes.¹⁰ Os espaços no museu são interligados, o que dificulta o isolamento da área em fase de remodelação. Entretanto, o sistema de ar-condicionado é desligado na galeria específica durante o tempo em que os trabalhos são realizados, com o objetivo de minimizar a contaminação dos outros espaços expositivos.

7 Dados adaptados do webinar da rede temática sobre a QAI-MBA, apresentado por Sérgio Caeiro, em 21/12/2021. A gravação encontra-se disponível no site da rede temática: <https://m.porto.ucp.pt/pt/qai.mba>.

8 Concentrações não reveladas no webinar da rede temática. Os resultados que constam no relatório das análises de qualidade do ar do museu não são de livre acesso.

9 Valor convertido de 10 a 20 ppb (Brasil) a considerar uma pressão atmosférica normal ao nível do mar de 1013 hPa e uma temperatura de 20°C. Conversão: 12,4 µg/m³ a 24,8 µg/m³.

10 Dados adaptados do webinar da rede temática sobre a QAI-MBA, apresentado por Sérgio Caeiro, em 21/12/2021, onde é citado parte do relatório de auditoria realizado em 2020. A gravação encontra-se disponível no site da rede temática: <https://m.porto.ucp.pt/pt/qai.mba>.

O sistema de ar-condicionado no museu tem disponibilidade para funcionamento durante 24 horas por dia e trabalha com filtros de partículas G4 nos pré-filtros e M5 antes das baterias, nomeadamente, na recirculação do ar. Adicionalmente, as unidades de tratamento do ar são periodicamente desinfetadas com o Biocida EQB 91.¹¹

Em Portugal, a portaria de 2021 (20) ao abrigo do Decreto-Lei n.º 101-D/2020 (21) estabelece que todos os edifícios de comércio e serviços em funcionamento estão sujeitos a requisitos relacionados com a qualidade do ar interior, mediante limiares de proteção e condições de referência. A Portaria n.º 138-G/2021 de 1 de julho, define especialmente as metodologias de medição dos poluentes (normas CEN ou normas ISO e que as medições devem ser realizadas por laboratórios acreditados ou que detenham um sistema de gestão de qualidade implementado), os limiares, avaliação, critérios de conformidade e a metodologia a adotar na fiscalização do cumprimento das normas aprovadas. Os poluentes abrangidos pela Portaria n.º 138-G/2021 são os PM₁₀, PM_{2,5}, COV, monóxido de carbono, dióxido de carbono, formaldeído e radônio, além dos poluentes microbiológicos, bactérias e fungos.

Parâmetros de temperatura e UR

Os dados de temperatura e UR apresentados neste estudo de caso, são referentes às medições realizadas no interior da vitrine (IV) e na galeria, exterior da vitrine (EV) no período entre os dias 20/08/2019 e 24/01/2020.

O Museu possui um sistema de ar-condicionado que é mantido em funcionamento durante 24 horas por dia, como mencionado anteriormente. Entretanto, o grande fluxo de público, abertura de portas, interligação entre os vários espaços e andares do museu, tendem a dificultar sua climatização. As medições realizadas com os *data loggers* na galeria (EV), mostraram uma oscilação de UR entre 27 % e 73 % (Figura 3), enquanto a temperatura oscilou entre 18,6 °C e 25,2 °C durante os cinco meses de monitorização. Os gráficos referentes aos dados coletados no IV, evidenciaram a eficiência da vitrine para a estabilidade da UR, mesmo que esta não esteja completamente selada. A UR oscilou entre 46 % e 53 % e a temperatura se mostrou muito semelhante à temperatura da galeria, com registos entre 18,6 °C e 24,8 °C (Figura 4).

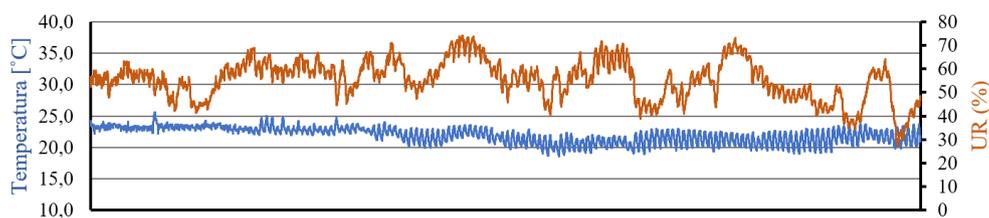


Figura 3. Exterior da vitrine: Gráfico de temperatura e UR referente ao intervalo entre os dias 20/08/2019 e 24/01/2020 na galeria 3 norte piso 2 no Museu

¹¹ Dados adaptados do webinar da rede temática sobre a QAI-MBA, apresentado por Sérgio Caieiro, em 21/12/2021.

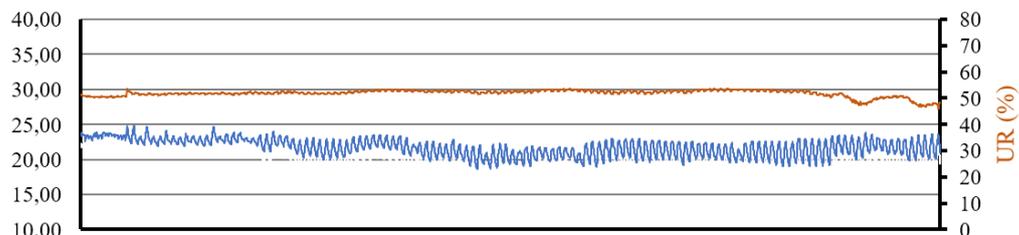


Figura 4. Interior da vitrine: Gráfico de temperatura e UR referente ao intervalo de dias entre 20/08/2019 e 24/01/2020 no interior da vitrine, localizada na galeria 3 norte piso 2 no Museu.

Quando analisado o desvio padrão dos dados coletados, as variações da UR na galeria (EV) tornam-se ainda mais evidentes (Tabela 3). No ciclo diário, observado durante o mês de janeiro (inverno), que foi o mês que se mostrou com maiores oscilações, os registros apontaram que a temperatura foi mais elevada sempre ao final do dia, por volta das 21h e que seu mínimo diário foi registado no início da manhã, por volta das 8h. Quando os dados são analisados em gráficos diários ou mensais, é possível verificar pequenas oscilações diárias de temperatura de $\pm 1,5$ °C tanto no exterior como no interior da vitrine.

Tabela 4. Valores médios e desvio padrão de temperatura e UR comparativos entre o interior e exterior da vitrine entre os dias 20/08/2019 e 24/01/2020

		IV	EV
Temperatura (°C)	máxima	24,8	25,2
	mínima	18,7	18,6
	média	21,7	22,0
	desvio padrão	1,22	1,26
UR (%)	máxima	53	74
	mínima	46	27
	média	52	55
	desvio padrão	1,28	8,33

Estudo dos materiais de construção dos espaços expositivos: Preparação das amostras em laboratório

O museu estudado é reconhecido como um museu dinâmico graças às diversas exposições temporárias que são realizadas a cada ano. Para que cada nova exposição receba um caráter e uma imagem que a faz única, os espaços quase sempre são remodelados, as paredes recebem uma cor diferente, por vezes são projetadas bases e vitrines expositivas e algumas vezes, paredes novas e divisórias são construídas, para os quais materiais diversos são usados e inseridos nos espaços. Durante o período que foi realizado o estudo sobre a qualidade do ar no interior

da vitrine e na sala expositiva foi detectado que os espaços que eram remodelados para receber uma nova exposição eram interligados com as demais salas de exposição do acervo. Como já mencionado anteriormente, a arquitetura dos espaços dificulta que seja efetuado um isolamento entre as diversas áreas do museu. Partindo dessa observação e das elevadas concentrações de COVT encontradas na área expositiva, considerou-se relevante, a nível experimental, coletar amostras dos principais materiais utilizados em suas remodelações e prosseguir com a análise da possível emissão de compostos voláteis. Para isso, quatro amostras de materiais diferentes foram selecionadas. A coleta se deu diretamente num espaço do museu que passava por fase de remodelação. Os materiais coletados foram: a tinta utilizada para revestir as divisórias de aglomerados, o aglomerado MDF (*medium density fiberboard*) sem camada de preparação, o aglomerado de partículas com as duas faces revestidas de MDF, que aqui será identificado simplesmente como “aglomerado” e o aglomerado com o revestimento de tinta (Figura 5). A tinta da amostra foi identificada como tinta plástica na cor branca Ultra-Mat Stucomat da marca Robbialac®. Três réplicas de cada amostra foram inseridas cada uma num *vial* de 20 mL com tampa. Um *vial* controle foi fechado no mesmo local que os outros, de forma a permitir identificar e desprezar os compostos voláteis do local em que foi fechado. Para cada *vial* foram inseridos aproximadamente 1,0 g de amostra, utilizando uma balança Scaltec (Max. 320 g, d=0.001 g). Foi produzida uma amostra de tinta pura, sem adição de água. O MDF foi raspado com uma lâmina, de forma a permitir uma medição mais precisa e deixar expostas maior número de áreas favorecendo a emissão de compostos voláteis. O aglomerado teve suas partículas desconstruídas para permitir a pesagem e facilitar a colocação no *vial* (Figura 5).

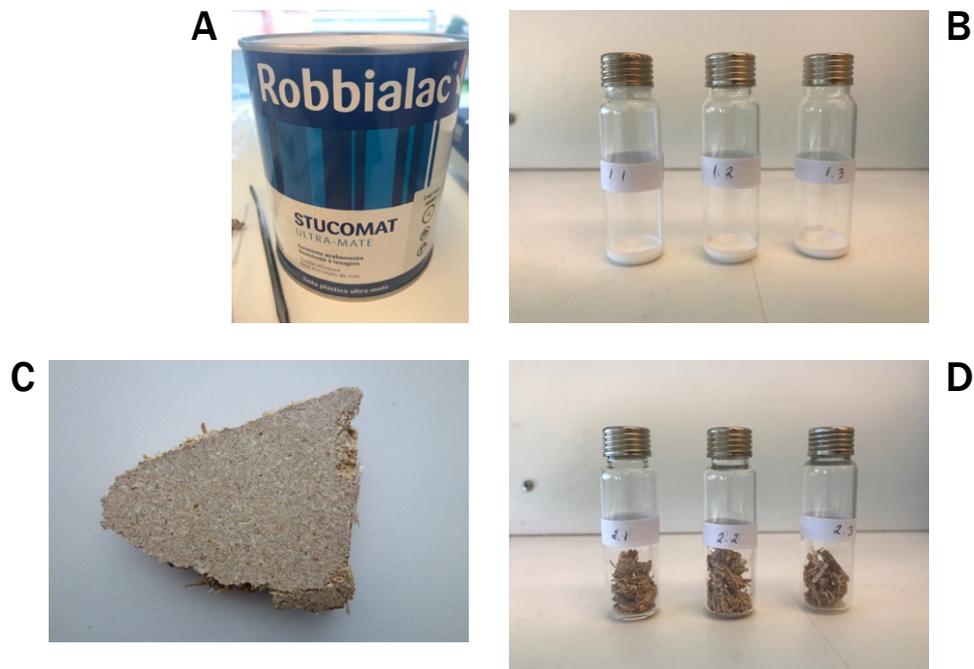




Figura 5. Amostras de materiais de construção de exposições temporárias antes e após serem pesadas e inseridas em *vials*. (A) Tinta plástica Robbialac Stucomat Ultra-mate branca; (B) *Vials* com tinta; (C) Aglomerado; (D) *Vials* com aglomerado; (E) Aglomerado pintado (revestimento aplicado há mais de 6 meses); (F) *Vials* com aglomerado pintado; (G) MDF; (H) *Vials* com MDF.

Procedimentos e condições do HS-SPME-GC/MS

A microextração em fase sólida (SPME) em *headspace* (HS) seguida pela análise em cromatografia gasosa acoplada a um espectrômetro de massa (GC/MS) é uma técnica analítica que permite a detecção e quantificação de uma ampla variedade de COVs. O dispositivo SPME inclui uma agulha em cuja ponta é posicionada uma fibra coberta com um polímero ou um adsorvente sólido que extrai os analitos voláteis da amostra recolhida por absorção ou adsorção e que é depois introduzida no GC/MS para dessorção a temperatura elevada e posterior análise (22). Para a extração da amostra em *headspace*, foi utilizada a fibra revestida com Divinilbenzeno/Carboxeno/Polidimetilsiloxano (DVB/CAR/PDMS) da Supelco, referência 57298-U a 60 °C e com pré-incubação de 10 minutos. O tempo de exposição da fibra no *vial* com as amostras foi de 30 minutos e o tempo de dessorção da fibra no injetor de GC foi de 10 minutos.

Das três amostras de cada material, a amostra 1 foi exposta à fibra do SPME, sem padrão interno, para análise qualitativa. Nos *vials* que continham as amostras 2 e 3, foi acrescentado dodecano deuterado para a calibração e normalização das variações da técnica. Para cada *vial*, foi adicionado 1µL de uma solução de dodecano deuterado a aproximadamente 0,7 mg/mL.

A cromatografia gasosa foi realizada utilizando um cromatógrafo Bruker GC 456 Scion TQ, equipado com uma coluna capilar CP-Wax 58 FFAP (50 m de comprimento, I.D. 0,25 mm e espessura do filme de 0,20 µm), e foi utilizado He (1 mL/min) como gás de arraste. A temperatura do injetor foi de 250 °C (*splitless*: 25 min). O programa de temperatura do forno do GC foi iniciado em 40 °C com 3 minutos de espera, aumentado a 5 °C/min até 225 °C com o tempo de espera de 5 minutos. O espectrômetro de massa funcionou em modo de impacto eletrônico (EI) a 70 eV, *Full Scan* entre 33-350 m/z. e utilizou-se uma biblioteca de espectros NIST versão 2.3, maio de 2017.

Resultado

A técnica de HS-SPME utilizada para a detecção de COVs emitidos a partir de materiais utilizados nas remodelações dos espaços expositivos, permitiu identificar cerca de 100 compostos voláteis emitidos pelos materiais amostrados. Apesar da detecção de um amplo número de compostos, a técnica não permite a detecção do formaldeído e do acetaldeído. Os resultados obtidos dos compostos detectados estão expressos em $\mu\text{g}/\text{gl}$ e são avaliados de forma comparativa entre eles. Dos compostos detectados pela técnica, os cromatogramas (Figuras 7, 8, 9, 10 e Tabelas 4, 5, 6 e 7) evidenciam sua abundância. O ácido acético foi identificado em abundância relativa, entre o total de compostos detectados, mas não está incluído nos cromatogramas de cada amostra, assim como outros compostos, porque a comparação não é feita entre os compostos do mesmo grupo, ex. ácidos com ácidos, aldeídos com aldeídos etc.¹²

Os painéis de derivados de madeira são conhecidos como fontes importantes de COVs, já que fibras, partículas ou folheados de madeira são unidos com o auxílio de colas e adesivos, além de receber outros aditivos na sua produção, tais como agentes de cura e solventes (23). Adicionalmente, um revestimento final pode ou não, ser aplicado. O tipo de madeira utilizada na confecção dos aglomerados e sua espessura (24) também proporcionam forte influência na emissão dos compostos desses materiais. Além disso outros fatores colaboram para a emissão dos COVs, tais como a temperatura, UR, velocidade do ar, taxa de troca do ar, fatores relacionados com o tratamento do painel e ao seu processo de fabrico, como o teor de humidade e teor de resina, entre outros (25).

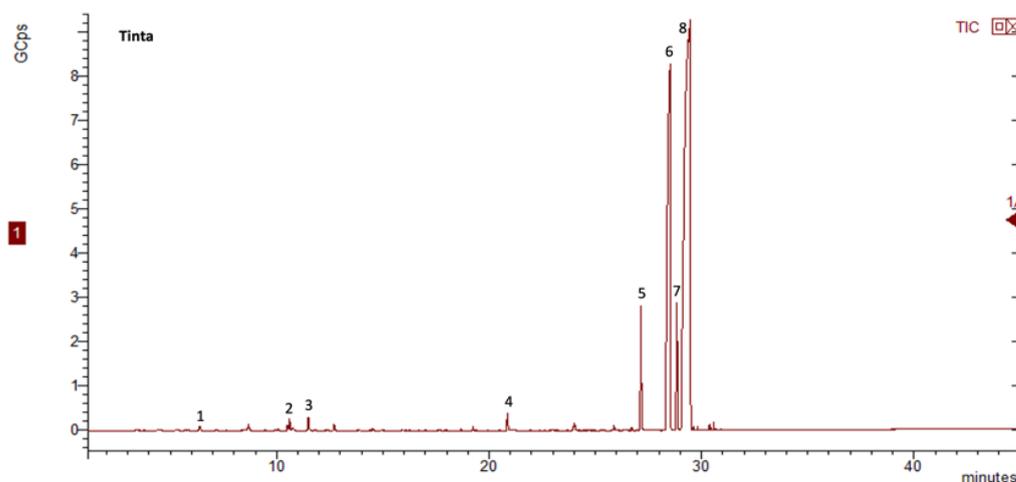


Figura 7. Cromatograma obtido por SPME-GC/MS da tinta utilizada em revestimentos de aglomerados de madeira nas galerias de exposição do museu. Abundância dos compostos expressa em *giga counts* (GCps). Os picos 1 a 8 estão representados na Tabela 4. Fonte: Relatório CINATE.

Tabela 5. Identificação e tempo de retenção dos compostos emitidos da tinta utilizada em revestimentos de aglomerados de madeira nas galerias de exposição do museu

Pico	Nome do composto	Tempo de retenção (min)	CAS*
1	éter dibutílico	6,397	142-96-1
2	1-butanol	10,876	71-36-3
3	acrilato de butilo	11,496	141-32-2

12 Joel Pereira, CINATE, comunicação feita pessoalmente.

4	benzaldeído	20,883	100-52-7
5	etanol, 2-(2-butoxietoxi)	27,126	112-34-5
6	etanol, 2-(2-butoxietoxi), acetato	28,323	124-17-4
7	1,3-pentanediol, 2, 2,4-trimetil-, 1-isobutirato	28,747	77-68-9
8	2,2,4-trimetil-1,3-pentanediol diisobutirato	29,052	6846-50-0

Nota. *Número de registo.

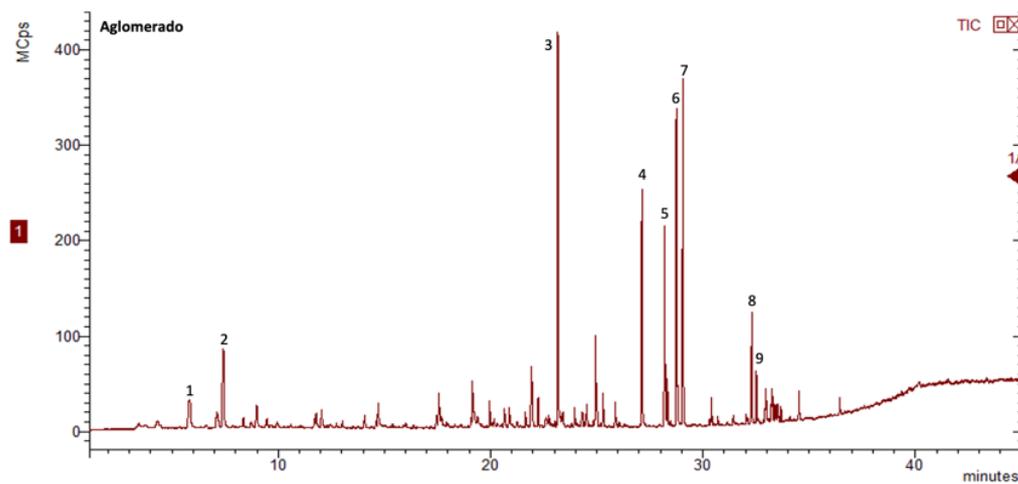


Figura 8. Cromatograma obtido por SPME-GC/MS dos aglomerados de madeira nas galerias de exposição do museu. A abundância dos compostos está expressa em *mega counts* (MCps). Os picos 1 a 9 estão representados na Tabela 5. Fonte: Relatório CINATE.

Tabela 6. Identificação e tempo de retenção dos compostos emitidos dos aglomerados de madeira nas galerias de exposição do Museu

Pico	Nome do composto	Tempo de retenção (min)	CAS
1	etanol	5,809	64-17-5
2	α -pineno	7,428	80-56-8
3	etanol, 2-(2-etoxietoxi)	23,167	111-90-0
4	etanol, 2-(2-butoxietoxi)	27,126	112-34-5
5	ácido hexanoico	28,19	142-62-1
6	1,3-pentanediol,2,2,4-trimetil-,1-isobutirato	28,747	77-68-9
7	2,2,4-trimetil-1,3-pentanedioldiisobutirato	29,052	6846-50-0
8	ácido neodecanoico	32,3	26896-20-8
9	ácido octanoico	32,511	124-07-2

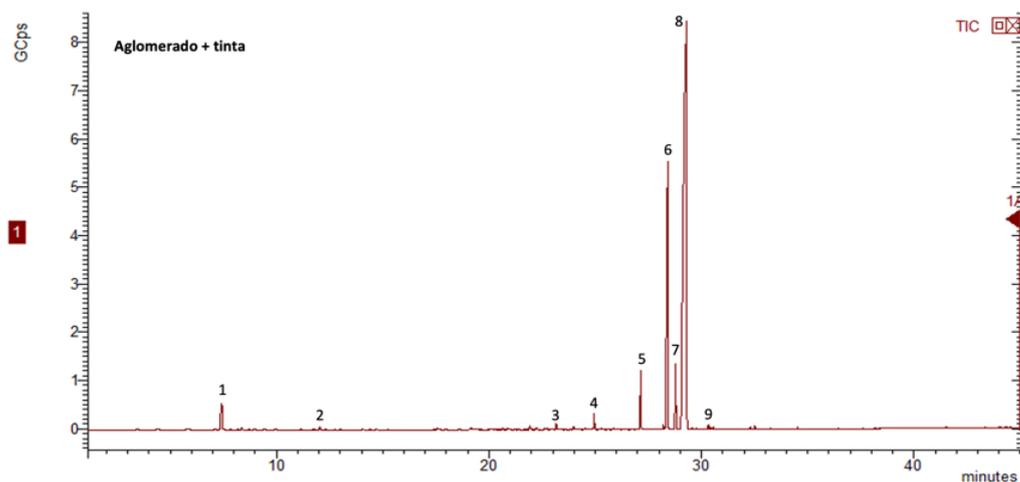


Figura 9. Cromatograma obtido por SPME-GC/MS do aglomerado de madeira revestido com tinta utilizado nas galerias de exposição do museu. A abundância dos compostos está expressa em *giga counts* (GCps). Os picos 1 a 9 estão representados na Tabela 6. Fonte: Relatório CINATE

Tabela 7. Identificação e tempo de retenção dos compostos emitidos do aglomerado de madeira revestido com tinta utilizado nas galerias de exposição do museu

Pico	Nome do composto	Tempo de retenção (min)	CAS
1	α -pineno	7,428	80-56-8
2	limoneno	12,047	5989-54-8
3	etanol, 2-(2-etoxietoxi)	23,167	111-90-0
4	α -terpineol	24,947	98-55-5
5	etanol, 2-(2-butoxietoxi)	27,126	112-34-5
6	etanol, 2-(2-butoxietoxi), acetato	28,323	124-17-4
7	1,3-pentanediol, 2,2,4-trimetil-, 1-isobutirato	28,747	77-68-9
8	2,2,4-trimetil-1,3-pentanediol diisobutirato	29,052	6846-50-0
9	ácido hexanóico, 2-etil	30,318	149-57-5

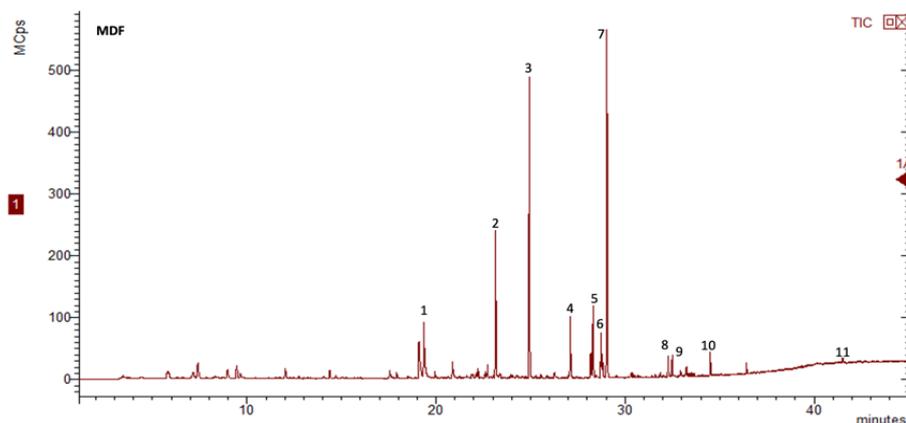


Figura 10. Cromatograma obtido por SPME-GC/MS dos compostos emitido do MDF utilizado nas galerias de exposição do museu. A abundância dos compostos está expressa em mega counts (MCps). Os picos 1 a 11 estão representados na Tabela 7. Fonte: Relatório CINATE

Tabela 8. Identificação e tempo de retenção dos compostos emitidos do MDF utilizado nas galerias de exposição do museu

Pico	Nome do composto	Tempo de retenção (min)	CAS
1	furfural	19,382	98-01-1
2	etanol, 2-(2-etoxietoxi)	23,167	11-90-0
3	α -terpineol	24,947	98-55-5
4	etanol, 2-(2-butoxietoxi)	27,126	112-34-5
5	ácido hexanoico	28,19	142-62-1
6	1,3-pentanediol, 2,2,4-trimetil-, 1-isobutirato	28,747	77-68-9
7	2,2,4-trimetil-1,3-pentanediol diisobutirato	29,052	6846-50-0
8	ácido neodecanoico	32,3	26896-20-8
9	ácido octanoico	32,511	124-07-2
10	ácido nonanoico	34,524	112-05-0
11	vanilina	41,508	121-33-5

Discussão

A emissão de COVs dos mesmos materiais no ambiente real de museu tende a ter forte influência das condições térmicas e de umidade, do *design* estrutural, da qualidade de construção do espaço, da taxa de troca do ar com o ar externo, do tempo de secagem e dos tipos de revestimentos, entre outros (23), pelo que os valores obtidos deverão ser considerados numa base comparativa e não absoluta.

A investigação conduzida em um museu teve como foco principal o estudo da qualidade do ar no interior da vitrine e sua comparação com o ar da galeria de exposições a partir das medições dos COVs e gases ácidos. Foram detectados os principais COVs

emitidos dentro e fora da vitrine e suas possíveis fontes foram investigadas. Para isso, foi necessária a compreensão dos materiais de composição da obra em estudo, da vitrine e dos materiais utilizados na construção e remodelações das galerias de exposição. Verificou-se que a obra de Tutundjian é pintada sobre madeira e em conjunto com a sua moldura, igualmente de madeira, estão inseridas em uma caixa de acrílico. Também foi observado que as paredes e divisórias utilizadas nos espaços expositivos são construídas de aglomerados de madeira pintados e adicionalmente o piso dos espaços expositivos onde a obra se encontra é de madeira.

As madeiras e seus subprodutos são conhecidos como fontes de ácidos, nomeadamente o ácido acético e ácido fórmico. Adicionalmente, são fontes importantes de aldeídos e terpenos, além de outros COVs. O formaldeído, entretanto, está entre os aldeídos amplamente investigados em ambientes de acervos (26–30). Sua emissão é proveniente basicamente de três fontes: (a) os compostos de formaldeído provenientes da própria madeira; (b) o formaldeído livre residual das resinas à base de formaldeído; (c) o formaldeído libertado a partir das degradações estruturais de painéis à base de madeira (25). As concentrações elevadas de formaldeído encontradas durante a auditoria¹³ efetuada no museu em fevereiro e maio de 2020, pode justificar-se pelas paredes em MDF e aglomerado, construídas durante as remodelações das galerias expositivas, sendo que o formaldeído emitido por placas de aglomerados de partículas tende a aumentar com o aumento da UR, parâmetro este que se mostrou elevado na galeria onde as medições foram realizadas. Apesar do composto não ter sido medido durante o atual projeto de investigação, considerou-se pertinente inserir os dados pré-existentes para uma melhor avaliação do contexto.

Entre os aldeídos o hexanal foi detectado em todas as amostras de aglomerados, MDF e na galeria expositiva. É considerado um composto emitido indiretamente pelas madeiras, como produto principal da oxidação do ácido linoleico (31). O n-hexanal foi encontrado em concentrações elevadas de 74 µg/m³ nas análises efetuadas no ar exterior à vitrine, na galeria expositiva, quando comparado com outros compostos.

Análises resultantes das amostras dos aglomerados e MDF evidenciaram a presença de alguns aldeídos e seus respetivos ácidos carboxílicos, como o n-hexanal e o ácido hexanóico, que foi uma ocorrência igualmente observada em estudos anteriores semelhantes (9). É suposto que esses ácidos sejam produtos de emissão secundária resultantes do processo de degradação térmica e oxidativa dos ácidos gordos provenientes dos fragmentos de madeira durante os processos de secagem e prensagem no fabrico dos aglomerados (9).

O ácido hexanóico (C₆H₁₂O₂) é um ácido carboxílico também conhecido por ácido caprónico, devido ao seu desagradável odor de cabra. Foi detectado em concentrações elevadas no aglomerado, aglomerado com tinta e no MDF. O ácido hexanóico é usado na manufatura de uma variedade de produtos, tais como adesivos, selantes, cosméticos, biocidas, ceras, entre outros (32).

Ainda outros compostos foram detectados em concentrações mais elevadas na galeria expositiva em relação ao interior da vitrine, entre eles o n-butanol (30 µg/m³), tolueno (20 µg/m³), m-xileno (12 µg/m³), α-pineno (9,8 µg/m³) e o n-decano (7,6 µg/m³). O tolueno é conhecido por afetar borrachas e polímeros modernos (33) e apesar de ter sido encontrado na sala expositiva, não foi propriamente identificado em elevadas concentrações nas análises dos aglomerados e tinta. Os terpenos, como α-pineno e o limoneno, detectados nas amostras de aglomerados, no ar da sala expositiva e em menor concentração, no interior da vitrine, tendem a ter relação com a madeira e suas partículas, e não com as resinas e colas (23,31) e são responsáveis por um elevado percentual dos COVs normalmente emitidos diretamente pelas madeiras macias (31).

13 Dados adaptados do webinar da rede temática QAI-MBA, apresentado por Sérgio Caeiro, em 21/12/2021, onde é citado parte do relatório de auditoria realizado em 2020

Entre os COVs detectados através do adsorvedor Tenax® TA, o 2,2,4-trimetil-1,3-pentanodiol di-isobutirato (TMPD-DIB) foi o único composto cujas concentrações (7,7 $\mu\text{g}/\text{m}^3$) detectadas foram superiores no interior da vitrine quando comparado ao espaço expositivo (6,9 $\mu\text{g}/\text{m}^3$). Como já mencionado, todos os outros COVs detectados apresentaram concentrações mais elevadas na galeria expositiva. O TMPD-DIB é um composto de odor suave normalmente utilizado como plastificante na produção de plásticos, produtos de vinil, uretanos e vários outros polímeros para inclusão de bens de consumo, como pisos de PVC, papel de parede, tintas à base de água e produtos de couro artificial (34) e como ligante em tintas de látex e tintas a base de água (35,36). Foi encontrado em todas as amostras de materiais de construção, contudo, na amostra de tinta o teor foi mais elevado. Oportuno destacar que a tinta amostrada é uma tinta plástica à base de água numa dispersão estireno-acrílica (37).

A concentração de COVT de 65 $\mu\text{g}/\text{m}^3$ encontrada no interior da vitrine, sugere o potencial protetivo da caixa de acrílico, quando comparada com a concentração elevada de COVT de 750 $\mu\text{g}/\text{m}^3$ encontrada na área expositiva, superando de forma significativa a recomendação máxima de 100 $\mu\text{g}/\text{m}^3$ indicada na prevenção de coleções em geral (12) e de 300 $\mu\text{g}/\text{m}^3$ recomendada para a saúde humana, valor este referente a ambientes interiores não industriais (18). Este resultado pode ser um indicador de ventilação insuficiente ou deficiente no espaço (18), mas adicionalmente sugere que houve fontes importantes de poluentes no espaço na ocasião da amostragem.

O efeito protetivo das camadas de revestimento sobre os aglomerados não foi explorado nesse trabalho. Contudo, estudos já realizados (25) indicam que os revestimentos aplicados nas placas de aglomerados, tendem a formar uma barreira para o formaldeído e outros COVs, o que atua positivamente dificultando suas emissões. Contudo, Tétrault (38) recomenda que haja critérios na escolha dos materiais de revestimento para que eles não atuem como uma fonte adicional de poluentes.

Conclusão

As análises de compostos voláteis e medições de temperatura e UR realizadas pontualmente no interior de uma vitrine e na galeria expositiva evidenciaram diferenças significativas na qualidade do ar resultantes da colocação de uma obra em vitrine. Apesar dos materiais de construção da vitrine (polimetilmetacrilato) não serem conhecidos como fontes importantes de poluentes, os materiais de constituição da obra, nomeadamente a madeira e seus subprodutos, adicionados a um fechamento de vitrine que permitia a circulação do ar reduzida, provavelmente foram responsáveis pela elevada concentração do ácido acético e ácido fórmico em seu interior. Adicionalmente, os resultados obtidos pelas medições de temperatura e UR mostraram o efeito positivo da vitrine em relação à estabilização da UR, e que pouco ou quase nenhuma diferença foi registrada entre a temperatura do interior e do exterior da vitrine. Apesar das concentrações elevadas de ácido acético e ácido fórmico detectadas no interior da vitrine, não foram observadas alterações na policromia da obra ou da moldura, através dos exames analíticos previamente realizados¹⁴ no âmbito deste trabalho. As análises realizadas com os materiais de construção utilizados nas remodelações das galerias expositivas no museu evidenciaram a emissão de uma grande variedade de COVs, assim como as análises realizadas na galeria da vitrine resultaram em concentrações elevadas de COVT (750 $\mu\text{g}/\text{m}^3$). Entretanto, maiores investiga-

14 No âmbito deste trabalho de investigação, as camadas de revestimento da pintura e da moldura foram analisadas por meio de múltiplas análises nos Laboratório HERCULES, Évora, Portugal.

ções seriam necessárias para atribuir uma possível conexão entre os COVs encontrados na galeria analisada, os COVs emitidos pelos materiais de construção da própria galeria ou os COVs emitidos durante a remodelação de uma galeria no próprio museu. Além disso, os compostos encontrados em concentrações elevadas necessitarão ser analisados individualmente quanto ao seu potencial risco de dano para o acervo.

Referências bibliográficas

- MICHALSKI S, PEDERSOLI Jr JL. The ABC Method: a risk management approach to the preservation of cultural heritage. 2016; Available from: http://canada.pch.gc.ca/DAMAssetPub/DAM-PCH2-Museology-PreservConserv/STAGING/texte-text/risk_Manual_2016_1486742306045_eng.pdf
- Museu Coleção Berardo. Relatório e contas 2021 [Internet]. Lisboa; 2021 [citado 2022 maio 11]. Available from: https://pt.museuberardo.pt/sites/default/files/documents/famc_-cb_relatorio_e_contas_2021.pdf
- Museu Coleção Berardo. Relatório e contas 2019 [Internet]. Lisboa; 2019 [citado 2022 maio 11]. Available from: https://pt.museuberardo.pt/sites/default/files/documents/famc_cb_relatorio_e_contas_2019.pdf
- LÓPEZ-APARICIO S, GRONTOFT T, ODLYHA M, DAHLIN E, MOTTNER P, THICKETT D, et al. Measurement of organic and inorganic pollutants in microclimate frames for paintings. *e-Preservation Science* [Internet]. 2010;7(x):59–70. Available from: <http://www.morana-rtd.com/e-preservation-science/2010/LopezAparicio-16-02-2010.pdf>
- SCHIEWECK A, SALTHAMMER T. Emissions from construction and decoration materials for museum showcases. *Studies in Conservation*. 2009;54(4):218–35.
- CAMUFFO D, VAN GRIEKEN R, BUSSE HJ, STURARO G, VALENTINO A, BERNARDI A, et al. Environmental monitoring in four European museums. *Atmos Environ*. 2001;35(1):127–40.
- FABRE G, DENIAU M. LÉON Tutundjian: Biomorphic and geometric reveries. Introduction to the work of Léon Tutundjian. Paris: Foundation Léon Tutundjian; 2018. 72 p.
- GONZÁLEZ-MARTÍN J, KRAAKMAN N, PÉREZ C, LEBRERO R, MUÑOZ R. A state-of-the-art review on indoor air pollution and strategies for indoor air pollution control. *Chemosphere*. 2021; 262:128376.
- SCHIEWECK A. Airborne pollutants in museum showcases: Material emissions, influences, impacts on artworks [Internet] [PhD Thesis]. [Dresden]: Dresden Academy of Fine Arts; 2009. Available from: https://www.hfbk-dresden.de/fileadmin/user_upload/Downloads/Lehre-Forschung/Studiengaenge/Restaurierung/Diss/Diss_Schieweck_2009.pdf
- CANOSA E, NORREHED S. Strategies for Pollutant Monitoring in Museum Environments. *Researchgate Review* [Internet]. 2019;(June):65. Available from: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>
- GRZYWACZ CM. Monitoring for Gaseous Pollutants in Museum Environments [Internet]. Tools for conservation. Los Angeles: Getty Publications; 2006. 1–176 p. Available from: http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/monitoring.pdf
- ASHRAE. Museums, Galleries, Archives, and Libraries. Em: *ASHRAE Handbook - Heating, Ventilating, and Air-Conditioning Applications*. Inch-Pound. Atlanta: ASHRAE; 2015. p. 23.1-23.22.
- DUPONT AL, TÉTREAU J. Cellulose degradation in an acetic acid environment. *Studies in Conservation*. 2000; 45(3):201.
- GRONTOFT T, MARCHIORI E, ODLYHA M. Response of lead deposited on glass to acetic acid exposure, with potential for its application as an acetic acid dosimeter/sensor. *e-PRESERVATION Science*. 2018;15(March 2021):9–16.
- RYHL-SVENDSEN M, GLASTRUP J. Acetic acid and formic acid concentrations

- in the museum environment measured by SPME-GC/MS. *Atmos Environ.* 2002;36(24):3909–16.
- GRØNTOFT T, SCHMIDBAUER N, WISTHALER A, MIKOVINY T, EICHLER P, MÜLLER M, et al. VOC emissions from canvas and acetic acid deposition to canvas and glass. *e-Preservation science.* 2014; 11:22–8.
- TÊTREAU J, STAMATOPOULOU E. Determination of Concentrations of Acetic Acid Emitted from Coatings in Enclosures. *Studies in Conservation.* 1997; 42:141–56.
- Agência Portuguesa do Ambiente. Laboratório Referência do Ambiente. Qualidade do ar em espaços interiores: um guia técnico. Agência Portuguesa do Ambiente. Amadora; 2009. p. 1–53.
- Portaria 353-A/2013, de 4 de Dezembro. nº 235/2013, 1º Suplemento, Série I de 2013-12-04 Diário da República; 2013.
- Portaria n.o 138-G:2021 | DRE - Saúde e Ambiente e Ação Climática [Internet]. Diário da República, 1º série - nº 126 Portugal: Diário da República; jul 1, 2021 p. 128(2)-128(6). Available from: <https://files.dre.pt/1s/2021/07/12602/0000200006.pdf>
- Decreto-Lei n.o 101-D/2020 de 7 de dezembro [Internet]. Diário da República n.o 237/2020, 1o Suplemento, Série I de 2020-12-07 Portugal: Diário da República, 1º série; dez 7, 2020 p. 7-(21) a 7-(45). Available from: <https://dre.pt/application/file/a/150570803>
- CURRAN K, UNDERHILL M, GIBSON LT, STRLIC M. The development of a SPME-GC/MS method for the analysis of VOC emissions from historic plastic and rubber materials. *Microchemical Journal* [Internet]. 2015; 124:909–18. Available from: <http://dx.doi.org/10.1016/j.microc.2015.08.027>
- ADAMO VÁ T, HRADECKÝ J, PÁNEK M. Volatile organic compounds (VOCs) from wood and wood-based panels: Methods for evaluation, potential health risks, and mitigation. Vol. 12, *Polymers.* MDPI AG; 2020. p. 1–21.
- CINAR H. Effects of Temperature and Thickness of Wood Based Boards on Formaldehyde Emission. *Wood Research.* 2018;63(5):895–908.
- ZHANG J, SONG F, TAO J, ZHANG Z, SHI SQ. Research Progress on Formaldehyde Emission of Wood-Based Panel. *Int J Polym Sci.* 2018;2018.
- HATCHFIELD P, CARPENTER J. Formaldehyde: How great is the danger to museum collections? *Harvard University Art Museum;* 1987. p. 44.
- RAYCHAUDHURI MR, BRIMBLECOMBE P. Formaldehyde Oxidation and Lead Corrosion. *Studies in Conservation* [Internet]. 2000 dez 19;45(4):226–32. Available from: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1179/sic.2000.45.4.226>
- ALDAG N, GUNSCHERA J, SALTHAMMER T. Release and absorption of formaldehyde by textiles. *Cellulose.* 2017; 24(10):4509–18.
- STRIEGEL MF. The effects of gas phase formaldehyde on selected inorganic materials found in museums. *Objects Specialty Group Postprints, Volume One* [Internet]. 1992;1–12. Available from: www.conservation-us.org
- PUGLIERI TS. Impacto da composição química de microambientes em bens culturais: reatividade e monitoramento. São Paulo; 2014. p. 251.
- CZAJKA M, FABISIAK B, FABISIAK E. emission of volatile organic compounds from heartwood and sapwood of selected coniferous species. *Forests.* 2020 jan 1;11(1). Compound Hexanoic acid Data collection sheet (1/1) [Internet]. Available from: https://www.env.go.jp/en/air/odor/measure/02_3_2.pdf
- PRETZEL B. Materials and their interaction with museum objects. *Conservation Journal - Victoria & Albert Museum* [Internet]. 2003;(44):1–5. Available from: <http://www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/issue-44/materials-and-their-interaction-with-museum-objects/>
- Cain WS, Wijk RA, Jallowayski AA, Caminha GP, Schmidt R. Odor and chemesthesis from brief exposures to TXIB. *Indoor Air.* 2005 dez;15(6).
- Nakashima H, Nakajima D, Takagi Y, Goto S. Volatile Organic Compound (VOC) Analysis and Anti-VOC Measures in Water-based Paints. Vol. 53, *Journal of Health Science.* 2007.
- Compound 2,2,4-Trimethylpentanediol diisobutyrate Data collection sheet [Internet]. [citado 2022 maio 22]. Available from: <https://www.google>.

ROBBIALAC - Tinta aquosa ultra mate para interior e exterior, Stucomat 052 [Internet]. Robbialac. 2020 [citado 2022 maio 22]. Available from: https://tintasrobbialac.pt/download/ficha_tecnica/ROB_052/1/Stucomat-ficha_tecnica.pdf
TÉTREAUULT J. Coatings for display and storage in museums. Vol. 21, Technical bulletin, Canadian Conservation Institute. Ottawa: Canadian Conservation Institute; 1999. 46 p.

Entrevistando Karen Barbosa

Rafael Capellari: Karen, suas análises indicam que a expografia pode ser responsável pela liberação de poluentes no ambiente. Você acha que, talvez, obras institucionalizadas não estejam tão seguras quanto imaginávamos?

Karem Barbosa: Talvez. Muitos materiais de construção podem emitir compostos voláteis. A concentração desses compostos irá depender de diversos fatores, nomeadamente, da renovação do ar ambiente, do tipo de material utilizado e do tempo de secagem, no caso dos revestimentos. É necessário que se tenha o mínimo de conhecimento a respeito dos compostos voláteis, suas fontes, sinergia com o meio, materiais susceptíveis e metodologias para mitigação, para não colocar em risco os objetos de um acervo. A dinâmica crescente de exposições temporárias nos museus, induz à criação de novos espaços com aparência renovada e com tempo insuficiente de evaporação dos compostos voláteis, o que pode resultar em danos aos materiais mais suscetíveis.

RC: Você investigou um museu em grande cidade, você acredita que museus de cidades menores podem apresentar resultados diferentes ou é provável que encontremos apenas outras formas de poluentes? Existe algum estudo de comparação para estes casos?

KB: Se os museus possuem ventilação natural, provavelmente eles terão em seu interior, poluentes semelhantes aos gerados no exterior do edifício. Neste caso, será muito diferente o tipo ou a concentração dos poluentes encontrados em um museu de uma cidade grande, com muitos veículos e fábricas, quando comparado a uma casa-museu em uma pequena cidade, por exemplo. Entretanto, museus com sistema de climatização e filtros, que tendem a ter uma troca menor com o ar exterior, terão uma concentração maior de poluentes gerados em seu interior, normalmente COVs, independente deles estarem localizados em uma cidade grande ou pequena. Acredito mesmo que cada caso deve ser estudado individualmente e a monitorização dos poluentes é de extrema relevância para se entender se o acervo está em risco ou não. Em relação aos estudos pré-existentes, posso citar, entre outros, o artigo de Terge Grøntoft e Octaviana Marincas (2018). *Indoor air pollution impact on cultural heritage in an urban and a rural location in Romania: the National military museum in Bucharest and the Tismana monastery in Gorj County.*

RC: A presença de ácido acético, fórmico, clorídrico entre outros podem resultar em degradações diferentes de acordo com os materiais de uma obra. Você acredita que precisamos rever o modelo de conservação preventiva com soluções para grandes setores das coleções e passar a focar em análises e soluções para grupos mais específicos?

KB: Muitos museus, parecem esquecer que os poluentes estão entre os 10 principais agentes de deterioração. De acordo com inquéritos e trabalhos de investigação que tenho desenvolvido nos últimos anos, constatei que os profissionais de museus brasileiros carecem de um conhecimento mais aprofundado, no que diz respeito aos poluentes gasosos e seu efeito sobre os diversos materiais que compõem os acervos. Acredito que o modelo de conservação preventiva deva ser revisto sim, no que diz respeito ao conhecimento sobre a complexidade dos poluentes, suas fontes, ação danosa, mitigação e sinergia com outros parâmetros. As soluções só serão encontradas se a fonte do problema for bem conhecida.

RC: Embora a Umidade Relativa e a Temperatura dentro de vitrines sejam mais constantes do que a área exterior, a presença de poluentes é significativamente maior. Você indicaria repensar a presença de vitrines? Acredita que podemos fazer o uso de réplicas para evitar degradações?

KB: As vitrines não devem ser vistas como vilãs, mas sim como aliadas. Costumam trazer mais benefícios que desvantagens. Entretanto, é necessário que seja confeccionada com materiais que não emitam gases voláteis danosos aos objetos que se pretende preservar. No caso do MCB, a vitrine foi confeccionada com materiais considerados seguros, com o objetivo específico de proteger a obra contra vandalismo. Se não houvesse a vitrine, possivelmente a obra estaria hoje em um estado precário. Apesar das concentrações elevadas de ácido acético e ácido fórmico detectadas, provenientes dos materiais da própria obra, os materiais de revestimento da moldura e da pintura foram submetidos a testes laboratoriais e não foram observadas alterações que pudessem ser atribuídas aos gases voláteis. Entretanto, antes de se pensar em réplicas, eu pensaria em mitigar os riscos através de materiais adsorventes adicionados no interior de vitrines (ex. tecido de carvão ativado ou carvão ativado granulado).



Periódico
Permanente.

Nº 10

Kunihiko Aizawa

Conservador do 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Japão. Nasceu em 1975 e é formado pela Faculdade de Humanidades da Universidade Seikei. Antes do cargo atual, foi conservador do Art Restoration Institute, Mori Art Museum e Hyogo Prefectural Museum of Art.

Tradução para o inglês

Christopher Stephens

Tradução para o português

Caetana Britto

English version

<http://www.forumpermanente.org/revista/periodico-permanente-10/english-versions-of-texts-in-the-periodico-permanente-ndeg10/the-specific-nature-or-publicness-of-the-conservation-of-contemporary-art-and-the-functions-of-art-museums>

A natureza específica ou pública da conservação da arte contemporânea e as funções dos museus de arte

Resumo

A especificidade da conservação da arte contemporânea inclui, por exemplo, a velocidade de deterioração dos materiais industriais modernos utilizados nas obras e a fragilidade ou diversidade das estruturas. Estes podem estar ligados à busca da natureza única na criação de obras de hoje. A natureza específica da conservação da arte contemporânea pode ter várias limitações. Essas limitações podem ser reformuladas como a dificuldade específica de preservar e manter obras de arte contemporâneas como propriedade pública. Penso que essas questões estão fortemente relacionadas com a consideração das funções de conservação, as coleções e as exposições dos museus de arte como espaço público. Neste artigo, darei uma visão geral em torno da natureza e do senso de coisa pública específicos da conservação da arte contemporânea e da função dos museus de arte para esse fim.

Palavras-chave:

Arte contemporânea, conservação, museus de arte, natureza específica, esfera pública

Abstract

The specific nature of conservation of contemporary art includes, for example, the speed of deterioration of modern industrial materials used in works and the fragility or diversity of structures. These might be linked with the pursuit of one-time-only nature in today's creation of works. And also, the specific nature of the conservation of contemporary art could be various limitations. These limitations might be rephrased as the specific difficulty of preserving and maintaining contemporary art works as public property. For facing these issues, I think it is strongly related to considering the functions of conservation, collection and exhibits at art museums as a public place. In this article, I will give an overview around the specific nature and publicness on the conservation of contemporary art and the function of art museums for that purpose

É amplamente sabido que a deterioração e os danos em obras de arte contemporânea geralmente estão além do escopo dos métodos de restauração existentes, desenvolvidos para os bens culturais tradicionais, principalmente devido às suas propriedades materiais e estruturais. De modo similar, a eficácia da conservação preventiva também é extremamente limitada e os problemas geralmente começam logo após a criação do trabalho, o que significa que medidas paliativas temporárias, ou mesmo medidas de plena (drástica) restauração são frequentemente necessárias em um estágio muito inicial. A propósito, essas particularidades materiais, estruturais e técnicas podem ser vistas em obras não apenas de arte contemporânea, mas também de arte moderna, e nos bens culturais modernos e contemporâneos de maneira mais ampla.

Do ponto de vista da conservação, mesmo que uma obra de arte seja moderna em termos de história da arte, nos casos em que os métodos convencionais de conservação não podem ser aplicados devido a tais características, pode-se dizer que o trabalho obriga à

ou deve ser tratado como uma “obra moderna com elementos do tipo contemporâneo” em termos de materiais e estrutura (ou técnica)¹.

A diversidade de materiais, formas e estruturas nas obras de arte contemporânea é sem dúvida derivada da “natureza única” e da diversidade dos tópicos, modos de representação ou expressão, argumentos, idéias e questões levantadas. A busca da natureza única na produção de uma obra de arte pode levar a uma crescente complexidade do trabalho em si e, portanto, há casos em que é um desafio até interpretar o que é o “original” de um trabalho. Mesmo se explicações e comentários sejam fornecidos quando da sua exibição, isso às vezes pode ter o efeito de exacerbar a percepção de que “a arte contemporânea é difícil de entender.”² Não é incomum que artistas modernos e contemporâneos evitem buscar a sustentabilidade de suas próprias obras e, de fato, isso também pode estar relacionado à “perseguição da natureza única”. Sem dúvida, as obras de arte continuarão a ser criadas todos os dias, e sua diversidade crescerá no futuro. Ainda hoje, muitas vezes é difícil distinguir entre arte e não-arte, ou obras e não-obras³. Deve-se notar que essas categorias parecem estar intimamente relacionadas ao estado atual da sociedade e ao mundo em que a arte contemporânea é criada.

Na sociedade atual, é produzida uma variedade infinita de coisas, mas parece que praticamente nada é feito para durar muito tempo. Se for esse o caso, então os museus, que têm a função de preservar coisas por longos períodos de tempo, devem ser considerados excepcionais agora mais do que nunca. Ou talvez o ponto esteja no fato de que as atividades de nossa sociedade atual, especialmente as atividades econômicas, estão inevitavelmente em desacordo com o processo ou conceito de preservação. Não apenas obras de arte ou bens culturais, mas todo tipo de coisas, frequentemente se perdem em um instante. Pode-se dizer também que qualquer que seja o objeto, uma mudança de estado ou transformação pode ocorrer mesmo com a passagem de um pequeno período de tempo. Coisas que resistem à passagem do tempo e são menos propensas a sofrer mudanças ou transformações podem ser limitadas a informações escritas ou impressas, como literatura, discursos, artigos e similares.

Martin Heidegger observou que Aquilo que é inconspícuo passa despercebido, e o trabalho de conservar obras de arte não é visível quando as obras são expostas e geralmente não é reconhecido. No entanto, o que se exige dos museus de hoje, ou seja, sua “natureza específica”, é que estes selecionem e adquiriram objetos como “ativos públicos” e os tornem acessíveis (visíveis) dando a conhecer a sua presença a todos, não apenas agora, mas também no futuro, e também que tenham mecanismos multifacetados para fazê-lo, mesmo que sejam imperceptíveis.

No entanto, a arte contemporânea está sendo criada em todo o mundo neste exato momento. A era contemporânea é aquela em que qualquer um pode ser artista, usando produtos disponíveis em lojas de artigos para a casa, computadores, smartphones, internet e mídias sociais, e na qual o mundo está inundado de obras de arte e empreendimentos criativos que têm a propriedade da natureza única. Isso se aplica não apenas à arte e à expressão criativa, mas também a todos os bens culturais produzidos na era atual. Naturalmente, é impossível que os museus colecionem todos eles, e também é impossível

1 O autor discutiu a conservação da arte contemporânea em vários textos anteriores, incluindo “Gendai bijutsu to hozon shufuku,” Bunkazai no hozon to shufuku 15 Nihon ni okeru seiyoga no hozon shufuku, Japan Society for the Conservation of Cultural Property, eds., Kubapro, 2013; “Gendai bijutsu sakuhin no hozon shufuku ni okeru kadai to genkai: Yoshimura Masunobu Buta Pig Lib; no shufuku jirei yori,” Hyogo kenritsu bijutsukan k iyo no. 13, 2019; “Gendai bijutsu sakuhin mata wa bunkazai no kokyosei to museum no hozon no kino,” Kacchu no kaibojutsu: Isho to engineering no bigaku, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, eds., Bijutsu Shuppan-sha, 2022. This paper is an extension of those previous texts.

2 SATO, Doshin, Nihon Bijutsu Tanjo, Chikuma Gakugei Bunko, 2021, pp. 31-33.

3 BOURDIEU, P., A. Darbel et D. Schnapper, L'amour de l'art: Les musées d'art européens et leur public, Les Éditions de Minuit, 1969; Duncan, C., Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums, Routledge, 1995; Clifford, J., The Predicament of Culture Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art, Harvard University Press, 1988, pp. 187-252.

conservá-los (ou mantê-los) todos. Ademais, o mundo está repleto de inúmeros outros objetos, para além de obras de arte e bens culturais, que devem ser protegidos e mantidos.

É por isso que é importante perguntar: “O que os museus devem selecionar?” Isso talvez possa ser reformulado, observando que os museus têm uma grande responsabilidade e poder através dos atos de adquirir, exhibir e conservar objetos. Por exemplo, quando um museu adquire e exhibe obras de arte contemporânea, os bens culturais, incluindo as obras de arte selecionadas, inevitavelmente ou automaticamente se tornam “propriedade pública”. Uma das características únicas de um museu de arte é que ele é especializado em “belas artes” ou, mais amplamente, em “arte”. As obras de arte selecionadas pelo museu muitas vezes têm, desde o momento em que são criadas, a intenção (ou expectativa) de serem adquiridas e exibidas por museus. E no entanto, esse fenômeno é fundamentalmente estranho aos museus que não sejam museus de arte, e isso pode ser chamado de parte da natureza específica dos museus de arte. Edward Said comentou sobre “a preservação da palavra escrita ou impressa” e “a possibilidade de que essa preservação possa levar à exclusão de outra coisa (através da violência)”, o que também pode se aplicar aos museus em geral e às várias “seleções” feitas por museus de arte em particular⁴.

A natureza específica da conservação das obras de arte contemporânea pode ser descrita pelo fato de os métodos e opções de tratamento das mesmas serem severamente restritos em razão das várias limitações das próprias obras e dos seus ambientes circundantes, incluindo aqueles dos museus de arte. A seguir, uma lista aproximada das limitações inerentes às obras de arte contemporânea, incluindo as mencionadas acima: uma obra pode ser material e estruturalmente frágil e, conseqüentemente, ter uma vida útil curta. Portanto, às vezes é difícil aplicar o princípio da reversibilidade aos procedimentos de restauração. Mais fundamentalmente, os artistas não necessariamente fazem da sustentabilidade de seu trabalho uma prioridade. As formas e estados (conceitos) das obras de arte são diversos, e uma maior diversificação trará maiores limitações. Por exemplo, o uso de barreiras ou caixas plásticas para proteger as obras ao exibi-las pode interferir significativamente na própria obra. Para começar, muitas obras são muito difíceis de exhibir, manusear, desembalar e transportar. Some-se à isso, a eventual dificuldade de obter equipamentos ou substituir partes da obra de arte devido às atualizações de modelos dos produtos e, para piorar, o ciclo de atualizações de modelos está se tornando cada vez mais curto. Além disso, é difícil garantir espaço de armazenamento para obras e equipamentos periféricos. Há limitações no uso da linguagem para interpretar um trabalho e limitações no diálogo ou discussão, incluindo entrevistas destinadas a obter informações, realizar pesquisas e discutir procedimentos. E mais além disso, muitas vezes é difícil até mesmo interpretar a “natureza única” ou originalidade do trabalho. A reputação de uma obra ou de um artista nem sempre está estabelecida. Ainda há poucas pesquisas sobre a conservação da arte contemporânea e a história dessas pesquisas é extremamente curta. Existem limitações de orçamento, mão de obra e tempo disponível para conservação em geral e áreas afins. Subjacente a isso está o fato de que nem a arte contemporânea em si nem sua conservação são facilmente reconhecidas ou compreendidas pela sociedade.

Com tantas limitações, na maioria das vezes não apenas uma mas várias limitações (às vezes todas) simultaneamente, afetam os casos individuais a serem abordados, situação em que as restrições se tornam mais severas. Por exemplo, nos casos que tratei até agora, lidei com várias restrições e limitações da melhor maneira possível, mas nem todos os problemas foram resolvidos. Se fosse possível olhar ao redor do mundo em busca de exemplos de práticas de conservação de arte contemporânea, imagino que outros igualmente enfrentam limitações, mesmo que as especificidades sejam diferentes e não consigam alcançar soluções fundamentais.

Considerando a busca da natureza única como uma das principais características da arte contemporânea, a diversidade que a acompanha e uma ainda maior diversificação no futuro, bem como a realidade das várias limitações ou aspectos únicos da conservação da arte contemporânea, é difícil estabelecer as “diretrizes” universais, ou ainda, “princípios” distensionados para a conservação de obras de arte contemporânea. Se existissem, representariam o risco de restaurações excessivas ou desnecessárias que alterariam fundamentalmente a natureza do trabalho. A afirmação de Max Jakob Friedländer de que “a restauração é um mal necessário” pode ser ainda mais precisa e importante no que diz respeito à conservação da arte contemporânea. Por outro lado, ao praticar a conservação de arte contemporânea, devemos inevitavelmente trabalhar para o desenvolvimento de novos métodos práticos, ao mesmo tempo em que nos baseamos em exemplos de conservação do patrimônio cultural tradicional e em informações de outros campos. Por exemplo, no caso da conservação da (chamada) *time based media*⁵, é provável que existam soluções alternativas que fazem uso de várias tecnologias atualizadas.

Há sempre o risco de desvios sutis da “natureza única” ou originalidade; portanto, mesmo que existam soluções alternativas potencialmente similares, é importante ter a capacidade de adiar temporariamente e esperar pela emergência de métodos ou tecnologias melhores, ou dedicar um tempo para constantemente desenvolvê-las por si mesmo, em outras palavras, “desistir” momentaneamente.

Assim como foi no passado – muitas vezes comparado alegoricamente ao navio de Teu – continuará a haver um número significativo de tentativas de reproduzir, recriar, re-executar ou mesmo substituir parcialmente objetos perdidos para preservar sua existência, e esse número pode crescer. No entanto, como dito anteriormente, as obras de arte contemporânea muitas vezes têm como premissa fundamental a “natureza única”, que envolve uma complexa teia de representações, expressões, afirmações, propostas e questões que não podem ser colocadas em palavras pelos criadores. Correndo o risco de soar doutrinário, acredito que o respeito excessivo por essa natureza única pode estar em desacordo com a reprodução, recriação, reencenação ou manutenção de obras por meio da substituição de alguns elementos. É claro que não há duas coisas no mundo iguais. Por exemplo, mesmo que existam vários produtos industriais com o mesmo número de peça ou número de modelo, ou dados digitais idênticos, cada um é de “natureza única” no sentido estrito da palavra e nunca poderão ser exatamente o mesmo. No entanto, as coisas podem ser substituídas se reconhecermos as substituições como essencialmente as mesmas coisas. Nossa percepção de natureza única ou insubstituível, por exemplo, pode ser derivada do fato de que algo é “arte” ou, mais amplamente, “expressão” ou “representação” enraizada na individualidade humana. Em caso afirmativo, isso pode estar relacionado à dificuldade e à natureza específica (ou limitações específicas) da conservação de obras de arte.

Mesmo quando nos deparamos com alguma questão ou problema e existem algumas limitações que nos obrigam a desistir (e pode não existir nada completamente sem limitações), algo ser limitado não é sinônimo de ser impossível, e no nosso trabalho diário estamos testando essas limitações e vendo o que é possível. Como uma das premissas desta abordagem, e uma das atividades básicas necessárias para compreender as limitações, é essencial a análise multifacetada e detalhada aplicada à prática de cada indivíduo e à elaboração de planos preliminares. Na prática da conservação de arte contemporânea – que pode se dizer, tem uma diversidade ilimitada – à luz da escassez de precedentes e da história global extremamente curta da conservação neste campo, a singularidade ou natureza única de cada obra vem à tona, e nem sempre é fácil classificar as obras por técnica, material, forma, campo (ou região) ou época. Portanto, mesmo que existam exemplos que sejam úteis como referências, eles não necessariamente serão totalmente úteis em outros casos. Por esta razão, é extremamente importante examinar e considerar os trabalhos (ou questões) que enfrentamos caso a caso, referindo-nos a

vários exemplos. Além disso, provavelmente não é suficiente simplesmente pesar “arte contemporânea”, “conservação” e “museus de arte” no contexto da atual “conservação de obras de arte contemporânea”, sendo essencial considerar a questão de múltiplas perspectivas, de forma abrangente e interdisciplinar. Isso poderia levar a uma ligação e sinergia entre as “teorias específicas” de estudos individuais e as “teorias gerais” de estudos abrangentes.

Esta é apenas minha opinião pessoal, mas ao pensarmos em arte contemporânea, conservação e museus de arte, é vital manter sempre em mente o conceito de “bem público” ou “esfera pública” como um ponto crucial que apoie e reforce o nosso pensamento sobre essas questões. Isso porque as obras de arte contemporânea, como patrimônio público, são de suma importância pelo menos em termos de sua natureza única (diversidade ou singularidade) e “pública”. Para que os museus de arte exibam, adquiram, documentem, pesquisem ou conservem essas obras e façam as seleções necessárias, isso implica inevitavelmente em estar envolvido no domínio público (sociedade ou mundo) de forma contínua ou de longo prazo, respeitando ao mesmo tempo a originalidade insubstituível, a natureza única e a natureza específica desses bens públicos.⁷

Notas

4. HEIDEGGER, M., Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976 Band 7 Vortage und aufsatze, Vittorio Klosterman, 2000, p. 60.
6. FRIEDLANDER, M. J., Von Kunst Und Kennerschaft, Ullstein Bücher, 1955, pp. 164-165
7. With regard to “publicness,” “one-time-only nature”, and “specific nature,” here reference was primarily made to ARENDT, H., *Vita activa oder vom tätigen leben*, Piper, 2002; ARENDT, H., *The Human Condition*, The University of Chicago Press, 1998; SAITO Junichi, KOKYOSEI, Iwanami Shoten, 2000; SAITO Junichi, JIYU, Iwanami Shoten, 2005; SENNETT, R., *The Fall of Public Man*, W. W. Norton Company, 2017; Sen, A., *Inequality Reexamined*, Harvard University Press, 1995; and Said, E. W., *Representations of the Intellectual*, Vintage Books, 1996, pp. 11-13.

Entrevistando Kunihiro Aizawa

Caetana Britto: Como o senhor pensa que os museus de arte contemporânea podem aprimorar a interpretação conceitual das obras, de modo a melhor conservá-las e apresentá-las ao público?

Kunihiro Aizawa: Acho que é um problema difícil. Por exemplo, ao fazer escolhas importantes tais como a interpretação de obras em um museu de arte contemporânea, pode ser eficaz considerar tanto quanto possível uma visão interdisciplinar, em uma perspectiva de longo prazo. E discutir com pessoas de fora da área especializada, inclusive visitantes, dependendo da situação.

CB: A partir de sua menção a Edward Said (“a preservação pode levar à exclusão”), de que forma o senhor considera que os conservadores participam do processo de “seleção” operado pelos museus?

KA: Depende das características, escala e estrutura do museu, mas, uma vez que o conservador é um membro da equipe do museu, acho que há um certo grau de envolvimento. Por exemplo, as observações do conservador sobre os materiais e técnicas da obra, a robustez ou fragilidade, ou sobre a própria obra, parece ter mais ou menos influência na escolha da obra.

CB: Como o senhor entende o dever de conservar os objetos para as futuras gerações utilizando medidas que restringem ou impedem a fruição de obras no presente (caso das proteções em material plástico ou vidro que impedem a visão integral do objeto)?

KA: Acho que esta é uma questão que deve ser cuidadosamente considerada, individualmente para cada trabalho. Prevenir acidentes irreversíveis tanto quanto expor a obra em um ambiente adequado pode quase sempre ser contraditório mas, de qualquer forma, acho importante encontrar uma maneira de atingir esses dois objetivos.

CB: Frente à rápida obsolescência técnica, o senhor sugere a possibilidade de “desistir” temporariamente de uma intervenção ou reformatação e aguardar as evoluções técnicas do futuro. Isso não contradiz as funções sociais do museu de conservar para dar acesso no presente?

KA: Mesmo que a obra não esteja disponível para exposição e não possa ser restaurada, deveria ser possível estudar, registrar e publicar os achados sobre a obra, e penso que esse também é um papel importante dos museus. Hoje, existem muitos meios de divulgação de informações, como a Internet e SRS. Ao que parece, não são poucas as pessoas hoje completamente impossibilitadas de visitar museus e ver objetos de arte reais. Além disso, se houver a menor dúvida sobre a restauração de uma obra ou a substituição de suas partes, acho que é necessário “desistir” ou “parar” pelo menos antes de cometer um excesso.

CB: A conservação historicamente se ocupa da materialidade de obras e objetos. Na sua visão, os textos teóricos clássicos que orientam intervenções no patrimônio, se aplicam às obras contemporâneas, conceituais e efêmeras?

KA: Eu não acho que é possível aplicá-los totalmente. Isso porque o modo como a “arte” e a “expressão” são percebidas e a natureza da obra e dos bens culturais (tradicionais) são muito diferentes das obras de arte contemporânea. No entanto, deve haver muitas coisas que podem ser referenciadas, e acredito que é essencial reunir informações e expandir o conhecimento cruzando os domínios, não se limitando aos métodos de conservação e restauração tradicionais do patrimônio cultural.

CB: A abordagem “caso a caso” pressupõe recursos, humanos inclusive, gigantescos dada a quantidade de obras e a complexidade específica de cada uma. Neste contexto, como o senhor considera que deveria ser uma equipe de conservação interdisciplinar?

KA: Quando estamos diante de um trabalho de arte, é importante trabalhar interdisciplinarmente com múltiplas pessoas, mas mesmo que o conservador tenha que trabalhar sozinho, acho importante também trabalhar a partir de uma perspectiva interdisciplinar. Para (tratar) obras de arte contemporânea, diversas e complexas, acho que seria útil adicionar o conhecimento não apenas de historiadores da arte, estudiosos de arte, especialistas em conservação e materiais, mas também especialistas em sociologia, ciência política e filosofia política. Isso porque, na sociedade moderna, vários elementos que devem se estabelecer como “obras” e “expressões” são intrinsecamente ligados a ela e podem ser consideradas intimamente relacionadas à “política” no sentido amplo.



O que conservar?

Periódico
Permanente.

Nº 10

Lino Morales

Formado em Engenharia de Controle Automático, mestre em Sistemas e Redes de Comunicação, especializado em Processamento Digital de Sinais, e Doutor em Cancelamento de Ecos Multicanal, pela Universidad Politécnica de Madrid (UPM). O fascínio pela arte e pela conservação-restauração do patrimônio o levou a fazer um doutorado em Conservação e Restauração de Arte Digital na Universidad Europea de Madrid. Desde então, concilia ambas as atividades de pesquisa com a que tem sido outra de suas grandes paixões: o ensino. Atualmente estou cursando o doutorado em Filosofia na Universidad Autónoma de Madrid.

Tradução

Joana Asseff Neves

Versión en español

<http://www.forumpermanente.org/revista/periodico-permanente-10/textos-en-espanol-del-periodico-permanente-no10/que-conservar>

A noção de ‘autenticidade’ é um problema complexo; talvez por sua relação com a ideia de ‘verdade’. No final de 1994, o Japão convocou uma reunião internacional de especialistas em Nara para discutir sobre a noção de autenticidade. A Noruega, antecipando-se, convidou no início do mesmo ano, um pequeno grupo de investigadores, em Bergen, para discutir temas relacionados. A prova de autenticidade era considerada até então, pelas Diretrizes Práticas do Patrimônio Mundial, fundamentalmente na sua relação com a forma e a estrutura original (desenho, materiais, mão de obra e entorno); ainda que incluísse todas as modificações e adições posteriores (que em si mesmos possuem valores artísticos ou históricos) ao longo do tempo.

A reunião de Bergen propôs ampliar estas referências: 1) desenho/forma, 2) material/substância, 3) técnica/tradição, 4) objetivo/intenção – função, 5) contexto/ entorno – espírito. (JOKILEHTO, 2020, p. 77)

Essas referências estão conectadas diretamente com as causas propostas por Aristóteles por volta de 300 a.C. Aristóteles considerava que toda mudança tem uma causa; dito de outra forma, que algo segue sendo o mesmo, se nenhuma dessas causas mudam¹. Os tipos de causas segundo Aristóteles são: a formal, a material, a eficiente e a final. Essas quatro causas têm uma correspondência direta com as referências propostas em Bergen: desenho/forma - causa formal, material/substância - causa material, técnica/tradição - causa eficiente, objetivo/intenção – causa final. As duas primeiras são intrínsecas (constituem o ser) e as outras duas se consideram extrínsecas (explicam a transformação), assim como a quinta referência de Bergen; contexto/entorno-espírito. As duas primeiras causas estão no objeto, enquanto que as duas últimas estão nos sujeitos, ainda que a relação objeto-sujeito se dê em determinado contexto, o entorno espaço-temporal condiciona a sensação, percepção e cognição do sujeito em relação ao objeto.

Essas causas foram incluídas na Carta de Nara destacando que “o termo ‘autenticidade’ aplicado ao patrimônio cultural tangível não é relevante ao identificar e salvaguardar o patrimônio cultural imaterial”; já que se considera que será “recriado constantemente por comunidades e grupos em resposta ao seu entorno, sua interação com a natureza e sua história, lhes proporcionando um sentido de identidade e continuidade” (JOKILEHTO, 2020, p. 79).

Algo é autêntico quando é fiel ao que é e ao que representa, enquanto que algo é idêntico quando é igual a si mesmo. Poderíamos dizer que o ‘estado de autenticidade’ está relacionado com o objeto e a eficácia simbólica com o sujeito (enquanto as possibilidades semânticas, comunicativas, do objeto).

Todas as teorias da Restauração: Restauo (C. Brandi), Restauração Estilística (Violet-le-Duc), Restauração Romântica - anti-restauo - (Ruskin y Morris), Restauração Histórica (L. Beltrami), Restauração Moderna (C. Boito), Restauração Contemporânea (S. Muñoz-Viñas), Teoria da Restauração Evolutiva, etc., tentam responder a mesma pergunta: Qual deveria ser o estado de autenticidade final? Ambos conceitos, identidade e autenticidade, ainda que expressem ideias diferentes, são complementares e de exigência lógica recíproca. A dificuldade de ambos os termos para a definição da autenticidade: identidade e verdade, está nos pressupostos de saída: científicos ou humanísticos; os que Muñoz Viñas considera como objetividade dura e suave, respectivamente, e que se resol-

ve com uma nova subjetividade (intersubjetividade); algo que se explica com respostas à uma simples pergunta teleológica: Porque se Restaura? “Não se Restaura para o Objeto. Não se Restaura para a verdade. Não se Restaura para a Ciência. Se Restaura para os sujeitos” (MUÑOZ VIÑAS, 2020)². A autenticidade é um problema de identificação e atribuição, enquanto que a identidade é um problema ontológico.

O autêntico é entendido como certo e verdadeiro quando atesta a identidade e a verdade de algo. É considerado como certo, não oferece dúvidas. O idêntico é a circunstância de ser de uma coisa em concreto e não outra, determinada por um conjunto de traços ou características que a diferenciam de outras.



Figura 1. Estudo estratigráfico de Anjos tocheiros. (BONADIO, 2003).

Walter Benjamin trata a autenticidade através da aura segundo a qual “O conceito da autenticidade do original está constituído pelo seu aqui e agora; sustentado pela noção de que uma tradição conduziu esse objeto como idêntico a si mesmo até o dia de hoje” (BENJAMIN, p. 42)

A imagem da figura 1 corresponde aos diferentes estados de autenticidade da escultura de madeira policromada Anjos Tocheiros, documentados pela restauradora Luciana Bonadio em outubro de 2001 (BONADIO, 2003). Esta imagem nos mostra que essa igualdade e identidade em si mesma não é perene, e sim variante e que, ainda que esteja ligada à certa historicidade, não implica em nenhuma hierarquia de valor. Poderíamos dizer que a aura também se transforma, mas essa é uma ideia baseada unicamente na materialidade do objeto. Não existe uma autenticidade imutável e sim diferentes estados de autenticidade através do tempo. A autenticidade atua como garantia, na medida em que a identidade de um bem coincide com a qual lhe foi atribuída; mas não é objetiva e a conservação-restauração, nesse sentido, deve manter-recuperar determinado estado de autenticidade da obra. A figura 1 nos mostra os cinco estados de autenticidade pelos quais transitou a obra. Nenhum deles é mais verdadeiro que o outro; nenhum é mais essencial ou transcendental que o outro.

O Brasil, no fim do ano de 1995, convocou uma reunião internacional de especialistas em Brasília para fomentar a discussão acerca da noção de autenticidade. Na carta de Brasília, no entanto, a ideia de autenticidade foi entrelaçada com a intersubjetividade e sustentabilidade; “nos encontramos diante de um bem autêntico quando existe uma correspondência entre o objeto material e seu significado”; quer dizer, algo é autêntico enquanto conserva ou sustenta determinada relação com seu significado para os sujeitos e determina: “o suporte tangível não deve ser o único objetivo da conservação”; quer

² Segundo Salvador Muñoz Viñas, se entende por conservação “ a atividade que consiste em manter [...], em evitar (ou seja prevenir) as alterações futuras de um bem determinado” (MUÑOZ VIÑAS, 2003, p. 18) e por restauração “o conjunto de atividades materiais, ou de processos técnicos, destinados a melhorar a eficácia simbólica e historiográfica dos objetos de Restauração atuando sobre os materiais que o compõem. (MUÑOZ VIÑAS, 2003, p.80)

dizer, “deve se conservar a mensagem original do bem” o que supõe “assumir um processo dinâmico e evolutivo”, fluído, no qual intervém o objeto e o sujeito.

O que conservar então, a autenticidade ou a identidade? A autenticidade não é uma qualidade de valor universal e cultural, nem tem um caráter científico; “a análise científica não consegue demonstrar a autenticidade” (PEÑUELAS, 2014, p. 156); no melhor dos casos, pode apenas refutá-la.

[Um objeto] A é autêntico e idêntico a si mesmo na sua totalidade; em todos seus atributos. Se $A=B$, B é uma cópia de A igual em seus atributos. B não é único, existe A, mas é idêntico à A e autêntico. A e B são agora membros de uma nova classe cujos membros compartilham todos seus atributos; uma classe cuja essência é a multiplicidade. B é autêntico em relação à A, porém [a autenticação no] mundo da arte condiciona a autenticidade de B se é autorizada, se é legal (algo distante de A e B, extrínseco [externo] e não em termos dos atributos de A e B, intrínseco [interno]) apesar de que esta múltipla identidade é possível graças a reprodutibilidade mecânica, a repetição, porque a identidade requer sempre uma adesão. A incerteza e a tolerância da igualdade entre A e B dos produtos fabricados em série está determinada por normas e padrões de fabricação. Desde o ponto de vista objetivo pode haver atributos intrínsecos, definidores ou concomitantes. $A = B$ se os atributos definidores de ambos são idênticos. As propriedades extrínsecas só podem ser concomitantes e, portanto, a igualdade de $A=B$ ou a desigualdade $A \neq B$ se fixa apenas desde de um ponto de vista subjetivo. Na maioria dos casos não é possível dispor de uma descrição completa da classe pela qual a identidade deve ser julgada em termos de seus atributos definidores ou concomitantes. O valor outorgado aos atributos, relações, etc., do todo, a dimensão axiológica do objeto implica sempre escolhas na tensão indivíduo-coletivo, subjetivo-objetivo, conhecimento-desconhecimento, etc. (GARCÍA, 2020, p. 229).

Para conhecer um objeto, diz Wittgenstein em sua proposição 2.01231, certamente não é necessário conhecer todas suas propriedades externas, mas todas as suas propriedades internas devem ser conhecidas (WITTGENSTEIN, 1973, p. 59); ainda que Wittgenstein priorize, com certa cientificidade, as propriedades internas do objeto para conhecer sua identidade, deve-se conhecer pelo menos ambas as propriedades definidoras ou concomitantes e imperecíveis: internas e externas. As propriedades internas, relacionadas com as causas material e formal são objetivas; estão no objeto. As propriedades externas, relacionadas com as causas eficiente e final são subjetivas; estão nos sujeitos.

Identidade, unidade e finalidade.

As ideias de ‘identidade’, ‘unidade’ e ‘finalidade’ estão internamente conectadas. Unidade e identidade são conceitos análogos, não unívocos, entre os quais é possível estabelecer múltiplas conexões. Se consideramos que o objeto analisado não é simples, e sim múltiplo (composto de múltiplas partes), que não está ilhado, mas imerso em uma rede ou contexto de relações com a qual estabelece uma inter-relação, a ideia de unidade poderia definir-se a partir de algo que tenha a ver com o objeto em si (que é intrínseco, autocontido) e com o sujeito (que é extrínseco, projetado sobre o objeto) – sem o qual o objeto não tem sentido algum. Segundo Bertrant Russell: “uma coisa [dintorno, todo complexo em determinado entorno] deve ser limitada e o limite [contorno] constitui sua forma”. Se a identidade de uma coisa está determinada em termos de um conjunto de

propriedades internas e externas, definidoras, concomitantes e imperecíveis³ capazes de certificar que trata-se de uma coisa e não de outra, a unidade é a qualidade de que tal coisa é, conforme uma configuração, um todo único, que não se repete, sozinho, singular. A unidade é esse dintorno material⁴, com seu contorno formal que existe, é, em um determinado entorno. As propriedades internas que determinam a identidade de uma coisa correspondem a uma unidade (objeto: dintorno e contorno, ‘a coisa em si’), enquanto as propriedades externas que determinam a identidade de uma coisa correspondem ao entorno (espaço-tempo e sujeito: ‘a coisa para si’). A visão hilomorfista aristotélica permite definir a unidade e por consequência, determinar parte de sua identidade em termos objetivos e holísticos; embora o todo pode não ser definido unicamente por propriedades estatísticas (configuráveis), mas também por processos dinâmicos na relação com suas partes (processuais).

A unidade do todo tem a ver com o todo e com a conexão das partes e a identidade do todo tem a ver com as partes que estão dentro do todo e fora do todo e a finalidade do todo nos todos processuais [...] tem a ver [...] com a maneira como se conectam as partes (ALVARGONZÁLEZ, 2022).

A ideia do objeto como sistema (do ‘todo’ como estrutura holística) é, portanto, fundamental para entender essas relações entre identidade, unidade e finalidade. O objeto constitui uma totalidade atributiva cuja unidade é definida pela relação sinalógica entre suas partes, posto que sua unidade vem da composição entre ‘partes’ diferentes que desempenham funções atributivas, específicas e distintas⁵. O objeto, no contexto interpretativo do sujeito, constitui uma totalidade distributiva cuja unidade é definida pela relação isológica entre partes semelhantes, que desempenham funções análogas às de qualquer outra parte (outros objetos). Poderíamos afirmar que o problema da conservação é um problema de unidade, identidade e finalidade, que por sua analogia e inter-relação, admite uma simplificação a um problema de identidade.

Segundo Brandi, a partir do ponto de vista fenomenológico, “a matéria se apresenta como ‘o quanto serve a epifania da imagem’. [...] A matéria como epifania da imagem, nos fornece, então, a chave para desdobramentos que já haviam sido apontados e que se definem assim como estrutura e aspecto” (BRANDI, 2002, p. 19). Para Brandi, o todo (objeto de arte), a ‘coisa em si’, é suscetível de se decompor em ‘suporte’, que funciona como estrutura e ‘imagem’, que funciona como aspecto. Ambos, suporte e imagem, são todos complexos compostos de partes, ou seja, sistemas de diferentes naturezas.

O suporte é um sistema tecnológico, enquanto que a imagem é um sistema simbólico. O suporte constitui o dintorno do objeto enquanto que a imagem corresponde ao contorno, a superfície do meio. Do ponto de vista semiótico, a estrutura funciona como suporte, continente, Gestell ou testemunho da imagem (significante que porta a

3 É possível expressar as propriedades definidoras ou concomitantes e imperecíveis, sejam internas e externas, em termos de classe, genéricas, abstratas, potenciais; por exemplo, a cor da escultura dos Anjos Tocheiros, que uma vez instanciados, uma vez que lhes atribuiu um valor, se convertem em propriedades do objeto, particulares, concretas, reais: por exemplo, as instâncias dos diferentes estados de autenticidade que representa a figura 1.

4 O objeto (obra de arte-objeto de conservação) pode ser material ou virtual; mas, para todos os efeitos da discussão essa diferenciação não é relevante. Um objeto virtual carece de matéria, porém possui identidade, unicidade e finalidade.

5 Uma relação sinalógica expressa uma unidade entre partes que mantêm relações de contiguidade (contato), proximidade ou continuidade em oposição a uma relação isológica que expressa unidade entre termos que não necessitam de vínculos de contiguidade (contato), proximidade ou continuidade, e sim vínculos de isomorfia, semelhança, etc.

“A sinologia designa a relação de sínteses, de unidade, com totalidade atributiva, que é possível constatar entre termos unidos mediante vínculos, contatos, relações de afinidade, proximidade ou contiguidade, sejam no tempo ou no espaço [...], sejam de forma estática ou dinâmica [...], seja causal ou acausal [...]. A sinologia identifica relações entre termos conexos...” (GONZALES, 2014, p. 219)

mensagem). O aspecto funciona como imagem, conteúdo, Gestalt ou texto (mensagem que porta significado). A imagem não existe sem o suporte, mas também, não são a mesma coisa, são sistemas inter-relacionados e concomitantes.

O conceito de ‘imagem’ está, portanto, entre o objeto e o sujeito, o físico e o metafísico, o real e o virtual, os feitos e as ideias, o objetivo e o subjetivo, o material e o imaterial, o ‘mundo sensível’ e o ‘mundo inteligível’, a ‘coisa em si’ e ‘a coisa para si’; na relação do dois mundos de Platão, o ‘mundo exterior’ e o ‘mundo interior’ (mundo e mente, mundo real e fenômeno, natureza e computação no cérebro) e, em consequência, ligado a todos os processos de inter-relação entre ambos os mundos; no qual, segundo Bruno Latour, é “impossível de isolar e purificar duas zonas nítidas denominadas humano e mundo” (LATOURE, 2007). A imagem é a pele dos objetos e ao mesmo tempo a representação dos objetos; se expande em uma dualidade objeto-sujeito, na combinação de ambos em um ‘novo objeto único’, como diria Scheler, com determinada identidade, unidade e finalidade. A conservação-restauração é, fundamentalmente, um problema de conservação-restauração da imagem.

A imagem ‘no objeto’ segundo essa perspectiva, é uma totalidade atributiva, enquanto que a imagem ‘no sujeito’ é uma totalidade distributiva⁶. A identidade da imagem, por sua vez, está relacionada às ambas totalidades; a causa material e formal com a totalidade atributiva e a causa eficiente e final com a totalidade distributiva, enquanto que o contexto/entorno (a possível quinta causa aristotélica), determina a qualidade da relação objeto-sujeito⁷. O todo (objeto), por sua vez, pode ser configurável (estático, estável, independente do tempo, partes simultâneas) ou processual (dinâmico, instável, dependente do tempo, partes sucessivas).

É necessário assinalar que nesse texto, um sistema é um todo composto por partes, que por sua vez constituem subsistemas, compostos por subpartes até chegar à subpartes indivisíveis, possíveis de serem consideradas como elementares. A relação entre as partes do sistema se dá através das subpartes, sob o controle de determinados sistematizadores. Atendendo à sua relação com o todo, as partes podem ser materiais ou formais, enquanto que atendendo sua relação com outros todos, as partes podem ser distintivas (diferença) ou não distintivas (semelhança). A identidade está nas partes distintivas e formais. A unidade de algo não é configurável e sim processual, porque o todo cobra sua unidade como unidade processual e por isso, torna-se fundamental a finalidade. A finalidade determina o télos do todo e em consequência, a unidade. O todo tem um contorno (fronteira), um dintorno (dentro do todo) e um entorno (fora do todo). A unidade do todo pode estar definida pelo dintorno (pelo ‘o que é’, por sua homogeneidade), ou pelo entorno (pelo ‘o que não é’, pela heterogeneidade que possa ter o dintorno). A unidade tem a ver com as conexões das partes, enquanto que a identidade tem a ver com as relações entre as partes. Para tratar a unidade e a identidade é preciso administrar o todo atributivo e distributivo de uma só vez. (ALVARGONZÁLEZ, 2022), o ‘novo objeto único’⁸. Um todo pode ter várias identidades⁹. A escolha do estado de autenticidade final do objeto conservado-restaurado (protoestado) é também uma escolha de identidade¹⁰. É preciso

6 Na terminologia de Gustavo Bueno, um todo atributivo (totus, mereológico, partonômico) possui partes diferentes umas das outras casualmente conectadas por contiguidade, enquanto que um todo distributivo (omnis, taxonômico, diaiológico) o todo se distribui entre suas partes; cada qual independente das outras, que inclui as propriedades do todo (o todo é a classe e as partes são os exemplares).

7 É necessário levar em consideração que a relação sujeito-objeto se dá em termos de comunicação. O objeto (significante) é o meio portador da mensagem. O sujeito é o receptor da mensagem, aquele que lhe outorga significado. O contexto onde se produz a inter-relação objeto-sujeito condiciona a mensagem (atua como ruído para o meio)

8 Não é possível definir a identidade reflexivamente. A identidade lógica $A=A$ (princípio de identidade) existe no mundo de A, mas não no mundo de não-A. A identidade lógica não é prioritária, nem de maior importância do que o resto das identidades.

9 Segundo Platão no Fedro: a mesma substância pode ser medicinal, pode ser uma droga ou pode ser um veneno. Uma unidade pode ter diferentes identidades da mesma maneira que pode haver uma identidade única com unidades diferentes.

10 A objetividade do protoestado, portanto, deve ser estabelecida sobre as bases dessa nova

destacar que a identidade está categoricamente organizada (existe uma multiplicidade de identidades).

Um objeto de arte (todo antrópico processual) é criado pelo homem; assim a sua unidade é construída (existe uma intencionalidade, ou finalidade; os todos antrópicos estão costurados com alguma finalidade). O fim organiza tudo, é a última fase de um todo processual; nos todos antrópicos a finalidade dá a unidade e a identidade de maneira automática. O suporte é um sistema cujo fim é produzir determinada imagem. A imagem é um sistema cujo fim é simbolizar.¹¹

A imagem é uma totalidade atributiva (objeto) e a arte é uma totalidade distributiva (objetos inter-relacionados por sujeitos). A identidade da imagem não está no objeto, nem nos sujeitos, mas na relação objeto-sujeito, na dualidade objetividade-intersubjetividade. Mas o suporte, segundo Brandi, está subordinado à imagem. Sua finalidade é ‘garantir’ a epifania da imagem; ao que sua unidade (atributiva, configurável - processual) e identidade, está determinada por sua finalidade propositiva (demiurgo) constitutiva. A identidade e a unidade da imagem, no entanto, é determinada por sua finalidade simbólica; o que determina essa unidade e a identidade híbrida do ‘objeto único’, em parte atributiva, configurável-processual, em parte distributiva processual.

É essa unidade e identidade o objeto da conservação-restauração. O protoestado determina o estado de autenticidade (verdade) preferido, desejado (MUÑOZ VIÑAS, p. 88); é o modelo escolhido para levar o objeto do estado de autenticidade atual (antes de aplicar os processos de conservação-restauração) ao estado de autenticidade final (depois de aplicar os processos de conservação-restauração). No exemplo da figura 1, poderia ser qualquer um dos ali representados, incluindo outros pelos quais nunca tenha transitado a obra (por exemplo, um estado ideal, prístino), porém deveria ser um estado ‘escolhido’.

Documentação da identidade

subjetividade ou intersubjetividade proposta por Muñoz e Viñas. O protoestado é um documento, um estado intangível. A Restauração deve, em primeira instância, definir um protoestado, que corresponda a determinada unidade, identidade e finalidade, e em segunda instância aplicar as estratégias, métodos e processos correspondentes para instanciar o objeto do estado atual a um estado final ‘idêntico’ da classe protoestado. Todas as Teorias de Restauração definem a unidade, identidade e finalidade do protoestado; um estado que gera dúvidas e que não é mais verdadeiro que outros, mas simplesmente o ‘preferido’.

¹¹ Existem opiniões discrepantes que consideram a imagem uma estrutura com nível de complexidade mais alto que a amálgama e mais baixo que um sistema; no entanto, a imagem do ponto de vista semiótico é composta de partes (signos de maior complexidade) relacionados entre si através de subpartes (signos de menor complexidade). Os signos podem ser simples ou compostos: signos que se formam a partir do simples mediante operações. Segundo Max Bense, a aplicabilidade dos signos se relaciona com três operações sgnicas (BENSE, 1972): adjunção (concatenação linear de signos de signos em uma sequência ou cadeia de signos), iteração (convergência dos signos : formação do ‘signo do signo’ ou do ‘signo do signo do signo’) e superação (super-signos: configuração de signos, multiplicação dos signos em suas configurações de signos e estruturas sgnicas; correspondem sempre à uma nova referência de objeto e uma nova referência de intérprete). Os signos compostos (partes) estão relacionados através dos signos simples (subpartes).

Todo signo na referência do intérprete representa a cadeia de semioses ou semiose infinita, na qual, ao interpretar um signo se aprofunda na concepção do objeto. A semiose infinita é um processo aberto de interação e circulação de enunciados que se interpretam de forma contínua, o que reforça o vínculo conceitual do signo e dialogismo. Para Mijaíl Bajtín: “a estrutura dialógica e a dialética do signo pressupõe necessariamente, o diálogo como caráter privado e resulta do próprio fato que para ser signo deve ser ao mesmo tempo idêntico e diferente de si mesmo” (BATJÍN,1995,1989). Para Peirce a superação dos signos conduz aos ícones. A questão do signo é representar, estar no lugar do objeto. Algo não funciona como signo até ser apossado e interpretado como signo desse objeto. O significado surge necessariamente da interação entre os signos.

A formação virtual do protoestado passa pela documentação da unidade, identidade e finalidade do objeto de conservação-restauração ('novo objeto único'). O objeto pode ser configurável (como é o caso de uma pintura de caráter autógrafo) ou processual (como é o caso de uma performance de caráter alográfico); pelo qual a documentação poderia ser entendida como um sistema de notação. A documentação, pela natureza do objeto, é, a princípio, também dual: suporte e imagem; exceto naqueles casos onde o suporte e a imagem são indivisíveis.

A figura 2 mostra a obra de Tunga, *True Rouge*, exposta permanentemente no Instituto Inhotim. Esta é uma obra complexa de grandes dimensões (3150 x 7500 x 4500 mm) composta por vidro fundido, esponja marinha, poliamida, poliéster, cerdas naturais, madeira, resina fenólica, colorante, água, cobre, etc. Segundo sua descrição:

O levantamento de um corpo inerte é uma marionete. Como consequência, True Rouge inicia o grupo de obras elevadas. Essas obras fornecem um repertório de elementos de separação conectivos e ao mesmo tempo conectam o corpo da marionete com o corpo do marionetista. São cabos, varetas, ganchos, correntes e taças. A diferença de uma marionete de corpo e um contrapeso levantado é a ilusão de que a marionete sustenta seu próprio corpo, fazendo com que suas conexões sejam por vezes, invisíveis. Na versão grande de True Rouge, os bastões em forma de cruz se multiplicam em uma estrutura de três peças de madeira vermelha que, no lugar de sustentar apenas uma rede, suporta agora entre oito e doze redes. Essa versão da obra exige 130 redes penduradas por doze cruzes. Em razão da sua malha aberta, a rede não esconde os elementos que existem na parte interior. A rede transparente conversa com o cristal transparente e oferece os elementos para uma correta apreciação. No seu interior, encontramos pentes, esponjas do mar, bolas de sinuca, feltro e contas de vidro vermelho. E, entre os objetos transparentes, podemos ver taças, garrafas e funis, todos de três tamanhos, além de bolas de cristal. As garrafas e taças estão cheias de líquido vermelho. Com respeito às três versões grandes, foi feita uma representação na ocasião da inauguração da obra. Homens e mulheres despidos distribuíam cubos de gelatina vermelha através das redes, que lentamente se depositavam no chão formando grandes poças. (TUNGA).



Figura 2. Tunga, *True Rouge*, 1997. Instituto Inhotim /Imagem licenciada pelo Instituto Tunga.

Pelo texto se entende que existem três unidades que compartilham a mesma identidade e finalidade em contextos diferentes. Como é possível garantir a identidade e a finalidade dessas obras não apenas no momento de sua produção, mas também em qualquer reprodução posterior? O que se deve conservar?

Esta obra em particular é bastante interessante porque a unidade é uma totalidade configurável-processual¹² constituída por partes claramente diferenciadas (redes, cruces, cristais, pentes, esponjas do mar, bolas de sinuca, feltro, contas de vidro vermelho, taças, garrafas, funis, bolas de cristal) conectadas de determinada maneira. Como extrair a ordem do caos? Como capturar a essência das relações entre as partes heterogêneas? Como documentar *True Rouge* de maneira que ela possa ser versionada mantendo sua identidade?

A documentação do objeto ou a totalidade atributiva passa não só por estudar o que faz com que ele seja o que é (ontologia) mas também por capturar as relações entre as partes do que é (mereologia); tanto das partes com o todo, como das partes com outras partes. Existem propriedades internas das partes definidoras, concomitantes e imperecíveis como: posição, dimensão, forma, material, distância, função, etc.; com suas respectivas margens de tolerância, assim como da relação entre as partes. Existem propriedades externas relacionadas com a totalidade distributiva da arte de Tunga (conjunto de obras elevadas que aportam um repertório de elementos de separação conectivos, por exemplo) e também com a totalidade distributiva da arte em geral onde se insere a obra (contexto).

A documentação deveria servir como uma espécie de sistema de notação que garantisse a identidade da obra, como ocorre com as obras processuais ao uso ou alógrafas. É possível um sistema de notação para obras autógrafas¹³? Ainda que necessite de um valor prático, tal sistema teria um valor inestimável para a atividade de conservação-restauração. Os sistemas complexos possuem uma representação direta como redes, onde as partes funcionam como elos e as conexões entre as partes como laços. As redes possuem certas propriedades estatísticas e topológicas não triviais, que nos permite estudar a estabilidade da identidade e aspectos tais como determinação do grau de influência de cada parte sobre o resto ou a proximidade de uma mudança de fase (uma mudança de identidade onde o que é deixa de ser para ser outra coisa). Essas redes são mais simples para definir o dintorno (causa material e formal) e mais complexas para definir o entorno (causa eficiente e final).

A documentação para que seja útil, deve conter aquela informação objetiva (na relação com o objeto, totalidade atributiva, atributos autocontidos) e subjetiva (em relação com o sujeito, totalidade distributiva, atributos projetados) que permita responder a pergunta teleológica: Porque conservamos? Se a conservação é um problema de conservação da identidade, a resposta para essa pergunta, nessa nova subjetividade, passa, portanto, pela documentação de ambas: a identidade atributiva e distributiva do objeto cultural¹⁴.

O que devemos conservar? A conservação-restauração é um problema de identidade da imagem. A identidade não é um problema universal e sim cultural. Não existe um estado de autenticidade mais verdadeiro que o outro. A conservação-restauração é a tomada de decisões. O protoestado deve ser aquele estado autêntico, fiel à identidade da imagem do objeto de arte, talvez aquele estado que minimize o risco da perda de sustentabilidade na totalidade das causas. A entrevista com o artista pode ser um instrumento valioso na investigação da identidade e definição do protoestado, mas não é imprescindível, nem único. Se conserva para os sujeitos, não para os objetos. É preciso que a conservação seja sustentável quanto a conservação de sua mensagem¹⁵. O enfoque holístico da imagem permite capturar a identidade do objeto (unidade) e a identidade dos sujeitos (finalidade), do ‘novo objeto único’.

12 Observar que existem elementos variantes como o líquido vermelho que enche as garrafas e taças e que poderia alterar as relações configuráveis das partes.

13 A produção é processual.

14 A identidade distributiva, em qualquer caso, é transitiva da identidade atributiva.

15 Mais relacionado com a conservação do significante do que do significado.

Referências bibliográficas

- ALVARGONZÁLEZ, D. (2022), La estructura holótica de las ideas de unidad, identidad y finalidad, <https://youtu.be/mbxgNDax7es>
- BAJTÍN, M. (1989), Teoría y estética de la novela. Madrid: Taurus.
- BAJTÍN, M. (1995), Estética de la creación verbal. México: Siglo XXI.
- BENJAMIN, W. (2003), La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Editorial Itaca.
- BENSE, M. (1972), Estética de la información, v. 23. Comunicación. Serie B.
- BONADIO, L. (2003), Anjos tocheiros: a remoção de repinturas propiciando a legibilidade de duas esculturas em madeira policromada. *Imagem Brasileira*, v. 2, p. 189-197.
- BRANDI, C. (2002), Teoría de la restauración. Alianza forma.
- GARCÍA, L. (2020), Filosofía de la Restauración: Después del fin de la Restauración, BoD.
- GONZÁLEZ, J. (2014), Contra las Musas de la Ira. El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, Oviedo: Pentalfa Ediciones.
- JOKILEHTO, J. (2020), Cuestiones de autenticidad.
- LATOURE, B. (2007), Nunca fuimos modernos, Madrid: Siglo XXI.
- MUÑOZ VIÑAS, S. (2003), Teoría contemporánea de la restauración, Madrid: Síntesis.
- MUÑOZ VIÑAS, S. (2020), II CONGRESSO BIENAL DA ANTECIPA, https://www.youtube.com/watch?v=2A6dEkn_TSc&t=6279s
- PEÑUELAS, L. (2014). Presentación. Colección arte, mercado y derecho. En Autoría, autenticación y falsificación de las obras de arte. Ediciones Polígrafa.
- TUNGA, <https://www.tungaoficial.com.br/en/trabalhos/true-rouge-3/>
- WITTGENSTEIN, L. (1973), Tractatus Logico-Philosophicus. Alianza Editorial.

Entrevistando Lino Morales

Joana Asseff: Quando tratamos de arte tradicional, ao longo do tempo podemos pensar em diferentes estados de autenticidade. Você acredita que na arte contemporânea esse conceito se transforma? Ou deixa de existir? Tal como consta na Carta de Nara, o termo autenticidade não é relevante na identificação e salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, será que não deveríamos tratar as obras de arte contemporâneas, com grande carga simbólica, mais como patrimônio imaterial do que material?

Lino Morales: Qualquer obra de arte, seja ela tradicional ou não, transita por diferentes estados de autenticidade ao longo do tempo, porque a autenticidade é extrínseca à obra de arte. Já na reunião em Bergen, se estendeu a relação entre a prova de autenticidade com aspectos intangíveis como técnica/tradição, objetivo/intenção – função e contexto/entorno – espírito. Nesse sentido, a abordagem de Nara parece uma contradição.

A autenticidade não é, e nem pode ser, absoluta. A autenticidade é ‘identificada’ através de símbolos e preconceitos ou reações de identificação anteriores. O *Gold Pavilion Temple* em Kyoto é autêntico para os orientais e falso autêntico (em razão das reconstruções pós-incêndios) para os ocidentais. Para os orientais é autêntico porque cumpre com todas e cada uma das referências de Bergen. Para os ocidentais é falso autêntico porque somente consideram em sua reação de identificação aspectos tangíveis como desenho/forma e matéria/substância. A autenticidade não é relevante para a salvaguarda do patrimônio (material ou imaterial) porque não é uma qualidade de valor universal e cultural e nem tem um caráter científico.

A identidade das obras não está somente no físico dos objetos, mas também, no metafísico dos sujeitos, depende das reações de identificação dos sujeitos, da intersubjeti-

vidade. A materialidade da *Fontaine de Duchamp* não é central, se trata de um “jogo” simbólico, conceitual. Duchamp não criou o mictório, o “encontrou”, ele criou somente a *Fontaine*. Seu ‘gesto’ transformou um objeto mundano de produção industrial em um objeto (indiscernível) de arte. A arte, desde então, depende mais dos sujeitos do que dos objetos.

JA: Embora você comente que tanto as questões da imaterialidade como as da materialidade são importantes para a conservação de uma obra, podemos observar ao analisar a produção acadêmica na nossa área, que nossos colegas se debruçam mais sobre as questões de materialidade. Porque você acredita que isso aconteça?

LM: A cultura ocidental é fetichista. Se o mictório se quebrasse (mesmo que houvessem muitos para substituí-lo), provavelmente a maioria dos conservadores-restauradores ocidentais se esforçariam ao máximo para ‘recuperar’ o original (que no caso, não é). Poderiam justificar sua atuação pela assinatura: o pseudônimo R. Mutt, embora, nem se quer poderiam afirmar com certeza que se trata de sua assinatura (absolutamente desnecessária para seu propósito); inclusive, existem dúvidas razoáveis acerca da atribuição de sua ‘autoria’ e, por suposto, da autenticidade de todas as ‘cópias originais’ existentes. É importante considerar o objeto possuidor de uma carga simbólica tremenda ou se trata apenas de um objeto cuja ausência de significado é o mais importante? Tal subjetividade (ou intersubjetividade) deveria influenciar nos supostos critérios de intervenção?

Todas as obras (incluindo as intangíveis) tem algo de materialidade que Brandi chamou de *supporte*. A maioria desses ofuscamentos é causada quando se confunde *supporte* e *imagem*; quando se esquece que a função do suporte é a epifania da imagem.

JA: Você aborda a questão da importância do sujeito sobre o objeto citando a observação de Muñoz Viñas de que restauramos para o sujeito e não para o objeto. Tendo em vista que a sociedade está em constante transformação cultural, essa premissa não se torna perigosa? Além disso, para qual sujeito-proprietário, curador, *marchant*, comunidade, etc., estamos restaurando?

LM: Os objetos, sem os sujeitos, não existem. Não é apenas a sociedade, tudo muda continuamente; do mesmo modo, o estado de autenticidade. O que significa que essa premissa se torna perigosa? A conservação-restauração é um problema de tomada de decisões. É necessário optar por um protoestado (que nada mais é do que o estado de autenticidade preferido); Qual estado escolher? Qual é menos perigoso? Para quem é menos perigoso: para o sujeito ou para o objeto? Para o objeto trata-se de ponderar os riscos. O melhor estado é aquele que conserva a identidade com o menor risco. Para o sujeito se trata apenas de um estado, de um ponto de vista, porque não existe um estado mais autêntico, nem mais verdadeiro que outro.

Parece razoável que o protoestado deveria corresponder ao ‘estado inicial’ (é um dos estados de autenticidade possíveis), à decisão do artista. Vamos supor que encontrem os braços da Vênus de Milo. Restauraríamos a escultura lhe devolvendo os braços? Supondo que se descobrisse qual era sua policromia, devolveríamos as cores à escultura? Provavelmente não, e não seria pelo objeto, senão por essa intersubjetividade a que faço referência e que Muñoz Viñas também nos alerta.

Quando se restaura para uma instituição privada fica claro quem é o sujeito. Mas quando se restaura um bem de interesse cultural para uma instituição pública, deveríamos levar em conta essa intersubjetividade sem exclusões.

Apesar de que a Vênus de Milo teve braços e uma poderosa policromia, apesar de que se tivesse toda a informação necessária para tal reconstrução, duvido muito que se realize tal intervenção (talvez em alguma réplica, mas não no original) Por que? Porque a historicidade também pesa e para a maioria dos sujeitos a Vênus de Milo nunca teve braços, nem cor (mas isto é apenas uma suposição, seria muito interessante saber o que pensam os sujeitos a respeito).

JA: Quando pensamos na preservação da arte contemporânea, nos referimos à questão da documentação e entrevista com o artista para tentarmos entender ao máximo a existência imaterial da obra. Gostaria que falasse um pouco mais sobre as entrevistas com os artistas. Discorrer um pouco sobre o papel que as entrevistas deveriam ter para a conservação da arte contemporânea.

LM: A entrevista só é possível para a conservação da arte contemporânea e da arte de novos meios, porque é mais provável que o artista (ou seus herdeiros) estejam vivos. O objetivo principal da entrevista é documentar, nesse sentido, a entrevista é uma ferramenta de documentação. A entrevista deveria revelar qual é a identidade da obra (a identidade da imagem) e isso inclui aspectos tangíveis e intangíveis. A identidade como aquilo que traça os limites do que “é” essa obra e não outra. Nesse sentido, a entrevista é importante para qualquer obra (seja contemporânea ou não; tendo em conta a dificuldade do termo contemporâneo para remeter a uma época ou aos tempos correntes). Uma entrevista deve ser útil: deve ajudar o conservador-restaurador na escolha do protoestado, deve ser capaz de determinar esses “limites” a que faço referência. Uma entrevista deve ser rigorosa e livre de erros: tudo que for dito deve ser contrastado e verificado. Uma entrevista deve ser ampla: deve tratar unidade, identidade e finalidade em conjunto e isso inclui tanto aspectos tangíveis como intangíveis, objetivos e subjetivos, deve capturar quais são os processos que intervêm, tanto a nível atributivo, como a nível distributivo.

Uma obra, seja ela contemporânea ou não, é um sistema, um todo que consta de partes inter-relacionadas entre si em diversas escalas. Na arte, essas partes são signos condicionados por operações sígnicas (adjunção, iteração, superação) que permitem a construção de estruturas sígnicas e supersígnos. Signos incrustados no objeto (unidade atributiva) e inter-relacionados nos sujeitos (unidade distributiva). Nesses sistemas, uma mudança fora de determinados “limites” pode conduzir à um falso autêntico (um estado falido no qual o objeto deixa de ser aquilo que é). Trata-se de avaliar qual é o papel de cada signo e das relações entre os signos que determinam a unidade, a identidade e a finalidade.

Haveria muito mais para falar sobre, mas acrescento uma última consideração. Em uma entrevista o papel do artista e do conservador- restaurador deve ser respeitado.

JA: Em relação às obras que foram criadas para serem efêmeras: se em um determinado momento seu proprietário, seja ele público ou privado, acredita que ela deve ser preservada indefinidamente, você acredita que isso pode ser feito, mesmo quando essa não é a intenção original do artista?

LM: No geral, as obras efêmeras são obras alógrafas (como a música, que pode ser reinterpretada uma e outra vez, em diferentes momentos, por diferentes pessoas sem perder sua essência); O problema surge quando o artista concebe uma obra efêmera como autógrafa (única). No primeiro caso, não existe nenhum problema; no segundo caso se dá uma contradição entre o direito do autor (por parte do artista) e o direito que estabelecem as leis de patrimônio (por parte do conservador-restaurador). Que o proprietário seja privado, não lhe confere os direitos de autor, apenas determinados direitos de exploração (entre os quais poderiam ou não estar o consentimento tácito de reprodução indefinida). Nos casos em que o proprietário seja público é diferente, porque as leis de Patrimônio exigem determinadas responsabilidades aos conservadores –restauradores como garantias do patrimônio. Em casos de conflito, a conservação pode ser limitada a um documento, uma sinédoque da obra, que fica como prova da obra mas que, em nenhum caso, a substitui.

As obras com intervenção do artista, como as performances, por exemplo, costumam ser consideradas autógrafas e por isso, se exhibe o documento e não a obra (o que também pode produzir uma tendência sensorial-perceptual-cognitiva; se perde o aqui e agora do original). As obras nas quais o artista não intervêm poderiam ser consideradas alógrafas, se não entrarem em contradição com a intenção do artista.

Em qualquer caso, as obras efêmeras que pertencem a um arquivo devem ser conservadas (de maneira legal) por um simples fato; para que não se repitam.

JA: Para concluir, a partir do texto, entende-se que toda vez que se restaura temos um ‘novo objeto único’. Segundo essa compreensão, podemos supor que o trabalho do conservador – restaurador já não é conservar, senão criar, gerar e elaborar?

LM: Não era minha intenção transmitir essa ideia. Conservar-restaurar um objeto (seja ele único ou não) consiste em passá-lo de um ‘estado de autenticidade atual’ para um ‘estado de autenticidade preferido’ (estado que Muñoz Viñas denomina protoestado). Todas as teorias da conservação-restauração discorrem acerca de qual deve ser esse estado. Algumas são mais criativas que outras; mas o conservador-restaurador não é o artista. Sua função é conservar-restaurar a identidade da imagem. Pode criar, gerar e elaborar sobre o suporte (enquanto sirva à epifania da imagem), não sobre a imagem. Se a imagem se altera através desses “limites aceitáveis”, a obra deixa de ser o que era e se converterá em outra coisa, em um trabalho falido, em um falso.

Daniele Volterra, um dos discípulos de Michelangelo, cobriu, por ordem do Papa Pio IV, as partes aparentes dos corpos do juízo final. Não se trata de um caso de conservação - restauração, e sim, uma intervenção não autorizada pelo artista que lhe custou o apelido de ‘El Braghettone’. Uma restauração de quatro anos de duração, descobriu cores inesperadas e uma luminosidade escondida por 450 anos de fumaça, colas e contaminação, e que fez desaparecer alguns dos 38 panos que a última sessão Concílio de Trento, em fins de 1563, e posteriores censuras, sobrepuseram aos originais corpos desnudos do artista. Só se conservaram as consideradas *bragas* do autor. Esse foi o estado de autenticidade escolhido em consenso; a decisão foi consequência de um longo debate acerca, obviamente, do pudor. No entanto, não existe unanimidade, nem existirá, porque nenhum estado de autenticidade é mais autêntico, nem mais verdadeiro que outro.



Periódico
Permanente.

Nº 10

Matando com ternura? Os desafios da conservação e acesso para matéria orgânica

Marcia Reed

Como curadora chefe e diretora associada de 2001 a 2022, Marcia Reed desenvolveu e publicou as coleções do Getty Research Institute (GRI) no Getty Center em Los Angeles, Califórnia. Após a criação do GRI em 1983, ela adquiriu muitos livros raros, gravuras e arquivos notáveis. Ela se aposentou em fevereiro de 2022, e continua se dedicando à pesquisa, redação e projetos curatoriais. Seu premiado catálogo de exposições das coleções de livros dos artistas da GRI *Artists and Their Books / Books and Their Artists* foi publicado em 2018. Seu livro mais recente sobre Dada, Surrealista e Fluxus art é *Fluxus Means Change: Arquivo Avant Garde de Jean Brown* (2021)

Tradução

Rafael Lima Capellari

English version

<https://www.getty.edu/publications/living-matter/institutions/11/>

Às vezes, o momento mais difícil na vida de uma obra de arte é quando ela entra em uma instituição. Desafiando a autoridade estabelecida, muitas obras de vanguarda e do Fluxus foram criadas para atuar fora dos parâmetros. Elas deformam, enrugam e escorrem à medida que envelhecem, ocasionalmente se deterioram ou até desaparecem completamente. Essas obras são tanto documentos quanto arte, feitas para serem experimentadas e manuseadas mais do que enterradas como tesouros intocáveis. Este artigo discute uma caixa surrealista de acetato de celulose adornada com borboletas e um cavalo-marinho; estabilização da caixa de equipamento Hooked (1980) de Benjamin Patterson após a explosão de uma lata de sardinha; e monitoramento contínuo das edições de Dieter Roth.

Um dos momentos mais difíceis na vida de uma obra de arte pode ser quando ela entra em uma instituição. Na experiência deste autor, colecionadores tendem a não super conservar, muitas vezes mais propensos para a guarda passiva. Alguns dos mais exigentes colecionadores simplesmente desejam apreciar e usufruir de suas obras de arte no dia a dia, o que significa que as obras são, por exemplo, expostas por um longo período com muita luz. Tais colecionadores gostam de viver com arte e eles não se preocupam em estender a vida da obra ou preservá-las perpetuamente. De fato, poderia parecer um pouco pretensioso assumir a responsabilidade de criar uma vida eterna para uma obra de arte.

O colecionismo desenvolve-se de maneira diferente em bibliotecas, arquivos e museus, algumas vezes assumindo o pior sentido de “institucionalização”. Enquanto antigos trabalhos em papel podem se comportar bem por século, outros mais recentes, particularmente século XX avant-garde e obras do Fluxus, apresentam problemas. De fato, muitos foram especificamente criados para desafiar a autoridade institucional, agir fora dos padrões e, dessa forma, intencionalmente não feitos para permanecer. Eles entortam, enrugam, vazam, escorrem ou explodem com o envelhecimento. Estes trabalhos foram criados para ser um estado de processo contínuo. É um fato que eles irão deteriorar e talvez desaparecer por completo, como é o caso das primeiras fotocópias e faxes. Eles existem como documentos quanto como arte. Mais significativamente, eles são feitos para serem experienciado e manipulados ao invés de sepultados como tesouros intocados em caixas. Eu pensei mais de uma vez que se algo não desejado acontece com certos trabalhos, pode até mesmo agradar o artista, que pode não mais estar conosco, mas cujo trabalho está ativo. A incorporação de matérias orgânicas é especialmente relacionada com criar uma arte que não é estática, mas notável por sua tendência em mudar e decair, efetivamente, como se fosse um organismo vivo.

As coleções especiais do Getty Research Institute incluem obras raras e [únicas que documentam a História da Arte. Até o século XX, eles são, na maioria, trabalhos em papel. Mas artistas modernos e contemporâneos incluíram, ocasionalmente, comida, plantas ou até animais mortos em suas obras. Quando consideramos objetos na coleção especial da GRI que são feitos de materiais orgânicos, é nítido que referenciam a ambos os seus status originais assim como ao seu presente, a condição atual transformada é crucial para a mensagem e para uma experiência – que é direta e não mediada – adequadas e para a apreciação do trabalho. Para a documentação histórica e para substituir a visualização, fotografia e digitalização são ajudas notáveis, muitas vezes revelando mais informações do que podem ser discernidas a olhos nus e documentação de como estes objetos são

guardados, conservados e acessados é também importante para a compreensão deles. As questões importantes incluem: É possível conservar o trabalho com responsabilidade sem interferir com a intenção do artista de que ela envelheça ou se desintegre? A obra ainda poder ter uma vida? E deveria? Uma vez que trabalhos se tornam propriedade institucional, devemos preservar eles como uma obra institucional tradicional se isso é uma oposição quanto às intenções do artista? Se o trabalho é feito para ser manipulado e nós apenas expomos atrás de vidros ou em vitrines, nós estamos negando o direito do trabalho de existir e funcionar como o artista desejou? Em certos casos, pelo menos uma dessas questões pode ser simples. Por exemplo, se um livro de artista é feito para ser lido, então nós providenciar formas de fazer isto até certo ponto, assim, permitindo que a crucial experiência da materialidade do livro tenha espaço. Os livros de Dieter Roth, por exemplo, não foram muitos lidos, mas simplesmente visto como livros esculturas, embora sejam cheios de suas palavras, suas poesias. Negar acesso aos textos falha em dar conhecimento de uma faceta essencial do trabalho, que é a interação de palavras e imagens especificamente no contexto da seleção de materiais de Roth.

As características marcantes da arte dos séculos XX e XXI incluem tais apresentações intrinsecamente entrelaçadas de textos e imagens, para as quais, deve-se enfatizar, a leitura é muitas vezes crucial. Uma pedra fundamental do gênero é a Caixa Verde (1934, fig. 11.1) de Marcel Duchamp, repleta de documentos quase arquivísticos que apresentam uma explicação de seu Grande Vidro (1915-23). Como Boîte-en-valise de Duchamp, produzida em múltiplas edições como uma caixa ou maleta que apresenta miniaturas de suas obras, a Caixa Verde requer acesso em primeira mão para tocar e ler. Isso se torna difícil quando se trata de obras designadas como obras-primas— obras significativas de um grande artista. Na Cidade do México, no último dia da conferência “Living Matter”, os participantes viram obras de Duchamp, incluindo a Caixa Verde, em caixas de vidro no Museo Jumex como parte da exposição Appearance Stripped Bare (Gioni 2019). As caixas foram exibidas em galerias junto com obras de Jeff Koons e a justaposição era reveladora. A exposição apresentava as caixas de Duchamp em estado de inacessibilidade embalsamada, como livros fechados. A negação implícita de que eles são feitos para serem desembalhados, manuseados e lidos tirou sua aura e retraiu seu poder. Enquanto isso, as pinturas de cores vivas e as esculturas brilhantes de Koons imediatamente chamaram a atenção dos visitantes. Das fotografias e filmes antigos na exposição, Duchamp sorriu sabiamente e, de alguma forma, com conhecimento da situação.

No GRI, uma de nossas primeiras experiências com a tomada de grandes decisões de conservação relacionadas à matéria orgânica veio com a aquisição da coleção Jean Brown. Embora Brown seja bem conhecida hoje como uma colecionadora de obras do Fluxus, em colaboração com seu marido, Leonard, ela também colecionou um grupo extraordinário de edições dadaístas e surrealistas no final dos anos 1950 e 1960. Os Browns tinham coleções completas das caixas e edições assinadas por Duchamp. Suas coleções dadaístas, surrealista e Fluxus foram adquiridas pelo GRI em 1985, e o primeiro encontro com matéria orgânica envolveu uma pequena caixa de livros (fig. 11.2, fig. 11.3). Esta caixa de acetato de celulose surrealista, cheia de borboletas, penas, um cavalo-marinho e cílios chegou com a coleção Jean Brown em estado grave de deterioração. Atribuída a Duchamp e André Masson, data de cerca de 1939. Um objeto surrealista em si mesmo, a caixa de livros contém edições de 1939 de quatro clássicos literários publicados em Paris por Guy Lévis Mano em sua gráfica GLM na série Biens Nouveaux.

Os livros pequenos e elegantes são La Canne du destin (A Bengala Andante) de Lewis Carroll, La chasseur Gracchus (Gracchus, o Caçador) de Franz Kafka, Sonduede de Gisèle Prassinos e Rose Sélavy de Duchamp. Nas décadas de 1930 e 1940, a GLM publicou centenas de edições surrealistas ilustradas nesses modelos de design de bom gosto em um quarto com capa dura. Embora os surrealistas muitas vezes retratassem variações bizarras de corpos vivos - contorcidos, desmembrados, parte animal, parte inseto -, eles, realmente, não empregavam matéria orgânica em sua arte com frequência.

(A principal exceção é, obviamente, o Objeto [1936] de Meret Oppenheim, a xícara e o pires cobertos de pele.) Até o momento, nenhuma documentação foi encontrada sobre a fabricação desta exclusiva caixa de livros, exceto a descrição de um negociante desconhecido. Possivelmente, foi desenhada pela companheira de Duchamp nessa época, a designer de livros e encadernadora Mary Reynolds, em colaboração com Masson, que desenhou as figuras a tinta na capa de chemise. A caixa serve de sobreposição para os desenhos no chemise. Eles são criados como um conjunto, para serem apreciados visualmente enquanto se lê a seleção deliberadamente estranha de textos armazenados neles.

Em meados da década de 1980, quando o GRI adquiriu a Jean Brown Collection, a caixa estava amarelada e empenada, parcialmente rachada nas costuras. O cavalo-marinho dourado, as borboletas e as penas estavam secando. Este livro-objeto assombrosamente belo e verdadeiramente surreal, evocando um outro mundo onírico e o local perfeito para suas obras literárias fantásticas, foi exibido uma vez até o momento em que este artigo foi escrito, na exposição de 1994 do GRI, Sites of Surrealist Collaboration. Foi exposto em uma vitrina de parede com uma cortina de veludo preto para protegê-lo da luz direta.

Nos anos anteriores à construção do novo Getty Center, o prédio de armazenamento de coleções do GRI também abrigou o Getty Conservation Institute. Um dos cientistas do GCI, Jim Druzik, tinha uma experiência considerável com os efeitos da iluminação e expositores em museus. Um dia, ele se interessou pela caixa e seus livros, oferecendo-se para avaliá-lo e fazer recomendações. Em colaboração com um conservador GRI, a caixa foi estabilizada e ligeiramente esquadrihada para que os livros pudessem caber nela novamente, embora, agora, sejam armazenados separadamente com instruções para tirar do acondicionamento, armazenar e usar e também para limitar a abrasão e o manuseio de ambos os livros e principalmente a caixa, que requer manuseio muito limitado e nenhum movimento brusco. A superfície foi levemente limpa, pois havia sujeira acumulada. Sem que soubéssemos, Druzik era um colecionador de borboletas. Ele identificou as espécies de borboletas e perguntou se queríamos substituí-las. Ele trouxe uma gaveta de espécimes muito semelhantes para que pudséssemos selecionar, se assim o quiséssemos. Mas a decisão foi imediatamente óbvia: substituir as borboletas parecia uma cirurgia estética inaceitável. Seria uma sugestão à qual, talvez, Duchamp teria respondido com seu familiar sorriso misterioso, mas, na época, não parecia uma opção apropriada. Com objetos como esses, há uma vida contínua. Deve ser levado por esse caminho com cuidado, mas o processo não deve ser interferido.

A conclusão dessa decisão anterior é que as asas da borboleta agora estão secando ainda mais, desbotando e virando pó. À medida que esses objetos envelhecem e mudam, os conservadores e curadores podem querer reconsiderar se devem melhorar (ou seja, restaurar) as qualidades artísticas ou continuar a preservar e estabilizar os objetos da melhor forma que podem. Quase inevitavelmente, as obras continuarão a mudar.

Além dessa obra única, Duchamp também criou inúmeros múltiplos – uma nova categoria no século XX, uma espécie de produção artística em massa em pequena escala. O próprio Duchamp foi um dos primeiros a adotar esse formato porque funcionava bem no contexto de seus readymades. Embora os múltiplos comecem suas vidas produzidos em grupos (daí o termo) de objetos idênticos ou muito semelhantes, conforme adquiridos por colecionadores ou instituições, eles passam a vivenciar histórias diferentes. Suas moradas em vários locais com diferentes condições de guarda e exibição resultam em mudanças em suas aparências. O plástico, ele próprio um material potencialmente instável, é frequentemente usado em múltiplos, às vezes como recipiente e às vezes combinado com matéria orgânica, como em algumas caixas do Fluxus. Livros de artistas pós-avant-garde, múltiplos e objetos com texto e imagens geralmente usam plástico para invólucros transparentes, por exemplo, como capas que se tornam as folhas de um livro.

Jean Brown ficou fascinado com as obras de Dieter Roth e adquiriu mais de cinquenta volumes diretamente dele. Ela apreciava particularmente os experimentos de Roth com

design de livros e formatos de publicação, como sua combinação de técnicas tradicionais de impressão com materiais contemporâneos que são muito mais instáveis do que os papéis que os editores usaram durante séculos. Brown tinha pelo menos duas cópias da edição especial de Roth do *Bok 3c: Wiederkonstruktion des Buches aus dem Verlag Forlag Ed* (Reconstrução do livro do Verlag Forlag Ed., 1961/1971, fig. 11.4), que tem uma capa separada oramentada ou por bagels ou croissants pintados. O GRI tem bagels; o Museu de Arte Moderna de Nova York tem croissants (Suzuki 2013, 29). Aqui, a questão é restaurar as partes dos bagels que se desfizeram. Até agora, os bagels estão ligeiramente deteriorados e as migalhas foram cuidadosamente preservadas, carinhosamente recolhidas em um saquinho; por sua fragilidade, as capas recebem apenas uso supervisionado.

O GRI possui cinco cópias diferentes das edições especiais de *Poetrie de Roth*. Dois são impressos em páginas de plástico. As páginas de um estão cheias de urina, que sabemos com certeza por causa de seu cheiro. Outra edição do *Poetrie* é recheada com queijo ou pudim. Esta última não foi testado porque estamos hesitantes em perturbar seu aparente equilíbrio. As evocativas páginas de plástico dos poemas de Roth enrugam como a pele. Como tendem a ficar grudadas, foram intercaladas, como é comumente feito com impressões recém-produzidas. Uma lombada de plástico suporta o livro; as páginas de plástico enrugam. Em pé, os volumes inclinam-se incertos, como os idosos.

Quase quarenta variações criadas por Roth da estrutura do livro foram exibidas na exposição do GRI de 2018 *Artistas e seus livros / Livros e seus artistas* (Reed e Phillips 2018; FIG. 11.5). Os volumes cheios de matéria orgânica absolutamente roubaram o show. Parece que a matéria orgânica ressoa especialmente em livros de artistas como os de Roth, que são referências visuais à fisicalidade. As edições da *Poetrie* (com grafias variantes: *Poemetrie*, *Poeterei*) foram expostas, todos embelezados de forma diferente por ele com aquarelas ou tinta, ou versões em que os poemas são impressos em folhas de plástico cheias de urina ou queijo (Roth 1967-68). Parece que Roth não pode fazer o mesmo livro duas vezes. Cada um é uma performance com inspiração variada para ser visto e lido de forma diferente. Mas minhas preocupações na época envolviam tocar especificamente. O manuseio dos livros é importante para o conceito deles, mas o plástico é frágil e as palavras impressas dos poemas poderiam grudar ou cair das páginas. E o cheiro? O cheiro intencionalmente forte e desagradável do livro de urina faz parte da experiência de lê-lo? No momento da exposição, essas questões permaneceram sem solução. Os espectadores não tinham permissão para tocar nos livros em exibição, e o cheiro do livro de urina não penetrava a caixa de vidro.

Outra edição dos poemas de Roth, também da coleção Jean Brown, trazia uma fatia de carne de carneiro inserida. Quando a coleção foi recebida, os conservadores tiraram a carne de carneiro do livro (observando a página em que estava) e a colocaram em um compartimento separado porque estava manchando as páginas. Sem dúvida, essa remoção foi feita com boas intenções; carne de carneiro não tem lugar em um livro. No entanto, ver a mancha de carneiro como um problema a ser corrigido, ao invés de uma intervenção deliberada de Roth, é uma falta de entendimento da obra de arte. O tratamento de conservação interfere na inserção deliberada de um pedaço de carne malcheiroso com a *intenção* de espalhar uma mancha nas páginas. A ideia essencial de Roth era justamente que a presença da carne de carneiro faz parte da vida deste livro. As instituições podem se opor justificadamente às intenções de um artista?

Comparado a tais gestos de tour-de-force, a edição múltipla de Roth *Taschenzimmer* (Pocket-Room, 1969/1972, FIG. 11.6) sempre me impressionou como uma peça envolvente que concebe uma vida simples para uma obra de arte. É uma exposição em um modesto container – uma caixa de papelão que se abre para mostrar a impressão de uma mesa com um pedacinho de casca de banana pregado. Dos dois da coleção GRI, um está bastante mofado e o outro está seco. Uma caixa não tem tampa e é possivelmente uma edição variante. A utilização da fatia de banana por Roth é intencional. Quem

não conhece o ciclo de vida da banana e o uso frequente da fruta em brincadeiras? Felizmente, várias outras versões em coleções institucionais estão bem documentadas. Todos envelheceram diferentemente de acordo com as condições de armazenamento, ilustrando como é ressonante o uso de matéria orgânica em uma edição em que obras inicialmente idênticas saem pelo mundo e mudam de acordo com suas situações. Deveriam ser limpas as frutas podres e o mofo em *Taschenszimmer*? Novamente, isso parece contradizer a intenção de Roth, melhor apenas deixar o processo de envelhecimento prosseguir e garantir que o mofo não migre.

Como os livros de Roth, muitas obras do Fluxus são coleções de miscelâneas extraídas da vida, significativamente não compostas para serem imóveis. Encenadas domesticamente e deliberadamente não monumentalizantes, apresentam uma atmosfera acessível de informalidade. Mas eles também são baratos e frágeis. Por exemplo, as dobradiças das frágeis caixas da Fluxus de plástico dos anos 1960 quebram. O plástico fica turvo. Para se envolver com o trabalho, você deve tirar objetos das caixas, alguns dos quais incluem objetos encontrados na natureza, como galhos, nozes, pinhas, fezes e ossos. Elementos em muitas caixas de propriedade privada desapareceram. Como eles devem ser vistos ou manuseados, e quanto é manipulação demais? A falta de acesso os isola e silencia? A visualização em vitrines efetivamente sufoca essas obras. Isso as limita e corta a conexão pessoal essencial. No entanto, como essas caixas podem ser vistas de maneira apropriadamente informal se essa mesma atividade as consome? Os artistas ou proprietários originais podem restaurar ou reconstituir novas obras, como Barbara Moore fez em suas ReFlux Editions?² Ou as obras originais tornam-se monumentos artísticos e marcadores históricos quando são adquiridas por instituições ou colecionadores, paradas no tempo, precisando ser estabilizadas e preservadas, mas retiradas das intenções para suas vidas? A adição de reproduções de elementos ausentes constitui a restituição de uma nova geração de objetos para outra vida ou inautenticidade? Talvez com edições abertas (impressas ou múltiplas edições sem um número ou data específica), tudo bem.

Uma obra Fluxus de George Maciunas certamente não será considerada para reprodução. Em uma jarra de vidro, não de plástico, o *Fluxmouse no. 1 do GRI* (1973, FIG. 11.7) é preservado como um espécime em um museu de história natural. Assassinado por Maciunas, aprisionado em uma jarra e embalado em uma caixa de arquivo, este pequeno animal morto está atualmente arquivado em um cofre escuro. Informações completas: os conservadores monitoram este trabalho e adicionaram líquido, então houve alguma intervenção mesmo aqui. Pode-se observar que, embora os artistas do Fluxus tenham feito obras que incluem matéria orgânica, o rato é significativo em grande parte porque não está mais vivo. Tornou-se arte.

Cerca de quinze anos atrás, houve uma verdadeira emergência, na verdade, uma explosão confinada, mas bagunçada, na caixa de pesca do artista e compositor Benjamin Patterson, *Hooked* (1980, FIG. 11.8). A tampa da caixa mexe para cima e se abre para revelar várias prateleiras; cada compartimento contém um objeto do dia-a-dia com um gancho nele. É uma obra complexa, com muitas partes, algumas delas móveis. A caixa havia sido guardada em uma caixa de arquivo, examinada e estabilizada por um conservador de objetos GRI. Mas quando a caixa foi retirada do depósito, ela estava fedorenta e uma substância pegajosa escorria: uma lata muito velha de sardinha com molho de tomate havia explodido. Os produtos enlatados têm prazo de validade, e este expirou anos atrás. O conservador limpou a bagunça e avaliou se alguma das outras peças estavam danificadas; elas não estavam. Fotos foram tiradas; documentação foi anotada. Mas o que fazer sobre a integridade da obra? Manter a lata velha, mas não na caixa de equipamento? O conservador localizou online uma lata de sardinha muito semelhante e comprou-a. Tal como acontece com as borboletas surrealistas mencionadas anteriormente, a lata deveria ser substituída? Mesmo que isso apenas iniciasse o relógio para outra explosão no futuro?

Patterson havia trabalhado anteriormente como bibliotecário na filial de artes cênicas da Biblioteca Pública de Nova York e, portanto, estava familiarizado com arquivos e práticas de biblioteca. Ele morava em Wiesbaden, na Alemanha, e mantínhamos contato ocasional. Entramos em contato para perguntar sobre sua intenção para o trabalho, mas quando questionado sobre o que ele faria, Patterson respondeu: “Eu não me importo. Agora é de vocês.” Aparentemente, ele possivelmente considerou a velha lata de sardinha como lixo para ser jogada fora. Falando por outros artistas do Fluxus, a maioria dos quais já havia morrido, Patterson disse que achava que eles aceitariam que suas obras se deteriorassem e, portanto, seria inapropriado recriar uma obra que deveria ter uma vida útil limitada. Isso reforçou um princípio de gestão para obras do Fluxus e coleções relacionadas da GRI – ou seja, que Fluxus significa mudança. Os materiais foram selecionados pelos artistas com a ideia de mudança como um dado. Estabilizar o objeto e impedir esse processo nega o espírito das obras, que na maioria dos casos ainda vivem muito depois de seus criadores terem morrido.

Caso você esteja se perguntando, a velha lata de sardinha foi mantida (fig. 11.9); a lata recém-comprada, sua quase gêmea, foi esvaziada, mas tinha um peso próximo da outra e colocada na caixa de equipamentos.

A forma como a matéria viva é tratada é, finalmente, também uma decisão ética do curador e do conservador; é uma questão de respeito, não só pelo artista, mas por toda a matéria viva. Um dos momentos mais perturbadores da minha carreira de curador envolveu encontrar no arquivo do fotógrafo de Los Angeles Charles Brittin uma pequena parte do corpo pertencente a uma mulher que se imolou durante um protesto pelos direitos civis em Los Angeles na década de 1960. Observando os trabalhadores da cidade limpando, o artista guardou o que pôde, encaixotou e esqueceu. Ele havia sido devidamente catalogado quando o descobri nas coleções especiais do GRI. Percebendo que esse local de descanso de arquivo não era respeitoso com a memória da mulher, trabalhei com nosso advogado para colocar o fragmento no necrotério da cidade de Los Angeles, de onde seria devolvido à família.

Este é um exemplo extremo, mas aponta para a verdade de que a conservação da mídia deve sempre retornar e respeitar não apenas o conceito do artista, mas também o próprio objeto. Quando podemos, pedimos conselhos aos artistas vivos. Mas nem todos os criadores ainda estão conosco e, portanto, a questão iminente diz respeito aos cuidados e tratamentos adequados à medida que o ciclo de vida do trabalho segue em espiral. A resposta: conversamos, testamos e conversamos mais um pouco. A comunicação colaborativa entre artistas, conservadores, curadores e cientistas informa nossa administração de nossas coleções.

Notas

São intercalados com não tecido de poliéster e finas placas microcâmaras contendo zeólitas. Eles agem como armadilhas moleculares para neutralizar ácidos, poluentes e outros subprodutos nocivos da deterioração. Agradecemos a Rachel Rivenc, chefe de conservação do GRI, por esta informação.

A ReFlux Editions foi fundada por Barbara Moore, uma colaboradora próxima do líder do Fluxus, George Maciunas, como uma forma de continuar a publicação dos múltiplos do Fluxus, mantendo-os impressos indefinidamente. As obras são reunidas a partir de material impresso vintage original de Maciunas ou de sua propriedade. As caixas de plástico são vintage ou de fontes originais. Consulte “ReFlux Editions at Printed Matter, Inc.”, *e-flux*, 26 de março de 2002, <https://www.eflux.com/announcements/43512/refluxeditionsatprintedmatterinc/>.

Bibliografia

Gioni 2019

Gioni, Massimiliano, ed. 2019. *Appearance Stripped Bare: Desire and the Object in the Work of Marcel Duchamp and Jeff Koons, Even*. London: Phaidon.

Reed and Phillips 2018

Reed, Marcia, and Glenn Phillips, eds. 2018. *Artists and Their Books / Books and Their Artists*. Los Angeles: Getty Research Institute.

Roth 1967–68

Roth, Dieter. 1967–68. *Poeterei 3/4: Doppelnummer der Halbjahresschrift für Poesie und Poetrie*. Stuttgart, Germany: Edition H. Mayer.

Suzuki 2013

Suzuki, Sarah. 2013. *Wait, Later This Will Be Nothing: Editions by Dieter Roth*. New York: Museum of Modern Art.

Entrevistando Marcia Reed

Rafael Capellari: Quando a degradação das borboletas poderia afetar a intenção do autor? Deixar as borboletas sumirem poderia interromper o veículo de comunicação do artista?

Marcia Reed: Eu realmente acredito que as borboletas sejam essenciais à caixa de livro. Borboletas são evocativas por si mesmas e possuem muitos significados importantes. Elas são lindas voando pela paisagem e seu ciclo de vida é maravilhoso. Mais importante, elas são ótimas instâncias de efemeridade, já que elas secam se alguém tentar preservá-las. De certa forma, elas são exemplares perfeitos para usar como material orgânico na arte.

As discussões que tivemos sobre o caso do livro surrealista na década de 1980 exemplificaram as questões e considerações em andamento sobre a preservação do significado na materialidade entre todas as coleções. Essa discussão inicial ocorreu quando estávamos considerando pela primeira vez como cuidar da caixa de livros de plástico surrealista. O plástico já estava aberto e estava empenado. Obviamente, precisava de atenção, mas as partes da borboleta estavam em melhor forma na época. Por coincidência, o cientista do Getty Conservation Institute com quem trabalhamos era um colecionador de borboletas. Ele fez a pergunta central sobre a substituição por uma borboleta mais recente e de melhor qualidade. Intuitivamente, ficou imediatamente claro para nós que seria uma grande intervenção e não seria apropriada.

A propósito, não sabemos quem projetou e fabricou a caixa de plástico, mas eu alertaria contra atribuí-la a Duchamp. Ele é o autor de um dos livros que está dentro da caixa, mas não temos mais informações sobre o papel de Duchamp nesta obra de livros reunidos. Portanto, neste caso, como o designer ou artista da caixa não é conhecido, não é possível saber a intenção do artista.

RC: A preservação da materialidade original é uma tradição na Getty? Você acredita que a instituição poderia mudar sua posição sobre a preservação de materialidade?

MR: Sim, não é somente uma tradição como é também uma prioridade. Isso começa com a avaliação curatorial da integridade do objeto na hora da aquisição (incluindo se é falso ou muito restaurado) e se continua no monitoramento do estado de conservação do objeto. Esta avaliação é particularmente importante porque o Getty Research Institute está preocupado com investigações e descobertas sobre a História da Arte com foco na pesquisa em todas as áreas que iluminam a História, bem como fornecem interpretações atuais. A materialidade de todos os objetos, sejam eles livros, gravuras, desenhos, múltiplos, arquivos, desenhos e modelos arquitetônicos, fotografias ou dispositivos óp-

ticos, é crucial para sua compreensão. Acreditamos que o material e sua condição geralmente fornecem informações essenciais sobre o fabricante, contexto, proveniência e trajetória do objeto. Como o GRI compartilha essa preocupação com programas irmãos (o Getty Museum e o Getty Conservation Institute) e frequentemente colabora com os projetos, é difícil pensar que essa perspectiva poderia não ser enfatizada. Em vez disso, à medida que novas técnicas são desenvolvidas, eu a veria como uma área de interesse crescente. Os curadores sabem que suas pesquisas sobre as obras são frequentemente aprimoradas por suas colaborações com conservadores e cientistas.

RC: Em uma obra de arte institucionalizada, a intenção do artista deveria prevalecer sobre a conservação tradicional?

MR: É quase desnecessário dizer que a intenção dos artistas é muito importante. O truque é averiguar qual é ou foi a intenção, mas o tratamento deveria ser sempre pautado pelo conhecimento dos métodos e seleção de materiais do artista. Basicamente, implica um profundo conhecimento e compreensão de todas as áreas da prática do artista. É por isso que é muito útil trabalhar com artistas, se possível, enquanto eles ainda estão vivos. É por isso que as evidências contidas em arquivos, como em cadernos de esboços, desenhos, correspondências, são tão importantes. Se a instituição é sobre arte e artistas, como certamente é o GRI, então, fará o possível para honrar a materialidade e, também, o significado da obra. A conservação estende-se à guarda e manutenção adequadas das obras; fornecer condições adequadas de acesso; e, obviamente, métodos apropriados para exibição, como molduras e vitrines.

É interessante pensar que havia políticas institucionais sobre como certas obras deveriam ser tratadas. O manejo das obras seria forçadamente encaixado nas práticas e políticas da instituição, em vez de ser baseado nas necessidades do objeto particular. Aqui estou falando historicamente e não do Getty. No entanto, acho que as instituições estão melhorando em não serem muito rígidas sobre o que as obras devem ser e em não tentar fazê-las se comportar de maneiras que o autor nunca desejou que fossem.

A linha deve ser traçada quando o armazenamento ou exibição altera a aparência da obra e ela não pode ser vista de acordo com as intenções do artista. Esses problemas apareceram com as caixas do Fluxus cheias de objetos; alguns são frágeis e/ou precisam de uma forma de guarda especial ou acondicionamento individual. Ocasionalmente, objetos adjacentes podem ser prejudiciais à caixa ou ao conteúdo (por exemplo, ferragens de metal que arranham). No entanto, se uma caixa Fluxus for desconstruída para uma guarda mais eficiente, a ordem exata e a disposição de cada objeto devem ser registradas e reconstruídas para um acesso que é verdadeiro à obra. Caso contrário, ela foi alterada e o espectador não vivencia a obra da maneira que o artista pretendia.

RC: Você acredita que poderiam ser feitas réplicas do livro de Dieter Roth? Você acredita que uma réplica carregue a aura da obra?

MR: Eu responderia negativamente à ideia de réplicas das obras de Roth. Isso se aplicaria a todas as suas obras. Para mim, está claro que Roth pretendia que mudanças, declínio e decadência ocorressem em suas obras por causa dos materiais perecíveis que ele usava. Estes caem decididamente em categorias não padronizadas para arte: comestíveis como uma fatia de banana, chocolate, carne de carneiro ou fluidos corporais como urina. Na verdade, ele estava desafiando a autoridade do establishment ao fazer arte a partir de um material fora do padrão, quase inaceitável. Pode ser chocante, irônico ou engraçado.

A réplica simplesmente não teria a aura que vem do próprio trabalho de Roth. Suas obras parecem estar ancoradas em seu tempo de criação, momento em que o relógio começa a contar. Faltará na réplica esse elemento temporal. (Além disso, como você duplicaria a urina de Roth?!) É especialmente interessante e digno de nota que suas obras parecem destinadas a ter um tempo de vida que não será da mesma extensão que a de Roth. Até agora, na maioria dos casos, as obras de Roth sobreviveram a ele e, em alguns casos, são obras muito diferentes do que eram quando ele as criou. Os objetos

foram alterados de acordo com onde e como são armazenados e como os materiais responderam a essas condições. Como outros notaram, as edições começam como múltiplos, todas basicamente iguais, após isso, seguiram seus caminhos individuais para se tornarem obras únicas. Parece que essa era a intenção de Roth quando ele fez as obras, mas ele não saberia como as coisas iriam acontecer ou acabar. Meu sentimento é que ele poderia ter gostado do fato de que a arte precisa de atenção especial ou que poderia sair do controle.

A questão crucial e muito significativa para as instituições é quanto esforço deve ser feito para tratar ou estabilizar as obras se, em essência, o tratamento interfere ou interrompe a intenção de degradação das obras. As instituições devem tentar deter as mudanças que estão ocorrendo, parando-as no momento em que o objeto entra na instituição e passa a fazer parte do acervo, um “bem institucional” com valor de seguro? Eu tenderia a deixar o objeto viver, pois acredito que quase sempre seria essa a intenção do artista. É de bom tom documentar as etapas com fotografias e vídeos e, talvez, documentar as mudanças materiais.

A instituição deve restaurar um objeto à sua condição original quando Roth o criou? Minha resposta é um não definitivo. A instituição deve tentar estabilizar o objeto ou retardar a deterioração? Boa pergunta. Eu realmente não tenho certeza e tomaria uma decisão com base em uma conversa com colegas experientes.

No caso do Fluxus e de outras obras perecíveis ou frágeis, fazer réplicas é uma boa forma de entendê-las, mas não deve ser visto como substituto do objeto. É apenas um fac-símile ou uma réplica.

RC – Se um artista decide pôr um fim em sua obra, como a instituição poderia dar uma morte respeitosa para este trabalho?

MR – Esta é a mais interessante e desafiadora questão para uma instituição ou colecionador privado.

Também diz respeito ao que acontece quando uma obra se autodestrói ou se desfaz por conta própria. Simplesmente, não tenho certeza de um caso em que o artista comanda a morte ou a destruição da obra. Não conheço nenhum caso em que isso tenha acontecido, exceto em alguns casos recentes em que a arte foi ofensiva a uma pessoa ou grupo indígena. Se pressionada, eu indicaria devolver o trabalho, incluindo documentos de arquivo ou fotografias ao artista ou à família e a instituição ou proprietário poderia manter cópias da documentação. Estes últimos são importantes para a história da obra. A questão mais fácil seria interromper a exibição ou o acesso a um trabalho comprometido. Sim, claro, com exceção da pesquisa. Aqui, novamente, a documentação na forma de fotografia ou vídeo é muito útil.



Periódico
Permanente.

Nº 10

**Priscila Almeida
Cunha Arantes**

É crítica de arte, curadora e pesquisadora no campo da arte, curadoria, museu e estética contemporânea. É formada em filosofia pela USP, possui mestrado e doutorado em comunicação e semiótica pela PUC-SP e pós-doutorado, com projeto na área de estética e arte em meios tecnológicos, pela Unicamp e Penn State University (EUA). É professora dos cursos de graduação e pós-graduação "Arte:história, crítica e curadoria" da PUC/SP e professora titular da Universidade Anhembi Morumbi de São Paulo.

Memória(s) do Efêmero arquivo, curadoria e mídias digitais

Memória no século XXI

Na paisagem mítica da Grécia antiga, dois rios paralelos cruzavam os limites do Hades: *Letes*, o rio do esquecimento e *Mnemosyne*, o rio da recordação. Esse paralelismo não deixa de ser sintomático: memória e esquecimento caminham juntos, de modo que um parece não existir sem o outro.

A história do esquecimento é digna de nota: se na Antiguidade acreditava-se na capacidade de se desenvolver a memória e vencer o esquecimento, o homem moderno está cada vez mais convencido de duas coisas aparentemente irreconciliáveis: a certeza de que tudo o que percebemos se inscreve em nós e o saber de que a maior parte de nossa memória nos é inconsciente - como diria Freud. Tanto na visão antiga quanto na moderna atribui-se ao esquecimento um teor negativo. Não por acaso verdade em grego significa *alétheia*, ou seja, *não esquecimento*.

Não podemos perder de vista também de que, a memória e o esquecimento têm relação intrínseca com a construção da autoimagem de grupos, culturas e nações. A memória tem um aspecto que é cumulativo - que armazena fatos - mas ela é também responsável por cimentar grupos: ela nos vincula.

Por outro lado, em uma época marcada pela crise das grandes narrativas e dos postulados universais, a memória se transformou em um espaço importante de reflexão sobre novas historiografias: novas historiografias que procuram colocar luz em outras histórias, muitas vezes soterradas dentro do escopo da historiografia oficial. Walter Benjamin foi um dos primeiros a sinalizar, já em meados do século passado, a importância de criarmos novos métodos historiográficos. O historiador, em diálogo com o montador de cinema, como diria o filósofo, cria uma nova narrativa a partir de novas montagens; produz um curto-circuito ao acoplar realidades aparentemente díspares e nos faz acordar e refletir sobre a realidade existente.

A virada mnemônica nos debates sobre a historiografia parece, no contexto do século XXI, fazer eco em outras áreas do conhecimento. Até pouco tempo atrás confinada aos campos da historiografia, filosofia, neurologia e psicanálise a memória se converteu, no século XXI, em algo elementar no nosso cotidiano, tornando-se algo quantificável: - Quanto de memória tem seu computador? E sua câmera? E seu celular? Compramos memórias, transferimos memórias, apagamos e perdemos memórias. Nunca se falou tanto em memória e, ao mesmo tempo, nunca foi tão difícil ter acesso ao nosso passado recente.

Se na antiguidade e na modernidade memória e esquecimento caminham juntos, no contexto do século 21 esta relação parece ter se tornado cada vez mais radical: vivemos dentro de uma lógica constante de perda e de renovação. Como diria Wendy Chun em seu livro *Programed Vision: software and Memory*, vivemos paradoxalmente o passado e o futuro ao mesmo tempo.

Não por acaso os debates sobre o arquivo, e especialmente sobre o arquivo digital, foco deste artigo, tornam-se fundamentais, dentro deste contexto, a ponto de alguns pensadores afirmarem de que vivemos em uma febre de arquivo.

Febre de arquivo

Criado na sua maioria por organizações estatais e instituições assim como por grupos e indivíduos, o arquivo, dentro de uma visão tradicional, constitui um sistema ordenado de documentos e registros, tanto verbais quanto visuais, organizados para um determinado fim. Dentro deste contexto ele é visto usualmente como um depositário de documentos, fixo e localizável, fonte “factual” de uma suposta história a ser contada.

É exatamente esta suposta neutralidade e “imutabilidade” do arquivo, esta ideia de que ele representa *mimeticamente* um acontecimento do passado, que é colocada em xeque por uma série de pensadores da atualidade.

Para Michel Foucault (2008) é principalmente a partir da revisão da função dos documentos e dos arquivos que a mutação nos paradigmas da história se torna possível. O arquivo, dentro desta perspectiva, seria uma noção abstrata do conjunto de regras de um sistema discursivo e não a noção corrente cuja matéria resume-se aos escritos que documentam ou testemunham o passado.

Em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, Jacques Derrida (2005) propõe o alargamento do conceito de arquivo, resgatando princípios de *A Arqueologia do Saber*, de Michel Foucault. Realiza, à luz da psicanálise, uma interpretação da versão clássica do arquivo presente no discurso da história pela qual enuncia uma concepção original, ou melhor, originária primordial. O *mal de arquivo* aponta exatamente para seu inverso: o arquivo é sempre lacunar e sintomático; descontínuo e perpassado pelo esquecimento de uma pretensa “originalidade” primeira.

Dentro de perspectiva diversa pode-se destacar a importância que o tema do arquivo ganha em virtude das questões que perpassam a cultura contemporânea, especialmente aquelas relacionadas à febre de arquivamento de informações que caracteriza o nosso século. Dos antigos álbuns de família assistimos a uma febre de produção de arquivos digitais no Facebook, Instagram, no Youtube, dentre outros. Por outro lado, se os mega arquivos virtuais prometem uma suposta perenidade de uma memória coletiva - onde tudo está armazenado - a cultura midiática, dinâmica, mutável, líquida, com seus *links* e *hyperlinks*, parece nos colocar em uma onda constante de esquecimento.

Falar em memória e em arquivo em diálogo com o contexto das mídias, portanto, abre uma série de possíveis reflexões.

1. Como lidar com memórias tão instáveis, que se esgotam com a duração dos equipamentos em uma era de obsolescência programada?
2. Qual o lugar do arquivo e da memória que esse universo traz quando os registros de memórias estão baseados em tecnologias e plataformas de softwares dinâmicos e mutáveis?
3. Como pensar a preservação e a memória das produções estéticas que lidam com novas mídias?

Como são muitos os caminhos para esta discussão vou me ater, ainda que rapidamente, em três pontos: arqueologia das mídias, preservação e restauração e curadoria de arquivo. Existem outros pontos que poderíamos abordar, como as discussões concernentes ao museu digital, mas não o farei devido à complexidade do debate.

Arqueologia das mídias: uma breve discussão

Uma das rotas de reflexão para se pensar a memória e o arquivo deste universo tão instável e efêmero da cultura contemporânea tem sido o campo de estudo da arqueologia das mídias.

Descontentes com os discursos canonizados sobre a cultura midiática, e apesar da impossibilidade de não conseguirmos ter uma visão homogênea dos diferentes pensadores que debruçaram sobre este campo de estudo, um ponto de vista comum entre eles é o de incorporar uma visão da história das mídias como uma construção multifacetada e criticar os estudos das novas mídias que muitas vezes desprezam o passado com certo deslumbre em relação ao mundo digital. Este é um campo de estudo que critica a visão de um historicismo linear e homogêneo e que pensa a história e a memórias das mídias dentro de um ponto de vista arqueológico.

Muitas destes pesquisadores, portanto, atentam para uma epistemologia da mídia voltada para o campo da materialidade da mídia e de suas formas de registro cultural. Assim por exemplo, a câmera é uma mídia de captura e armazenamento do movimento através da luz, ao passo que o rádio é a mídia de tradução das ondas magnéticas por meio de transmissão das vozes e sonoridades.

Werner Nekes, por exemplo, em seus famosos documentários como *Film Before Film* (1986) e *Mídia Mágica* (1996) nos dá a ver não somente a sua coleção de objetos óticos e cinemáticos, mas também que o advento do cinema está muito além da apresentação dos filmes pelos irmãos Lumière; o cinema é produto de muitas invenções associadas, por exemplo, em seus primórdios, à magia e alquimia.

Um teórico fundamental para se pensar a passagem do analógico para o digital é Wolfgang Ernst que discute especialmente a lógica do arquivo digital. Traça as transformações dos sinais analógicos para o mundo dos códigos binários digitais, seja abordando este assunto acerca do que ele nomeia de uma *não-memória* do arquivo numérico, seja conduzindo o debate para discussões relacionadas ao armazenamento de dados no sistema computacional.

No seu artigo *The archive as a metaphor: from archival space to archival time* (2004) o teórico argumenta que os arquivos digitais não têm memória própria, isto é, os arquivos digitais não são narráveis como aqueles produzidos a partir de máquinas que executam sinais analógicos. Sob esta perspectiva estes arquivos não têm memória, mas sim a possibilidade de armazenar dados através de uma dinâmica calculável inerente ao sistema computacional: a grande “magia” operada pelo computador é sua capacidade de “esconder” um enorme conteúdo de arquivos disfarçados por representações numéricas.

Há um deslocamento, portanto, a forma tradicional de se pensar o arquivo – espacialização e armazenado em um determinado local físico - para uma nova forma de armazenamento para este tipo de arquivo: que armazena a “representação” destes documentos, isto é, sua representação em código binário.

Por outro lado, a visão do arquivo como um espaço estático, “morto” e fixo, dá lugar para uma visão de arquivo vivo (como tenho nomeado), mutável, dinâmico e temporal: o arquivo no ambiente da rede, por exemplo, está baseado no tempo e nas trocas constantes de informação. Ou seja, pensar a memória e o arquivo neste ambiente significa pensar ao mesmo tempo nos seus processos de arquivamento e na sua dinâmica contextual:

“O espaço cibernético é uma intersecção de elementos móveis (...) em mídia eletrônica digital, a prática clássica de armazenamento quase - eterno

está sendo substituída por movimentos dinâmicos (...) a memória arquivística clássica nunca foi interativa, enquanto documentos em espaço de rede sim”, diz Wolfgang Ernest.

É bem verdade que os museus e outras instituições como as bibliotecas e as instituições de memória, sempre tiveram que lidar com questões concernentes à deterioração da conservação de materiais, como é o caso das pinturas ou trabalhos de arte que sofrem com umidade, poluição, entre outros fatores. Daí todo o cuidado, especialmente nas reservas técnicas dos museus com a temperatura, climatização, umidade e manuseio de materiais.

Quando tratamos das mídias digitais, no entanto, além da questão da deterioração propriamente dita, podemos acrescentar sua obsolescência e impermanência constante:

“Arquivos digitais podem ser facilmente copiados sem qualquer perda de qualidade; podem ser reproduzidos, linkados, marcados e repassados a partir de um blog por qualquer pessoa na internet. No entanto eles são também extremamente efêmeros. O fantasma do desaparecimento total está sempre espiando atrás da porta. Mudanças de software, (...) e estruturas de rede podem inutilizar parte de um código e torná-lo uma inutilidade que está ocupando espaço no disco rígido. Serviços on-line bem-sucedidos podem se tornar obsoletos rapidamente e acabar sendo removidos depois de um tempo, sem aviso prévio (...) Equipamentos de armazenamento podem queimar e ser perdidos”. (Quaranta, 2014, p. 240)

Basta lembrar-nos do caso do Geocities, um serviço de hospedagem gratuito de sites encerrado pelo Yahoo que levou consigo boa parte da história da WEB 1.0. Não por acaso os web artistas Olia Lialina e Dragan Espenschied iniciaram o projeto One Terabyte of Kilobyte Age em 2009. Os artistas fizeram download de todo o conteúdo da Geocities, recuperado voluntariamente pelo coletivo Archive Team e vêm não só disponibilizando seu conteúdo na web, como criando mostras temáticas sobre o seu acervo.

Em 2012, o curador italiano Domenico Quaranta realizou uma mostra chamada *Collect the WWWorld: the artist as archivist in the internet age*, cujo ponto de partida foi o de apresentar um conjunto de produções que colocassem em cena formas de documentar a produção de obras realizadas na internet: “A percepção da situação da internet de que o que está na internet hoje pode-se tornar um link quebrado, inativo ou uma página de erro 404 amanhã (...) leva alguns artistas que lidam com este meio, como os artistas de net art, tornarem-se colecionadores” diz Quaranta (2014, p. 242) sobre a exposição. Uma das obras presentes na mostra, *A Collection of Images*, de Niko Pricen, consistiu em uma lista de nomes de arquivos de imagem, colocando em cena a importância das formas de catalogação e ‘tagueamento’ da informação no ambiente da cultura digital.

Pensar o arquivo e a memória em diálogo com o ambiente digital e das redes implica, portanto, menos o entendimento de algo estático – de uma visão de arquivo centrada no objeto, ou no documento que se arquiva - as, concomitantemente, no entendimento do arquivo e da memória vistos como ambientes vivos e dinâmicos.

Preservação e recuperação de obras digitais

Um tema corrente quando falamos de arte contemporânea em diálogo com o campo das mídias é a questão da preservação. O que é preciso conservar de projetos como os de Waldemar Cordeiro, um dos pioneiros da arte computacional no Brasil. O programa? As suas impressões? O computador e a máquina da época? E no caso de um trabalho de net art?

Obviamente pensar em trabalhos de artemídia implica no entendimento de que, muitas vezes, são projetos temporais - artes do tempo - e que, portanto, estão para além da objetificação ou do entendimento da obra como objeto. Neste sentido é normal que os modos de preservação e documentação deste tipo de trabalho sejam diferentes. Além da possibilidade de armazenarmos os dados de um determinado trabalho em múltiplas e repetidas cópias (diríamos quase infinitas), as emulações, ou seja, os processos pelas quais são transferidos rotinas e comportamentos de um objeto a outro- que correspondem a um tipo de programação muito comum no mundo dos jogos de computador - começam a ser utilizadas em experimentos de “conservação” de obras em arte mídia.

Outro recurso muito utilizado é o da migração, ou seja, a adaptação da tecnologia do trabalho ao padrão da indústria do momento. Cabe lembrar que a transposição e adequação de obras para novos equipamentos ou sua reprogramação não resulta obviamente em soluções definitivas, mas obviamente implica em uma prática contínua de atualização.

Este foi o caso, por exemplo, da restauração da obra *BEABÁ*, desenvolvida por Waldemar Cordeiro e Giorgio Moscati em 1968, para a exposição *Waldemar Cordeiro: Fantasia Exata* exposta em 2013 no Itaú Cultural.

BEABÁ, é uma das primeiras obras da chamada arte computacional e os autores utilizaram um dos aparatos tecnológicos mais modernos da época: o computador IBM 360 do Instituto de Física da Universidade de São Paulo.

O trabalho de recriação do trabalho só foi possível devido a longas conversas com Giorgio Moscati, nas quais muitas das informações foram levantadas. Na década de 60, os computadores eram máquinas muito diferentes das que se tornaram populares muitos anos depois. Por exemplo, não existia monitor de vídeo. O resultado do programa era impresso em papel por uma impressora matricial e apenas com caracteres, sem quaisquer outros tipos de elementos gráficos (desse fato pode-se compreender melhor a importância da série de retratos criados, posteriormente, por Waldemar Cordeiro).

Também não havia teclado – para rodar um programa, era necessário **perfurar cartões**, passá-los por uma leitora, executar o programa e aguardar o resultado impresso *BEABÁ* criava palavras ao acaso, mas seguindo probabilidades extraídas de um dicionário da língua portuguesa. A obra exibia, impressas em papel, colunas de palavras geradas segundo algumas regras: cada palavra tinha seis letras, podia começar com vogal ou consoante, que se seguiam de forma alternada (não eram possíveis duplas de vogais, nem de consoantes). A probabilidade de cada par vogal-consoante ou consoante-vogal era determinada pelo espaço que esses pares tomavam num dicionário (especificamente, o *Pequeno Dicionário Escolar da Língua Portuguesa*).

Com acesso às informações de Giorgio Moscati e ao código original da obra, a tarefa de recriar o programa num computador atual foi relativamente direta: a escolha recaiu sobre preservar a essência da obra, o processo descrito acima, e não o maquinário que a tornava possível em 1968.

Outra obra recuperada foi *Desertesejo* desenvolvida por Gilbertto Prado no ano 2000 e selecionada para participar da exposição *Singularidades/Anotações*, em 2014, no Itaú Cultural.

O processo de restauração de *Desertesejo* era a única opção para que a obra pudesse ser apresentada como havia sido proposta originalmente – e não como mera documentação em vídeo, por exemplo, pois o *plug-in* da obra criada nos anos 2000 já não funcionava mais e tinha se tornado obsoleto. O trabalho de restauro foi intenso, pois todos os ambientes da obra precisaram ser remodelados em 3D, texturas, sons e iluminação recriados, avatares reconstruídos, etc.

Não é possível generalizar, neste sentido, o que seria um processo “padrão” de restauração para obras de arte que se utilizam de tecnologias relativamente recentes. Tais obras variam muito entre si, tanto em tecnologias como em propostas. Índícios dessas diferenças podem ser observados nos exemplos apresentados acima. Enquanto *Beabá* executa um processo específico para gerar palavras ao acaso, *Desertesejo* cria ambientes virtuais que podem ser experimentados por seus visitantes. A restauração dessa última não tratou de reproduzir fielmente um processo, como a da primeira, mas antes de recriar ambientes virtuais que permitissem uma experiência interativa semelhante à da primeira obra.

Curadorias de arquivo

Por outro lado é importante perceber de que o arquivo e as discussões sobre o arquivo têm feito parte não só de curadorias, mas da poéticas de muitas obras contemporâneas.

Obviamente isto não é recente. Desde o século passado podemos detectar produções que colocam em debate a relação entre exposição e arquivo, especialmente no que diz respeito a poéticas que incorporaram uma visão crítica e reflexiva em relação ao papel institucional.

Este é o caso de *La Boite-en-valise* (1935-41) de Marcel Duchamp, um projeto que pode ser considerado como uma das primeiras reflexões críticas em relação à prática arquivística do museu. *La Boite-en-valise* é composto por uma série de registros e reproduções fotográficas, bem como de miniaturas da obra do artista colocadas no interior de uma mala. A obra sugere não somente questões relacionados ao espaço do museu como um espaço expositivo itinerante e portátil, mas, também, ao artista como um caixeiro-viajante, que compartilha questões promocionais e estéticas.

Já em *Museu Imaginário*, André Malraux apresenta, em 1947, uma coleção de reproduções fotográficas de obras de arte de diferentes partes do mundo. Ao tornar a coleção do museu mais acessível ao público, através da fotografia, o projeto incorpora a ideia de um museu expandido, um ‘museu sem paredes’, para além do seu espaço físico. Malraux faz do “museu fotográfico” um local - um espaço de exposição - de confrontação, um espaço “homogeneizado” pelas dimensões da reprodução fotográfica. Por outro lado, o projeto incorpora a ideia da fotografia como dispositivo de registro, memória e arquivo das obras colecionadas pelo museu.

Se em *La Boite-en-valise* Marcel Duchamp coloca em discussão o papel arquivístico do museu, nos oferecendo a possibilidade de ter acesso a um museu itinerante e portátil, e se em *Museu Imaginário* André Malraux cria um museu tornando-o mais acessível através da “ruptura” com o espaço “fixo” e físico do museu, em ambos o dispositivo de registro e arquivo desempenham papel fundamental.

Mais recentemente é possível detectar uma série de artistas que desenvolvem produções que problematizam o museu como espaço de legitimação e poder. Com seus trabalhos muitos destes artistas-arquivistas evidenciam as complexidades e ambiguidades inerentes às questões de classificação e armazenamento presentes nas coleções museológicas e institucionais. Desenvolvendo práticas que muitas vezes são atribuídas aos espaços expositivos e museais - como arquivar, catalogar, classificar, identificar, documentar, etc. - muitos destes projetos questionam exatamente o arquivo como princípio de organização fixo e imutável.

Problematizar questões referentes ao arquivo dentro do contexto atual foi a proposta de uma série de projetos curatoriais que desenvolvi junto ao Paço das Artes: *Livro/Acervo*, *MaPA* e *Ex-Paço* que passo a discutir brevemente a seguir.

Livro/Acervo

O primeiro projeto, *Livro Acervo*, foi idealizado por mim no ano de 2010 em função da comemoração dos 40 anos do Paço das Artes. A ideia inicial do projeto foi a de desenvolver uma “grande” curadoria que não somente pudesse resgatar a memória do Paço das Artes - os atores e agentes que fizeram parte de sua história, - mas a de oferecer ao público a possibilidade de ter acesso a uma curadoria para além do espaço expositivo tradicional.

Foi dentro desta perspectiva que nasceu a ideia de desenvolver não somente uma curadoria no espaço do livro - como uma espécie de curadoria portátil e circulante - mas também de desenvolver uma curadoria a partir do “arquivo” e “acervo” da instituição resgatando um de seus mais importantes projetos: a *Temporada de Projetos*¹.

O projeto foi composto por três partes principais². Na primeira delas, 30 artistas que passaram pela *Temporada de Projetos* foram convidados a desenvolver um trabalho inédito em folhas de papel (como é o caso do *flip book*, *Naufrágio*, desenvolvido pela artista Laura Belém). Estes trabalhos foram impressos como cópias para distribuição e encartados em conjunto com os outros itens que compunham o projeto. No mesmo encarte dos cadernos trabalhados pelos artistas, temos a Enciclopédia, segunda parte do projeto, com informações sobre cada um dos artistas, curadores e júri que participaram da *Temporada de Projetos* desde sua primeira edição. A terceira parte do projeto era composta por uma obra sonora de até um minuto de duração, encartado em um CD ROM, desenvolvida pelos artistas e curadores que participaram da *Temporada de Projetos*. Cabe ressaltar que o projeto (constituído por estas três partes) recebeu a forma de uma caixa/arquivo fazendo alusão exatamente à ideia de que este dispositivo contém uma parcela importante da história do Paço das Artes e de parcela da jovem arte brasileira

Dando continuidade ao projeto *Livro/Acervo* implantamos em novembro de 2014 o *MaPA: Memória Paço das Artes*, uma plataforma digital de arte contemporânea que reúne todos os artistas, críticos, curadores e membros do júri que passaram pela *Temporada de Projetos* desde sua criação em 1996.

A plataforma é composta por um banco de dados com mais de 870 imagens das obras expostas na *Temporada de Projetos*, aproximadamente 270 textos críticos e vídeos-entrevistas que foram especialmente desenvolvidos, desde 2014, para este projeto. Reunindo mais de 240 artistas, 14 projetos curatoriais, 70 críticos de arte e 43 jurados, a plataforma foi construída como um dispositivo relacional e um *work-in-progress* oferecendo ao pesquisador a oportunidade de ter acesso às informações a partir das relações existentes na *Temporada de Projetos*.

Já na home do *MaPA* o público é apresentado por meio de um sistema randômico a uma série de nomes (de artistas, críticos, curadores e membros do júri que passaram pela *Temporada*). Ao passar o mouse sobre qualquer um desses nomes-links, o *MaPA* destaca, por meio de negrito, os demais nomes envolvidos naquela edição da *Temporada*. É assim que se inicia a pesquisa na plataforma *MaPA*: como um dispositivo relacional que permite conhecer a trajetória de cada artista juntamente com o crítico que o avaliou e o júri que o selecionou. O destaque atribuído a essa história “relacional” explica-se ao dialogar com a proposta da própria *Temporada de Projetos* que, ao selecionar artis-

1 A vocação experimental do Paço das Artes é constatada principalmente através da *Temporada de Projetos*, que foi criada com o objetivo de abrir espaço à produção, ao fomento e à difusão da prática artística jovem concebida em 1996 pelo diretor técnico Ricardo Ribenboim e pela então curadora da instituição Daniela Bousso, a *Temporada de Projetos* teve sua primeira exposição realizada em 1997 e se tornou, ao longo dos anos, um rico celeiro para a cena da jovem arte contemporânea brasileira.

2 A partir da ideia inicial do projeto, convidamos os artistas Artur Lescher e Lenora de Barros para o desenvolvimento e concepção da primeira curadoria do *Livro/Acervo*.

tas, curadores e críticos em início de carreira, atua como um lançador de talentos no cenário artístico. É por essa razão que a organização e referência às informações na plataforma são feitas através dos nomes dos artistas, curadores e críticos, valorizando as trajetórias e o desenvolvimento criativo de todos os envolvidos na produção e sistema da arte contemporânea.

Finalmente o *MaPA* pode ser visto não somente como um dispositivo de resgate de parcela da trajetória do Paço das Artes e do ‘acervo’ da instituição, mas também, como um dispositivo fértil de pesquisa para todos aqueles interessados nos rumos da jovem arte contemporânea brasileira. Por último, mas não menos importante o *MaPA* é um veículo disparador para a construção de outras narrativas da história da arte brasileira, da jovem arte brasileira, que muitas vezes não tem oportunidade ou não aparecem nos discursos da história da arte oficial.

Como último projeto desta trilogia gostaria de ressaltar o trabalho *Ex-Paço*, apresentado em 2020 quando da inauguração do Paço das Artes em sua nova sede em Higienópolis.

O *Ex-Paço* é uma réplica virtual tridimensional das várias sedes do Paço das Artes, com saídas para computador (local e *on-line*), celular, *card boards* e óculos de realidade virtual. Modelado em 3D a partir dos diferentes sedes do Paço das Artes, o *ExPaço* é não somente um espaço de memória, no sentido que recupera em realidade virtual as várias sedes da instituição, mas um arquivo testemunho de um espaço cultural que tem um histórico instável em relação às políticas culturais do Estado de S. Paulo.

Se em *Livro/Acervo* e na plataforma digital *MaPA* o que estava em foco eram as estratégias de acesso e informação ao arquivo do Paço das Artes - no sentido de contribuir para a construção da narrativa da jovem arte contemporânea brasileira - no projeto *ExPaço* o que está em pauta é lançar luz para a importância do Paço das Artes como espaço de criação e experimentação artística.

Referências

- ARANTES, Priscila. 2014. Reescrituras da Arte Contemporânea: história, arquivo e mídia. Porto Alegre: Ed. Sulinas.
- _____. 2005. Arte @ Mídia: perspectivas da estética digital. São Paulo, FAPESP/ Editora Senac
- _____. 2013. Arquivo Vivo. São Paulo, Paço das Artes.
- _____. Livro/Acervo, Para Além do Arquivo e Arquivo Vivo. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/96735> . Acesso em: 20.09.2022
- Benjamin, Walter.1993. Magia e Técnica, Arte e Política. In: Obras escolhidas. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, vol.1, 6th ed., São Paulo: Brasiliense.
- Derrida, Jacques.2001. Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro. Re-lume Dumará.
- Ernst, W. The archive as metaphor: form. archive space to archival time Disponível em <https://s3.amazonaws.com/arenaattachments/542865/8b32821fe0174156942ede0cf-145d55c.pdf> . Acesso em: 20.09.2022
- Groys, Boris. Arte em Fluxo. Buenos Aires. Caja Negra, 2016. Freire, Cristina; Longoni, Ana (org).2009.
- Foucault, 1998. M. História da Sexualidade. A Vontade de Saber. Rio de Janeiro. Edições Graal.
- _____. 2008. Arqueologia do Saber. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2008.
- Foster, Hal. Arquivos da Arte Moderna. Accessed: www.eba.ufrj.
- Halbwachs, Maurice. A Memória Coletiva, 2ed. São Paulo, Vertice, 1990.
- Quaranta, D. Webcoleccionismo e preservação de obras de arte digital in. G. Beilgue-man, Magalhaes. Futuros possíveis: arte, museu e arquivos digitais, 2014.

Entrevistando Priscila Arantes

Zinia Carvalho: Pensando na preservação das obras em mídias digitais, o artista se preocupa com a segurança para conter o uso indiscriminado de apropriações quando isto não faz parte da intenção da obra?

Priscila Arantes: A apropriação de uma obra de arte ou imagem não é uma questão exclusiva das obras que fazem uso de mídias digitais, mas diz respeito ao contexto da cultura contemporânea e, portanto, da arte contemporânea em um sentido mais amplo.

ZC: Considerando as novas mídias, você pensa que é necessária a adequação na grade curricular dos cursos de graduação para conservador-restaurador objetivando comportar a preservação desta produção ou isto está dentro do universo da informática.

PA: A discussão da restauração e da conservação de uma obra de arte não diz respeito ao nicho exclusivo da arte digital. Falamos de restauração de escultura, pintura, dentre outras obras que se utilizam ou fazem uso de outras linguagens. Obviamente quando falamos em mídias digitais esta questão pode se fazer mais evidente em função da obsolescência programada fruto de um mercado de consumo cada vez mais voraz, principalmente quando falamos de tecnologia. Acredito que a inclusão de restauração de arte digital na grade curricular de cursos de restauração depende do objetivo do curso, mas pode ser sim um tópico da grade curricular mesmo que não seja para um conhecimento aprofundado de programação que obviamente vai implicar em um conhecimento sistemático do âmbito da informática, assim como outros restauros (de pintura, escultura) que demandam conhecimentos técnicos específicos.

ZC: No caso da obra BEABÁ, como seria o trabalho de recriação sem as informações de Giorgio Moscati? Ficaria a cargo de quem decidir os procedimentos a serem seguidos? Você não acha que a recriação da obra sem estas informações poderia criar um Frankenstein, como define o conservador espanhol Salvador Muñoz Viñas, ou então ser tão criativa que o profissional encarregado de executá-la se transformaria em um “co-autor” da mesma, como analisa a conservadora portuguesa Andreia Nogueira?

PA: Não sei. Depende de uma série de fatores. Mas no caso das obras em mídias digitais, o trabalho de recriação vai depender de um conjunto complexo de decisões que obviamente sempre vão levar ao desenvolvimento de uma outra obra que é diferente da “original”.

ZC: Nos projetos de comemorações do Paço das Artes, foi pensado contemplar a atualização da documentação das obras com dados que possam somar na exibição e na preservação das mesmas? Neste contexto foi solicitadas as autorizações para migrações de mídias?

PA: No caso dos projetos de comemoração do Paço das Artes (o *Livro/Acervo* e a plataforma digital, por exemplo) focamos na documentação das obras que foram apresentadas na instituição mesmo por que o Paço das Artes não tem acervo artístico, uma vez que ele não é um museu no sentido estrito do termo. Mas a documentação desenvolvida nos dois projetos pode servir sim à exibição das obras, mesmo porque, no caso mais específico da plataforma, além das imagens e vídeos das obras, tínhamos o depoimento do artista que permite ter não somente um olhar ampliado do trabalho, mas de sua montagem e características técnicas específicas.



Periódico
Permanente.

Nº 10

Salvador Muñoz-Viñas

O Prof. Dr. Salvador Muñoz-Viñas nasceu em 1963 em Valência, Espanha, onde vive e trabalha. Tem Mestrado, em Belas Artes pela Universitat Politècnica de València (UPV) e em História da Arte pela Universitat de València e Doutorado em Belas Artes pela mesma universidade. É professor e chefe do Laboratório de Conservação de Papel do Instituto de Restauración del Patrimonio da UPV. Trabalhou na Biblioteca Histórica da Universidade de Valência, foi Visiting Scholar no Straus Center for Conservation da Harvard University e Distinguished Visiting Professor no Institute of Fine Arts da New York University. Autor, entre outros, do já clássico Teoria Contemporânea de la Restauración (Madri 2003).

Tradução

Caetana Britto

Texto completo

<http://www.forumpermanente.org/revista/periodico-permanente-10/english-versions-of-texts-in-the-periodico-permanente-ndeg10/the-transactional-nature-of-heritage-conservation>

English version

<http://www.forumpermanente.org/revista/periodico-permanente-10/english-versions-of-texts-in-the-periodico-permanente-ndeg10/the-transactional-nature-of-heritage-conservation>

A Natureza Transacional da Conservação do Patrimônio

I A Síndrome de Frankenstein

Um dos belos paradoxos no mundo da conservação do patrimônio é que muitas vezes funciona alterando o que precisa ser conservado. Em outras palavras, a conservação altera. A relutância em reconhecer este fato tem sido chamada de “Síndrome de Frankenstein” (já que assim como Viktor Frankenstein não gostaria de pensar em algumas das consequências de seus experimentos, muitos especialistas e não especialistas parecem realmente não levar em conta as consequências da maioria dos tratamentos de conservação).

Essa ideia foi apresentada em um discurso na reunião anual do American Institute for Conservation de 2011 e publicada posteriormente.¹ Para conveniência do leitor, pode ser necessário um resumo. A argumentação começa por falar de Valência, Espanha. Valência é uma cidade de tamanho médio (cerca de 800.000 habitantes, além de uma área metropolitana maior que abriga mais ou menos a mesma quantidade de pessoas). É uma cidade encantadora de acordo com muitos visitantes; é certamente antiga, tendo sido fundada pelos romanos. Ela viveu vários eventos: foi uma cidade muçulmana por vários séculos e foi dominada pelo exército napoleônico por vários anos. Até se tornou a capital da Espanha republicana durante a Guerra Civil Espanhola. Seu período áureo, no entanto, ocorreu no final da Idade Média e durou até o século XV. No século XIII, muito em sintonia com a ascensão da cidade, decidiu-se construir uma grande catedral.

A primeira porta da catedral foi criada no estilo românico, enquanto a maior parte do restante era gótica. Quando a capela do altar-mor foi destruída por um incêndio no século XV, dois pintores italianos foram contratados para pintar o teto. No século XVII, toda a capela, incluindo o seu teto, foi remodelada num rico estilo barroco e no século seguinte foi construída uma nova porta barroca e todo o interior da catedral foi remodelado ao estilo neoclássico. Esta evolução pode ser considerada um pouco típica de edifícios deste tipo, que foram construídos, reconstruídos e modificados de acordo com os gostos e necessidades dos seus usuários.

Na década de 1980, a catedral foi alvo de um extenso tratamento de conservação, que envolveu a restauração do interior gótico da nave principal. As capelas laterais e o altar-mor mantiveram, no entanto, as suas remodelações neoclássicas e barrocas. No início dos anos 2000, durante uma vistoria de conservação de rotina, foi descoberto um pequeno vazamento de água no teto acima do altar-mor. Para encontrar a origem do vazamento, uma câmera foi inserida no espaço entre o teto barroco e a meia-cúpula gótica mais antiga. Para surpresa dos conservadores, a câmera mostrou que as pinturas renascentistas do século XV não haviam sido destruídas durante a reforma barroca; na verdade, elas foram preservadas em muito bom estado.

Após esta descoberta e após consulta a renomados especialistas nacionais e internacionais, foi decidido que o teto barroco seria removido para mostrar as pinturas renascentistas, que por acaso eram muito bonitas. Os conservadores desmontaram o teto e limpavam as pinturas (Foto 1). O resultado foi um sucesso de público retumbante. A inauguração tornou-se um evento político, organizaram-se congressos internacionais e exposições itinerantes, publicaram-se livros de mesa e milhares de pessoas fizeram fila para ver o novo tesouro da cidade. E, no entanto, o que os conservadores produziram foi um compósito novinho em folha, algo feito de fragmentos que nunca se pensou coe-

xistir juntos. Como resultado desse trabalho, o altar-mor apresenta agora uma abóbada em que as cúpulas góticas e as extremidades centrais dos arcos góticos podem ser vistas ao lado de pinturas renascentistas. Uma profusa decoração barroca dourada cobre a maior parte dos arcos, que terminam numa pedra angular nua no centro da meia cúpula, que não é puramente barroca, nem renascentista nem gótica (Foto 2). De certa forma, os conservadores criaram uma espécie de criatura Frankenstein histórica e artística.²



Foto 1 Altar-mor em estilo barroco, catedral gótica de Valência.



Foto 2 Detalhe da cúpula. Na pedra angular, apenas as extremidades dos arcos góticos são visíveis; as partes restantes são revestidas com decoração barroca. Entre estes arcos góticos/barrocos, o teto gótico é coberto por pinturas renascentistas. A fim de tornar as pinturas renascentistas totalmente visíveis, a enorme pedra angular barroca suspensa, foi removida. O que agora pode ser visto é um vazio, octogonal.

Este pode parecer um exemplo extremo e não representativo, mas na verdade não é tão diferente de quase todos os outros tratamentos de conservação. A diferença não é qualitativa, mas quantitativa: a mistura de fragmentos e materiais de diferentes regiões e épocas é apenas mais perceptível.

Considere o caso das pinturas do início da Renascença na igreja de Assis, Itália, que foram destruídas por um terremoto em 26 de setembro de 1997. Como resultado de um forte tremor, 5,7 na escala Richter, grandes fragmentos do teto em que as pinturas foram feitas há cinco séculos caíram no chão, onde foram reduzidas a pó e escombros.

O longo e delicado processo de conservação começou reunindo meticulosamente o maior número possível de fragmentos das pinturas e depois adivinhando sua localização original. Os fragmentos que puderam ser identificados foram colados em reproduções das pinturas impressas em tamanho real. Por fim, as reproduções com os fragmentos colados foram, por sua vez, aderidas a um painel de núcleo hexagonal e recolocadas na nova estrutura do teto reconstruída. O tratamento foi considerado um sucesso, mas o que os visitantes podem ver agora é, novamente, uma mistura de diferentes materiais e objetos de diferentes origens e épocas: pinturas de 500 anos podem ser vistas ao lado de uma moderna gravura colorida; gesso antigo misturado com adesivos sintéticos modernos; e todas essas partes montadas em um painel leve e de alta tecnologia, como os usados na indústria aeroespacial moderna.

De fato, esse fenômeno pode ser reconhecido em muitos tratamentos de conservação. A maioria dos visitantes da National Gallery de Londres que contempla *La venus del espejo* de Velázquez, acredita estar olhando para uma pintura do século XVII. O que eles estão vendo de fato é mais uma mistura de materiais de diferentes regiões e épocas, já que esta pintura foi cortada em 1914 por uma sufragista e depois submetida a um tratamento hábil que escondeu com sucesso todos os danos. Como resultado, a pintura agora contém as pinceladas feitas por Velázquez na Espanha do século XVII ao lado das feitas por um conservador em Londres no século XX. Claro, os materiais também são diversos: há pigmentos e aglutinantes do século XVII ao lado de outros do século XX. O fato é que essa pintura agora é um compósito, um objeto diferente da pintura que Velázquez fez por volta de 1650.

Novos materiais modernos são frequentemente adicionados ao objeto que está sendo conservado, então, de fato, poderia haver uma metáfora melhor do que a da criatura de Viktor Frankenstein. Pode não ter o pedigree do personagem clássico de Mary Shelley, mas talvez seja mais preciso: os novos objetos produzidos pela adição de materiais de conservação modernos muitas vezes podem ser melhor comparados com o personagem retratado no filme clássico *RoboCop* de Paul Verhoeven. *RoboCop* (Orion Pictures, 1987) conta a história de Alex J. Murphy, um policial que fica gravemente ferido no dever. Para salvar sua vida, os cirurgiões substituem partes de seu corpo por partes cibernéticas. Como resultado e como diz o pôster do filme, Murphy se torna “parte homem, parte máquina, todo policial”. De forma semelhante, uma antiga escultura de madeira pode ser impregnada com um moderno consolidante acrílico; uma pintura barroca pode ser encontrada montada em uma moldura metálica de tensão constante; ou um bordado renascentista pode ser costurado em um tecido plástico não tecido.

Ambas as metáforas de Frankenstein e *RoboCop* podem parecer exageradas. No entanto, não são pelo menos excepcionais, uma vez que outros autores chamaram a atenção para a natureza composta de artefatos amplamente diferentes usando essas mesmas referências. Por exemplo, a conservação de uma antiga fortaleza árabe no sul da Espanha resultou em uma mistura de paredes brancas modernas e pedras antigas que ganhou um prêmio internacional de arquitetura³, mas também foi descrita como um “castelo tipo Frankenstein”⁴ ou mesmo como um “Franken-stelo”,⁵ enquanto a Gioconda teria se tornado um “verdadeiro ciborgue do século XXI” desde que um conjunto moderno de sensores e circuitos eletrônicos que transmitem informações sobre sua condição foi anexado às suas costas.⁶

O mais interessante aqui, no entanto, é o fato de que muitos conservadores, assim como o público em geral, ainda querem ver a conservação como uma atividade puramente neutra, uma atividade que está fora da história do objeto. Tão forte é o desejo de ser um agente transparente, quase fantasma, que em inúmeras ocasiões tanto os conservadores quanto todos os demais envolvidos na gestão do patrimônio aprenderam a não apenas acreditar que a conservação pode ser realizada sem interferir no objeto, mas também a desconsiderar essa interferência. Essa cegueira seletiva e não o fato de que a conservação muitas vezes cria compósitos, é do que trata a “síndrome de Frankenstein”. Assim como o médico Viktor Frankenstein se deixou levar pela vontade de adquirir maior conhecimento e poder, sem realmente querer estar ciente das possíveis consequências de seus atos, os conservadores também podem realizar tratamentos sem realmente estarem dispostos a ver algumas de suas consequências, a saber, todas aquelas consequências que impliquem uma alteração do objeto a ser conservado.

II C-IA (Conservation-Induced Alteration: Alteração Induzida pela Conservação)

Por mais óbvio que possa parecer depois de destacado, quando a “síndrome de Frankenstein” foi apresentada ao público pela primeira vez em 2011, a própria ideia foi vista como um “ataque provocativo” à audiência.⁷ A julgar por muitos relatos, textos e palestras, os conservadores tendem a ignorar (ou pelo menos se esquivar) o fato de que, com a possível exceção da conservação preventiva, todos os tratamentos de conservação funcionam formando um objeto mais ou menos diferente do objeto a ser conservado.

Decerto é muito difícil saber com certeza se um determinado conservador está ou não ciente das alterações induzidas pela conservação (ou C-IA, para abreviar), ou até que ponto ele está ciente. Mas a C-IA está descaradamente ausente de conversas, discussões, relatórios e livros didáticos. Este dificilmente é um tópico popular, apesar de sua ocorrência tão comum. (...)

IV Entendendo o C-IA: o benefício maior

Se a conservação realmente aspirasse a evitar a C-IA, somente a conservação preventiva seria realizada. Mas este não é o caso. Quando o C-IA acontece, a conservação contradiz seus aparentes objetivos, ou até mesmo seu próprio nome – mas ainda pode produzir resultados satisfatórios. A questão, portanto, não é se a C-IA é ou não aceitável, mas sim porque ela é aceitável.

A resposta é bastante simples, beirando o óbvio. A C-IA pode ser considerada aceitável porque é acompanhada por importantes efeitos colaterais positivos. O único requisito é produzir um benefício global. A comparação com a medicina, tão utilizada no campo da conservação, talvez seja muito útil aqui.

Considere alguém passando por uma cirurgia cardíaca. O paciente tem que ser injetado com algumas drogas que induzem ao coma e que podem ter efeitos colaterais perigosos. Muito provavelmente, o sangue de uma pessoa desconhecida terá que ser misturado com o sangue do paciente. O cirurgião cortará a pele do paciente, então alguns ossos serão serrados e separados. Então, após a operação (que pode envolver a inserção de um dispositivo eletrônico, ou a substituição de uma válvula cardíaca defeituosa por outra, talvez de uma vaca ou outro mamífero), o tórax será fechado novamente com grampos ou um fio sintético, que devem ser removidos em algum momento no futuro, quando o paciente se recuperar de uma intervenção tão agressiva. Todo o processo envolve riscos (pode ocorrer uma infecção, o corpo pode rejeitar a peça substituída, as peças novas

podem funcionar mal etc.) e um longo período de recuperação. Por que, então, todos esses danos graves e todos os riscos associados são considerados aceitáveis?

Todos esses fardos e riscos são aceitos porque, em última análise, produzirão um benefício maior para o paciente (e para seus amigos e parentes, e para muito mais pessoas em certos casos): uma vida mais longa e geralmente mais feliz, pelo menos se e quando o paciente se recuperar totalmente. O paciente provavelmente desfrutará de muitos momentos felizes que não seriam possíveis se a cirurgia não tivesse ocorrido. É essa perspectiva que faz valer a pena passar por todas essas etapas e correr riscos tão graves. É isso que torna a intervenção cirúrgica a coisa certa e sensata a se fazer.

Com a conservação não é diferente: a C-IA é como um pedágio que deve ser pago para se obter um benefício muito maior. Considere os casos descritos acima. Esfregar uma superfície de papel com um material plástico (como uma borracha comum) certamente alterará a superfície em um nível microscópico, independentemente de quão suavemente é feito.⁸ No entanto, o olho nu pode não detectar nenhuma alteração: o que se percebe é uma superfície mais limpa, uma superfície bem cuidada e com aparência mais bonita. Agora, os ganhos são importantes o suficiente para justificar o processo quando comparados às perdas? Sim, geralmente são. A superfície parece melhor e uma mensagem de cuidado adequado é enviada ao público. A alteração microscópica da superfície parece negligenciável, pois não compromete a estabilidade do artefato nem tem qualquer relevância.

O mesmo raciocínio pode ser aplicado a qualquer outra técnica de conservação. Voltando ao aplanamento do papel: quando um papel é aplanado, as ondulações e rugas são eliminadas para sempre, ou seja, algumas marcas autênticas de sua história se perdem definitivamente. Além disso, obrigatoriamente as dimensões vão variar um pouco. Por outro lado, a veladura é feita para que o papel pareça melhor e mais cuidado; além de poder ser manuseado e armazenado de forma mais conveniente. Novamente, os ganhos são geralmente considerados maiores que as perdas, de modo que esse processo é bastante difundido.

V Incertezas epistêmicas: nem tudo que conta pode ser contado

Quantificar com precisão os valores que foram ganhos e perdidos, no entanto, não é simples. Na verdade, alguns podem considerar simplesmente impossível. Isso porque muitos dos valores que a conservação aumenta ou diminui são imensuráveis. Como medir o aumento do prazer estético que o tratamento de conservação de uma obra de arte produz em seus espectadores? Como traduzir em números o orgulho que a contemplação de um símbolo nacional bem restaurado produz em seus espectadores? Como avaliar o vínculo social que ela provoca? Como avaliar o valor de qualquer emoção? Além disso, como o valor da evidência histórica, como a sujeira em um tecido histórico ou a crosta de óxido em uma espada medieval, pode ser quantificado? Como determinar o valor científico causado por uma mancha em uma pintura esmaltada?

De fato, muitos dos ganhos e perdas recaem nos campos estético e simbólico. Cuidar de um objeto significa que ele é importante, que os conceitos que o objeto incorpora valem a pena serem lembrados e que as pessoas responsáveis por ele estão fazendo um bom trabalho. Parecer limpo e brilhante torna o objeto mais bonito e mais agradável. O valor desse prazer e desses significados é real, mas não se prestam a ser facilmente traduzidos em números. Estimar o ganho líquido de um processo de conservação pode, portanto, ser muito mais complexo do que, por exemplo, estimar a espessura correta de um feixe ou o comprimento de onda de um sinal de rádio. Não existem fórmulas para valores subjetivos como os envolvidos na conservação do patrimônio. Uma calculadora ou

computador podem ser usados para estimar coisas simples que, como o lucro monetário ou a elasticidade de uma amostra de tecido em condições padrão, podem ser expressas com precisão em números. Mas não pode lidar com os tipos de valores com os quais a conservação do patrimônio também lida. Ou seja, os cálculos necessários para avaliar um tratamento de conservação são complexos demais para uma máquina e só podem ser realizados com sucesso por seres humanos. De fato, esse tipo de estimativa pode ser tão complexo e cheio de nuances que, ao contrário de um problema matemático, pessoas diferentes podem dar respostas diferentes, todas parcialmente corretas. Na verdade, é duvidoso que um problema desse tipo possa ser respondido com uma única nota matemática, com cem por cento de acerto.

Para algumas pessoas, isso pode ser um problema, a ponto de julgamentos desse tipo serem considerados absurdos ou inúteis – ou infrutíferos, como Werner e MacLaren insistiram.⁸ E ainda, quando se trata de avaliar o sucesso de um tratamento de conservação, o oposto seria mais verdadeiro: nenhuma discussão frutífera pode ser baseada apenas em fatos.

Para dificultar as coisas, o processo de tomada de decisão na vida real é ainda mais complexo, pois precisa levar em consideração muitos fatores de naturezas diversas e que geralmente são exclusivos de cada caso. Por exemplo, uma perda óbvia que todos esses tratamentos incorrem é o seu custo. Todos eles exigem dinheiro, tempo de trabalho de conservadores profissionais, ferramentas de conservação que se desgastam, materiais de consumo que precisam ser repostos e um espaço de trabalho que precisa ser pago. E sempre é preciso estabelecer compromissos. Uma vez que o orçamento é habitualmente limitado, a conservação de alguns artefatos, bem como alguns tratamentos, tem de ser priorizados.

De fato, a conservação não ocorre no vácuo, econômico ou não. Museus, casas de leilões e colecionadores podem ter necessidades e objetivos que influenciarão o processo de conservação. Por exemplo, o tempo disponível para a conclusão de um o tratamento pode ser limitado; o laboratório de conservação de uma instituição pode ter algumas ferramentas, materiais de consumo e dispositivos e carecer de outros; as leis locais podem proibir ou limitar o uso de certos produtos químicos; a aparência das obras em uma sala de museu pode influenciar no tratamento de uma pintura que ficará exposta naquela mesma sala; a função que se espera que um objeto cumpra (estar em exposição, estar em uma igreja, estar em um arquivo, ser manuseado etc.) pode fazer com que seja aconselhável preferir uma abordagem a outra; e assim por diante. Esses fatores também podem ter um grande impacto no resultado de um tratamento de conservação e tornar ainda mais difícil fazer avaliações e julgamentos adequados e tomar decisões.

A conservação dos cartazes de filmes mencionados anteriormente⁹ é um exemplo disso. Eles deveriam ser exibidos, sendo aconselhável prepará-los para serem exibidos com segurança e de maneira satisfatória. Ao mesmo tempo, armazenar folhas de papel desse tamanho consome espaço. Eles são muitas vezes guardados em rolos largos de papel cartão, que ocupam um espaço de armazenamento valioso que, neste caso, não estava disponível. Um cartaz montado em uma tela, no entanto, soa como uma opção de armazenamento e de fato, é usada como sistema de exibição em muitos museus. Além disso, não ocupa tanto espaço quanto os pôsteres enrolados e mantém o pôster visível: se for examinado, fotografado ou exibido novamente, não há necessidade de ser retirado fora do tubo, montado temporariamente, depois desmontado e devolvido ao tubo novamente. Por outro lado, o processo é tecnicamente desafiador e mais caro do que apenas aplanar o papel.

O processo decisório que levou à escolha desse tratamento levou em consideração esses e outros fatores, que podem ser interpretados em termos de ganhos e perdas. Entre as perdas mais relevantes estão a alteração das dimensões dos cartazes, que passaram a ser aproximadamente 5 mm maiores, a perda das rugas e ondulações originais e a al-

teração da natureza original dos cartazes, apenas papel. O processo também envolveu custos econômicos, além de riscos para os cartazes, pois estavam sujeitos a transporte, manuseio e diversos procedimentos delicados.

Os ganhos também foram variados. Por exemplo, os cartazes agora são montados de forma que permaneçam estáveis e duráveis; ao mesmo tempo, podem ser facilmente removidos da tela em caso de necessidade (o que espera se não aconteça no momento). Eles também podem ser facilmente armazenados no precioso espaço disponível na reserva e convenientemente transportados e exibidos se e quando necessário, para que mais pessoas possam apreciá-los.

Mais importante, eles parecem bonitos e continuarão a sê-lo. Eles também parecem bem cuidados, o que transmite uma mensagem sobre sua importância e sobre o trabalho que o arquivo cinematográfico, que é uma instituição pública, está fazendo para preservar o patrimônio público.

É claro que qualquer um poderia criticar o tratamento argumentando, por exemplo, que os cartazes de papel foram colados em papel japonês e sobre uma tela esticada, de modo que sua natureza original, somente papel, foi distorcida (pelo menos temporariamente pois podem ser facilmente destacados das telas em caso de necessidade). De fato, após o tratamento os cartazes tornaram-se uma pintura em tela ou algo parecido. Eles não podem mais ser enrolados ou dobrados como os cartazes de papel originais e não podem mais ser cortados no tamanho certo, como se fazia quando um cartaz precisava caber em uma janela menor. Além disso, eles não podem ser colados na parede ou enviados por meio de um serviço de correio regular. Na verdade, eles não são mais verdadeiros cartazes de papel e, portanto, as decisões de conservação tomadas neste caso podem ser criticadas por esse motivo. Em última análise, e como mencionado acima, é verdade que o tratamento criou um composto Frankenstein/RoboCop que nunca existiu antes: vários aspectos dos cartazes originais foram perdidos (alguns deles irreversivelmente).

Ao mesmo tempo, porém, o tratamento foi bem-sucedido, tanto do ponto de vista técnico quanto do ponto de vista do atendimento da maioria das expectativas, comprovando que, se um tratamento de conservação pode ser considerado bem-sucedido, não é porque não produziu perdas, mas sim porque os ganhos são muito maiores que as perdas.

VI Incertezas técnicas

Os muitos fatores complexos, sutis e imensuráveis envolvidos em um processo de conservação tornam difícil avaliar com precisão os benefícios gerais de uma transação. Essa dificuldade, ou melhor, essa impossibilidade, é agravada pelo fato de que o grau de sucesso de um tratamento de conservação só pode ser verificado com o passar do tempo. Por exemplo, a estabilidade a longo prazo de um produto químico que foi adicionado ao objeto, ou a solidez de um material de reforço, são cruciais quando se trata de avaliar o trabalho de conservação. Mas eles só podem realmente ser avaliados depois que o tempo passa.

Esta é uma questão importante. Como as máquinas do tempo ainda não existem, o critério utilizado pelos conservadores é de se ater às informações fornecidas pelos cientistas, que na maioria das vezes são baseadas em testes de envelhecimento acelerado. Embora esta seja a técnica mais conhecida para prever o comportamento de materiais, o fato é que não é um procedimento totalmente confiável. Como escreveu o proeminente cientista de conservação e ex-diretor do ICCROM Giorgio Torraca, “quando um cientista propõe um tratamento de conservação e garante sua confiabilidade e durabilidade, ele está blefando conscientemente (nos melhores casos) ou sofrendo delírios por falta de experiência”.¹⁰ E mesmo que os testes de envelhecimento artificial fossem totalmente confiáveis, os cientistas seriam capazes de garantir a estabilidade a longo prazo de

um determinado material apenas em condições de laboratório. Infelizmente, existem muitas variáveis que tornam essas previsões não confiáveis em circunstâncias da vida real, uma vez que mesmo o melhor material disponível provavelmente será exposto a condições que não são as mesmas das amostras no laboratório. Uma cola, por exemplo, pode se comportar bem quando em contato com uma lâmina de vidro como as usadas em testes de envelhecimento acelerado, mas pode se comportar diferente quando em contato com um tecido medieval de quinhentos anos que é ácido, irregularmente sujo e contaminado com gases poluentes — isto é, quando expostos a circunstâncias que dificilmente podem ser replicadas em laboratório. Além disso, mesmo que a cola se comportasse bem, independentemente das condições, ainda seria possível que os conservadores a aplicassem de maneira descuidada e defeituosa. Isso só pode ser conhecido depois que o tempo passar, de modo que, como em muitas facetas da vida (desde a escolha de um filme para assistir à compra de uma casa ou à escolha de um parceiro), apenas suposições educadas podem ser feitas. Mesmo que os especialistas façam as suposições certas na maioria das vezes, há sempre o risco de falha e isso é algo sobre o qual tanto os profissionais do patrimônio quanto o público do patrimônio em geral precisam chegar a um acordo. O trabalho dos conservadores, não menos que o de muitos outros profissionais, sofre de um alto grau de incerteza inerente à atividade.¹¹

Por outro lado, ao julgar o trabalho de conservação, os leigos precisam estar cientes de que existem tecnicidades que só podem ser julgadas por especialistas. Por exemplo, apenas os especialistas sabem quais opções técnicas alternativas poderiam ter sido aplicadas e quais benefícios poderiam ter sido obtidos de cada uma delas e a que custo. Ou seja, são os especialistas que melhor conhecem os detalhes da transação: conhecem bem as técnicas e os materiais e sabem o que se pode esperar deles. De volta à metáfora da medicina: os médicos estão mais bem preparados do que qualquer um nos aspectos técnicos das decisões médicas.

Isso não quer dizer que os pacientes não tenham nada a dizer: eles têm sim, pois sabem melhor do que ninguém o que estão vivendo. Eles sabem melhor do que ninguém se o tratamento trouxe muito ou pouco alívio e, no entanto, não sabem quanto alívio poderiam ter obtido se as decisões fossem melhores ou piores. Isso também se aplica à conservação. Um espectador pode saber como se sente ao contemplar um objeto tratado. No entanto, o espectador médio pode não saber quais opções técnicas existiam e quais resultados poderiam ser esperados de cada uma delas. O espectador também ignora muitos dos prejuízos que o tratamento trouxe, bem como a maioria dos benefícios a longo prazo. Por exemplo, um observador regular pode gostar ou não da nova aparência de uma obra de arte, ignorando o impacto total que o tratamento teve em algumas características imperceptíveis do objeto tais como sua textura microscópica, sua composição química ou sua resistência mecânica. Além disso, essa pessoa não pode saber se a estabilidade esperada a longo prazo foi melhorada ou não — e quanto foi melhorada e quanto poderia ter sido melhorada e a que custo. Infelizmente, apenas alguns aspectos do tratamento podem ser julgados simplesmente olhando para o objeto tratado, como a homogeneidade de uma camada protetora de verniz, ou a qualidade de um retoque, ou a intensidade de uma cor. Estas são as características que a maioria dos não especialistas leva em consideração ao julgar um tratamento de conservação.

Isso é um tanto injusto, mas talvez não completamente, já que a maioria das pessoas identifica e interpreta um objeto através de suas características mais óbvias. Ao mesmo tempo, os especialistas podem se interessar por características que só podem ser apreciadas com o auxílio de ferramentas de pesquisa sofisticadas: microscopia óptica, microscopia eletrônica, espectroscopia IR Transformada-Fourier, difratometria de raios X, análise de pólen etc. Essas pessoas podem ter um conjunto de prioridades muito diferente daquele dos leigos (ou ainda de colegas especialistas). Por exemplo, um arqueólogo cujo trabalho consiste em buscar evidências materiais pode afirmar que a restauração do Sudário de Turim é um fracasso ou mesmo um “desastre”, pois, entre outras coisas, o tratamento removeu a sujeira do Sudário (da qual algumas informa-

ções históricas talvez pudessem ter sido obtidas).¹² Pode haver conjuntos de prioridades conflitantes, de modo que o conservador às vezes pode se sentir como se estivesse em um fogo cruzado, pois é raro que todas as prioridades de todas as partes interessadas possam ser totalmente satisfeitas.

VII Incertezas axiológicas: os valores mudam

O valor das coisas pode ser muito variável. Por exemplo, um objeto pode ser muito valioso para algumas pessoas e quase sem valor para outras. Este é frequentemente o caso de objetos religiosos ou obras de arte contemporânea. Além disso, os conservadores muitas vezes trabalham com recordações familiares e pessoais que têm pouco ou nenhum valor para o próprio conservador, mas que são carregadas de um valor emocional intenso para o cliente (e é por isso que essas coisas são conservadas). Esse valor emocional não é exclusivo das recordações pessoais, pois é isso que torna tão valiosos outros objetos como símbolos nacionais. Esses tipos de valores podem desempenhar um papel importante na conservação e o fato de serem muito poderosos e difusos é talvez a principal razão pela qual o tipo de troca ocasionada pela conservação pode ser objeto de desacordo.

Como em toda transação, o valor das coisas trocadas é atribuído pelas pessoas envolvidas na transação e pode variar muito dependendo da pessoa e das circunstâncias. Por exemplo, e como diz a lenda, uma grande ilha na costa leste da América do Norte pode ser trocada por algumas bugigangas. Não é um negócio que provavelmente alguém faria hoje em dia, mas quando a ilha que hoje conhecemos como Manhattan foi vendida pelos nativos, todos os envolvidos ficaram felizes porque o valor atribuído às coisas adquiridas era, no mínimo, tão alto quanto o valor das coisas perdidas.

Muitas pessoas tendem a acreditar que o valor é atribuído objetivamente (ou mesmo que seja inerente) às coisas. Para as pessoas que vivem em sociedades desenvolvidas, as coisas têm um preço exato, geralmente expresso em unidades monetárias em uma etiqueta anexada à coisa.¹³ O preço é algo que a coisa tem, independentemente de quanto um determinado indivíduo esteja disposto a pagar por ela: parece independente da vontade ou das necessidades de qualquer um, por isso é tentador supor que não é algo estabelecido por alguém, mas sim uma característica da própria coisa. No entanto, o preço foi determinado por alguém, ou por um grupo de pessoas, que decidiu qual margem de lucro é adequada, enquanto, por sua vez, tentava adivinhar o valor que outros atribuiriam a essa coisa. E, claro, o preço pode variar. Às vezes, os vendedores podem estar dispostos a reduzir suas margens de lucro se, por exemplo, valorizam mais a venda de itens atualizados, ou o aumento do espaço, ou a necessidade de mudar a decoração da loja, ou se simplesmente desejam vender mais para tornar a loja mais conhecida. Na verdade, esse tipo de variação de valor acontece periodicamente em muitas lojas sem motivo aparente e ninguém se pergunta por que o valor presumivelmente objetivo de uma mesma camiseta pode flutuar descontroladamente dependendo da data em que a transação ocorre. O leitor pode estar pensando com razão em vendas sazonais ou Black Friday, mas basicamente a mesma ideia se aplica a outros tipos de coisas, como uma pintura de Van Gogh ou alguns exemplos de arte urbana, cujos preços sofreram enormes variações ao longo do tempo.

O fato de que o valor pode mudar ao longo do tempo acrescenta mais uma camada de incerteza, pois a conservação não é feita apenas para seus contemporâneos, mas também para aqueles que ainda não nasceram, aqueles cujos interesses podem ser apenas vagamente adivinhados. Portanto, o sucesso ou fracasso a longo prazo de um tratamento de conservação não pode ser julgado em termos binários, ou estimado por meio de quaisquer ferramentas objetivas ou com total certeza. Existem simplesmente muitos fatores confusos que podem influenciá-lo. Tal julgamento também deverá depender dos recursos disponíveis, do calendário das obras, das necessidades que procura

satisfazer, das expectativas e gostos das pessoas para as quais se destina, das possibilidades técnicas existentes e da habilidade e cuidado com que o tratamento foi realizado — entre muitos fatores que não podem ser avaliados com precisão, nem mesmo por especialistas.

Considere o caso das muitas controvérsias sobre limpeza que abalaram e continuam a abalar o mundo da conservação. Desde o advento da conservação moderna no século XVIII, alguns conservadores conseguiram indignar o público removendo vernizes envelhecidos (e, como sugerem os críticos, alguns esmaltes também) de pinturas de antigos mestres.¹⁴

Estas controvérsias podem ser consideradas como exemplos dos valores variados atribuídos a uma característica do artefato, no caso, os seus vernizes. Para alguns, os vernizes envelhecidos nas pinturas não são uma preocupação real — eles tendem a aceitar e apreciar as obras como elas se tornaram agora. E como a sua existência não é vista como uma perda, a sua remoção também não implica ganho — muito pelo contrário, pois o suposto dano colateral da remoção do verniz (a remoção de alguns esmaltes e o enfraquecimento de algumas camadas da pintura) é considerada uma perda importante. Outros consideram o verniz envelhecido altamente prejudicial às pinturas. Qualquer vestígio de verniz envelhecido em uma pintura deve, portanto, ser removido, pois isso significará um grande benefício para a pintura e seus apreciadores.

Esta última abordagem teve um impacto profundo no mundo anglo-saxão em meados do século passado e, a partir daí, permeou outras áreas do mundo ocidental. No entanto, mesmo uma ideia tão fortemente arraigada está sujeita a mudanças: o valor, que é o que determina se uma transação foi ou não benéfica, é atribuído subjetivamente pelas pessoas e suas visões podem mudar ao longo do tempo. Assim, depois de décadas erradicando o máximo possível de verniz, o verniz envelhecido tornou-se tão raro que pode ser considerado um testemunho valioso da idade de uma pintura ou dos gostos que prevaleceram em tempos passados. Em 2002, por exemplo, o Editorial da *The Burlington Magazine* discutiu os tratamentos de conservação sofridos pelas primeiras pinturas italianas nas coleções da Universidade de Yale. Esses tratamentos ocorreram entre 1952 e 1971 e hoje são amplamente considerados um exemplo do que tem sido chamado de “limpeza radical”. Assim, um São Jerônimo que foi deixado intocado “como uma lição prática de sujeira” pode ser considerado valioso por guardar “um verniz muito antigo e extremamente bem conservado”.¹⁵ Os valores podem mudar e mudam, então mesmo que o valor de um objeto aumente hoje, pode diminuir amanhã e vice-versa.

Da mesma forma, daqui a cinquenta anos, colecionadores, historiadores ou leigos poderão começar a apreciar as marcas de dobras em cartazes de filmes antigos como marcas históricas valiosas e talvez um dia se descubra que vernizes envelhecidos contêm substâncias químicas que permitirão a datação precisa da pintura; ou talvez um dispositivo de alta tecnologia que ninguém possa imaginar agora permitirá que futuros pesquisadores obtenham informações históricas dos traços de compostos presentes na superfície de uma escultura metálica. Portanto, conservadores como o autor deste ensaio podem já ter removido (e continuar removendo) evidências históricas potenciais para sempre. Isso *pode* acontecer, mas hoje, na segunda década do século XXI, não há evidências de que se torne realidade. O que existe de fato é um grande número de pessoas que está, e provavelmente estará apreciando pinturas sem verniz e belos pôsteres de filmes planos e esculturas de metal limpas. O fato é que não é possível saber ao certo se algumas características do objeto serão valiosas no futuro, para o público ou para os pesquisadores, assim como não se pode saber ao certo o quão irritantes essas minúsculas partículas embutidas na teia de fibra de papel (Fotos 20a e 20b) serão para futuros pesquisadores — ou se eles se importarão com elas. Ficamos, portanto, com avaliações subjetivas que precisam ser baseadas em suposições.

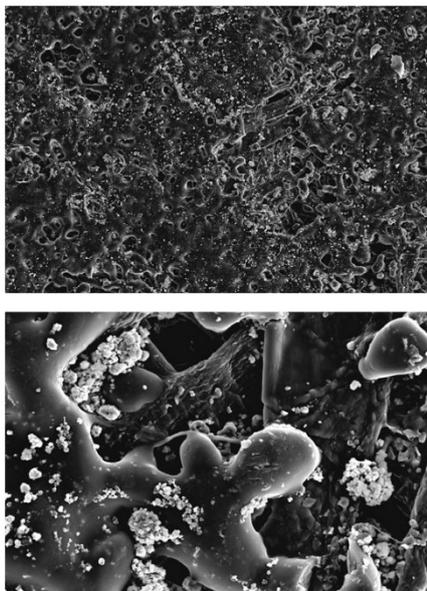


Foto 20a-20b Fotomicrografias SEM (c.125X e c.1.000X conforme impresso neste livro) de uma impressão xerográfica que foi desacidificada para aumentar sua vida útil. A impressão agora está manchada com partículas imperceptíveis de um composto alcalino, mostrado sob o SEM como manchas brancas.

Felizmente, essas suposições podem estar informadas o suficiente. No estado atual do conhecimento, a maioria dos processos de conservação faz sentido na maioria dos casos, pois os ganhos esperados são considerados razoavelmente maiores, ou mesmo muito maiores, do que as perdas agora e no futuro previsível. Pode ser que no século 22 um historiador lamente um tratamento de conservação específico que realmente dificultou sua pesquisa de doutorado por ter removido algum tipo de evidência que atualmente não é considerada valiosa. Também, naquele mesmo século, um apreciador da arte poderia sentir falta do aspecto envelhecido e estragado que a sujeira e as rugas conferiam às muitas telas que foram limpas, renteladas ou esticadas pelos mais habilidosos e renomados conservadores do nosso tempo. Se for esse o caso, pode-se esperar que o pesquisador ou o apreciador da arte perceba os tratamentos de conservação como um evento histórico a mais na vida do objeto e, assim, seja capaz de compreender os objetivos e as circunstâncias que fizeram as decisões tomadas parecem os melhores possíveis. Nossos contemporâneos certamente o fazem e, sem dúvida, suas necessidades e interesses merecem ser igualmente atendidos.

VIII O kintsugi ocidental: chegando a um acordo com C-IA

Em resumo, é difícil determinar com precisão os ganhos derivados de um tratamento de conservação, pois envolve incertezas técnicas e axiológicas. Ainda assim, isso não quer dizer que um julgamento sólido sobre os méritos de uma intervenção de conservação não seja possível – longe disso. Esses julgamentos podem ser difíceis, mas são cruciais e devem ser feitos com o maior cuidado possível. Como já foi discutido em outro lugar, julgamentos sólidos podem ser feitos se for considerada a natureza intersubjetiva (ao invés da meramente subjetiva) do processo. Uma espécie de cálculo de felicidade, um índice de felicidade por assim dizer, como o proposto por Jeremy Bentham, precisa ser realizado para avaliar os ganhos e perdas.¹⁶



No risks
 All evidence preserved
 Non-controversial
 Inexpensive
 Will last longer(?)
 Visually boring
 Intellectually boring
 Not especially appealing
 No glory

Risks
 Some evidence destroyed
 Potentially controversial
 Costs money
 Will last longer(?)
 Visually enjoyable
 A novelty
 May bring more visitors
 Can boast

Foto 21 Uma lista altamente simplificada de ganhos (verde) e perdas (vermelho) envolvidos na conservação preventiva de uma pintura (esquerda), versus os ganhos e perdas decorrentes de um tratamento de conservação interventivo (direita).

No entanto, este tema vai muito além do escopo deste ensaio. O que este texto argumenta é que um tratamento de conservação é semelhante a uma transação: há custos e há benefícios. Estes não podem ser avaliados objetiva ou precisamente, uma vez que tipos muito diversos de fatores (estéticos, simbólicos, emocionais, políticos, econômicos, técnicos) precisam ser comparados e avaliados. A estimativa correta de seu valor relativo não pode ser feita apenas por meios aritméticos, mas também deve contar com bom senso e sensibilidade. E não pode acontecer de outra forma, pois é a relação entre esses custos (riscos assumidos; perdas simbólicas, estéticas e informacionais; custos econômicos etc.) e ganhos (melhoria estética, mensagens intencionais transmitidas, aumento da vida útil, aumento do valor monetário etc.) que precisa ser levada em consideração para julgar qualquer tratamento de conservação de forma justa e sensata (Fotos 21 e 22).



Foto 22a-22b Uma tentativa de resumo dos tipos de ganhos e perdas envolvidos em um tratamento de conservação

O fato de os valores dos ganhos e dos custos não serem mensuráveis objetivamente torna uma avaliação correta do saldo mais complexa do que simplesmente inserir dados em uma planilha. Como dito acima, pode haver mais de uma resposta certa e elas podem estar certas ou erradas em diferentes graus. Compromissos precisam ser feitos e nenhum tratamento de conservação funcionará a menos que traia, até certo ponto, seu próprio nome – isto é, a menos que a coisa conservada seja alterada de uma forma ou de outra.

Hoje, vemos uma crescente conscientização da alteração induzida pela conservação permeando a cultura da infalibilidade típica da profissão de conservação. Esta pode ser a razão pela qual muitos conservadores agora optam por uma atitude puramente preventiva (defensiva?) em relação à conservação, que é semelhante ao que Jonathan Ashley-Smith apelidou de “a ética de não fazer nada”.¹⁷ Como resultado, a conservação preventiva ou não-interventiva está sendo atualmente preferida aos tratamentos de conservação propriamente interventivos e indutores de alteração.

Esta é uma atitude prudente. É talvez a abordagem mais segura para a conservação, pois é técnica e profissionalmente isenta de riscos. No entanto, embora em muitos casos possa ser a opção de conservação mais lucrativa (ou seja, a melhor), não é inerentemente melhor ou pior do que outras opções de conservação envolvendo C-IA. Certamente não contribui para aumentar o prazer proporcionado pelo objeto nem para aumentar sua usabilidade ou seu valor. Tanto a conservação preventiva como a conservação interventiva podem fazer com que o objeto dure mais, mas a conservação preventiva não contribui tanto para tornar um objeto patrimonial mais funcional, ou seja, para que cumpra melhor as funções do patrimônio.

Para superar essa restrição autoimposta, o mundo do patrimônio precisa chegar a um acordo com a C-IA. Em outras palavras, a natureza não neutra da conservação do patrimônio precisa ser reconhecida. E deve-se reconhecer que a conservação não é neutra por uma boa razão: ela muda o patrimônio para melhor. Torna os objetos patrimoniais mais valioso, mais envolventes, mais duradouros, mais eficientes. A conservação muda porque a conservação melhora.

A arte japonesa de kintsugi é interessante nesse sentido. Consiste em reparar objetos quebrados de forma que o reparo seja claramente visível (Foto 23). O trabalho do reparador não é escondido, como também não é vergonhoso: é reconhecido abertamente e contribui para o valor do objeto.



Foto 23 Kintsugi ou kintsukuroi é uma tradição japonesa que consiste em reparar um objeto, normalmente uma peça de cerâmica, usando uma cola de cor dourada evidente. Ao contrário das abordagens ocidentais de conservação, no kintsugi a alteração induzida no processo é abertamente reconhecida.

Essa atitude pode ser um modelo para os ocidentais que tentam entender melhor, julgar e tomar decisões sobre a conservação do patrimônio e talvez até sobre patrimônio em geral. Fingir que a conservação não afeta o objeto, ou seja, não altera o objeto — que não aconteceu, que não existe C-IA — não é sábio, pois simplesmente não está de acordo com a realidade. No final das contas, reconhecer abertamente a natureza transacional da conservação é uma estratégia mais inteligente e justa para o patrimônio, pois, no mínimo, pode fornecer melhores fundamentos éticos e teóricos para aqueles que desejam entender como o patrimônio é, ou deveria ser, cuidado.

Créditos

Fotos 1, 2, 20a, 20b, 21, 22a e 22b autoria de Salvador Muñoz-Viñas.
Foto 23, autoria de Haragayato (Own work, CC BY-SA 4.0).

Notas finais

1 MUÑOZ-VIÑAS, S., “The Frankenstein Syndrome”, in Hatchfield, P. (ed.), *Ethics and Critical Thinking in Conservation*, Washington DC: American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works, 2013, pp. 111-126.

2 No sentido mais difundido hoje em dia, não como descrito por Mary Shelley em 1818, mas como apresentado em *Frankenstein*, o clássico filme americano dirigido por James Whale em 1931 e estrelado por Boris Karloff, e na maioria de suas muitas sequências: um monstro “feito de uma dúzia de cadáveres”, como retratado em um dos cartazes de *The Evil of Frankenstein* (dirigido por Freddie Francis em 1964).

3 The Architizer A+Award, in the category of Restoration (<https://architizer.com/projects/restorationof-matrera-castle/>).

Todas as fontes da Internet referenciadas neste ensaio estavam online em 12 de dezembro de 2017.

4 WAINWRIGHT, O., “Spain’s Concrete Castle: a Case of Accidental Genius?”, *The Guardian*, 10 de março de 2016 (<https://www.theguardian.com/artanddesign/architectureblog/2016/mar/10/>)

spain-concretecastle-restoration-matrera-cadizaccidental-genius).

5 <https://www.artsjournal.com/2016/03/franken-castle-what-a-spanisharchitect-did-to-a-historic-ruin.html>.

6 RUBIO, Dominguez, F., “On the discrepancy between objects and things: An ecological approach”, in *Journal of Material Culture*, vol. 21, 1, 2016, pp. 59-86.

7 MATERO, F., “Letter to the Editor”, in *AIC News*, July 2011, p. 2.

8 IGLESIAS e RUIZ, 2011, cit. (acima, nota 15).

9 “Considerações subjetivas tendiam a obscurecer fatos, sobre os quais somente uma discussão frutífera pode ser baseada”. (MacLaren, N., e A. Werner, “Some Factual Observations about Vernishes and Glazes”, em *The Burlington Magazine*, vol. 92, n. 568 (1950), pp. 189-192 (p.189)). Este artigo foi publicado em meio à chamada polêmica da limpeza que girou em torno da remoção de vernizes envelhecidos de pinturas na National Gallery de Londres durante a Segunda Guerra Mundial. Algumas linhas abaixo da citação, os autores expressam seu descaso por considerações estéticas: “Não pode haver fim para a discussão dos aspectos puramente estéticos do assunto, e propõe-se aqui limitar a discussão ao lado técnico da questão”.

10 Nota do Tradutor: Os cartazes a que o autor se refere foram mencionados anteriormente no texto original, mas não nesta versão abreviada; o autor refere-se ao tratamento de cartões litográficos de grande formato (120 x 160 cm), que consistiu essencialmente de limpeza, laminação com papel japonês e montagem em tela para exposição permanente.

11 TORRACA, G., “The Scientist in Conservation”, in *Getty Conservation Institute Bulletin*, vol. 14, 3 (1999), pp. 8-11. O ICCROM é uma organização intergovernamental que trabalha a serviço de seus Estados membros para promover a conservação de todas as formas de patrimônio cultural, em todas as regiões do mundo (www.iccrom.org).

12 O leitor curioso pode estar interessado em ler “Imperfect Conservation”, um Editorial convidado para a edição de primavera de 2014 do *e-Conservation Journal*, na qual o autor argumenta que os riscos e compromissos são dados na conservação (doi: 10.18236/econs2.201401).

13 Existem outras razões para esta afirmação. Curiosamente, a maioria delas é baseada na remoção de provas históricas (Meacham, W., “The ‘restoration’ of the Turin Shroud: a conservation and scientific disaster”, in *E-Conservation Magazine*, vol. 13 (2010), pp. 28-42 (<http://hdl.handle.net/10722/208511>)).

14 Do ponto de vista técnico, preço e valor não são a mesma coisa. Por uma questão de legibilidade, no entanto, neste ensaio preço é entendido como a expressão monetária do valor.

15 KERK, S., “Algumas controvérsias de limpeza de imagens: passado e presente”, in *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 23, 2 (1984), pp. 73-87.

16 “Editorial”, em *The Burlington Magazine*, vol. 144, n.1191 (2002), p. 331. Observe que isso não quer dizer que a limpeza da pintura estava errada ou certa. Muito provavelmente, o verniz do São Jerônimo nunca teria sido considerado valioso (nem mereceria uma menção em um editorial da *The Burlington Magazine*) não fosse o fato de tantas outras pinturas terem tido verniz removido.

17 Ver, por exemplo, Muñoz-Viñas, S., *Contemporary Theory of Conservation*, Oxford: Elsevier/Butterworth-Heinemann, 2005, p.150 e passim.

18 ASHLEY-SMITH, J., “The Ethics of Doing Nothing”, no *Journal of the Institute for Conservation* vol. 41, n. 1, pp. 6-15 (2018).

Entrevistando Salvador Muñoz-Viñas

Caetana Britto: O senhor não considera que a conservação preventiva ou a não intervenção do profissional, para além de não trazer benefícios, pode igualmente induzir a alterações?

Salvador Muñoz-Viñas: A conservação preventiva não implica mudanças semânticas ou estéticas, mas sim prolonga a vida do objeto. Isto, em si mesmo, pode ser considerado um benefício, uma vez que mais pessoas podem desfrutá-lo ou usá-lo. Por outro lado, sim: a conservação preventiva pode introduzir mudanças, tanto pequenas alterações físicas (por exemplo, fixando um pergaminho em uma posição determinada) como a nível fenomenológico ou comunicativo, quer dizer, pela maneira como a obra é percebida ou interpretada. Por exemplo, por causa da conservação preventiva a acessibilidade a muitos objetos pode se ver drasticamente reduzida (como, por exemplo, quando se coloca um objeto dentro de uma vitrine atrás de um vidro ou em uma reserva). Do mesmo modo, as condições de observação podem não ser adequadas (como, por exemplo, quando a iluminação sob uma gravura é reduzida a 100 ou até 50 luxes).

CB: Para a conservação das obras, o senhor defende um compromisso entre os envolvidos. Quando pensamos em obras contemporâneas, concebidas para serem efêmeras e até mesmo autodestrutivas, como o senhor analisa o enorme investimento (humano, econômico, ambiental) das instituições para preservá-las, contra a intenção do próprio artista?

SMV: Esta é uma questão complexa. Analisei-a parcialmente em um texto que intitulei “*The artwork that became a symbol of itself*”, publicado em 2010. Ali eu sugeria que as obras efêmeras ou ativas, as obras pensadas para fazer coisas (o que eu chamava de “obras performativas”) não podem conservar-se reduzindo ou limitando suas performatividades sem que haja perda estética.

Esta é uma questão complexa. Nos casos em que se faz assim, a obra “congelada”, não funciona como foi previsto. A obra que não faz o que deveria fazer para ser uma obra de arte se converte em um ícone de si mesma. Passou-se uma década, mas eu continuo pensando assim: no caso das obras efêmeras ou performativas há que escolher entre desfrutar a obra efêmera, ativa, em funcionamento durante um período relativamente breve, ou conservar pelo menos um ícone, um símbolo estático dessa obra durante um período mais longo. Nenhuma opção é adequada, e é difícil — não, é impossível satisfazer a todos; mas há que se ter a coragem de escolher.

CB: O senhor poderia exemplificar em que medida considera que o conceito japonês do *kintsugi* pode ser assumido como um modelo ético na prática da conservação de arte?

SMV: O *kintsugi* nos serve para manter um objeto em estado funcional, sem pretender ocultar a sua história. Responde, de certo modo, ao princípio de discernibilidade, porém adiciona a ideia de que não é necessário ocultar o trabalho do restaurador: o restaurador passaria a ser considerado como mais um agente na história do objeto. Na atualidade, pelo contrário, o restaurador tenta ver-se a si mesmo como um elemento neutro ou transparente, como um não-agente, algo que, eu suspeito poderia ser um erro estratégico a longo prazo.

CB: Considerando a alta complexidade da natureza transacional da conservação, envolvendo grande diversidade e quantidade de agentes, valores e temporalidades, que competências o senhor considera essenciais para um profissional de conservação? **SMV:** Certamente, as capacidades técnicas, que são as que definem a profissão. Mas ademais, a capacidade de comunicação e persuasão. Eu temo, entretanto, que estas habilidades são muito difíceis de ensinar, porque dependem da personalidade de cada um. Espero estar errado, no entanto.

CB: Estendendo a pergunta anterior, como seria a formação desse profissional e como seria a composição das equipes de trabalho?

SMV: As capacidades técnicas se pode ensinar, como está se fazendo agora em quase todos os centros que conheço: mediante uma boa combinação de teoria e prática. Entretanto, como dizia antes, não sei como poderia se formar alguém nas artes da persuasão. Claro que poderia se fazer algo, mas em minha opinião a maior parte dessa destreza está determinada pela personalidade ou pelo talento de cada um.

CB: No processo de decisão orientado pela análise de custo-benefício, a valoração dos ganhos proposta se assenta em índices subjetivos como a “felicidade” proporcionada pela apreciação de um objeto bem conservado. Se o senhor mesmo assume a impossibilidade de quantificar este índice, na prática como poderia ele servir a este modelo transacional?

SMV: É um erro acreditar que só aquilo que se pode medir de maneira objetiva deve ser levado em conta em uma tomada de decisões. “Objetividade” não é sinônimo de “equilíbrio” ou “sensatez”. Que se tome uma decisão baseando-se em critérios objetivos não quer dizer que ela seja justa ou inteligente, e ao contrário, que se tome uma decisão subjetivamente não quer dizer que seja injusta ou absurda. De fato, a maior parte das decisões de nossas vidas são tomadas baseadas em fatores subjetivos, tanto as mais importantes (escolher casa, escolher trabalho, escolher parceiro, escolher amigos, decidir se terão filhos etc.), quanto as mais triviais (sair para jantar ou não, comprar um livro ou outro, desculpar-se por algo ou esperar etc.) Mais que isso, estas decisões (que igual às que se baseiam em critérios objetivos podem ser mais ou menos acertadas) só podem ser tomadas apoiando-se em fatores subjetivos: não poderiam ser tomadas de outra maneira. Na restauração ocorre igual: as decisões mais importantes (o que restaurar, quanto recurso empregar, o que expor e o que reservar etc.) se baseiam principal ou exclusivamente em fatores subjetivos. De fato, acredito que o modelo transacional que apresento neste texto é o que aplicamos rotineiramente na restauração, ainda que o façamos de maneira inconsciente, meu texto só o coloca em destaque. Acho que ele pode ajudar os restauradores a tomarem melhores decisões e a fazê-lo de maneira mais consciente. Eu gosto de pensar, por exemplo, que ser consciente da “alteração causada pela restauração” (em inglês “C-IA”) quer dizer ser consciente de que a restauração altera o objeto restaurado, pode fazer com que nós restauradores trabalhemos de maneira mais realista, sem perseguir esse impossível que seria, literalmente, “conservar” a obra na qual interviemos: uma intervenção não-interventiva é um contrassenso.



Periódico Permanente.

Nº 10

Expediente

Coordenação editorial: Gilberto Mariotti, Martin Grossmann

Corpo editorial: Fernanda Albuquerque, Ricardo Basbaum, Ana Leticia Fialho, Martin Grossmann

Projeto editorial: Ana Leticia Fialho, Gilberto Mariotti, Graziela Kunsch e Martin Grossmann

Editor/curador residente deste número: Grupo de Estudos de Conservação em Arte Contemporânea (GeCAC) - Isis Baldini Elias; Kamila Vasques; Joana Asseff Neves; Zínia M. C. De Carvalho; Caetana Britto; Rafael Lima Capellari; Juliana Bittencourt

Coordenação editorial/curatorial do nº 10: Isis Baldini Elias

Produção editorial nº 10: GeCAC e Diego de Kerchove

Gestão de informação: Diego de Kerchove e Vitor Cruz Santos

Capa: Regina Silveira - *Mundus Admirabilis* - obra em processo desde 2007.

Projeto Gráfico pdf geral: Vitor César

Design e Diagramação pdf nº 10: Thiago Guedes

Universidade de São Paulo – USP

Reitor: Carlos Gilberto Carlotti Júnior

Vice-reitora: Maria Arminda do Nascimento Arruda

Instituto de Estudos Avançados – IEA

Diretor: Guilherme Ary Plonski

Vice-diretora: Roseli de Deus Lopes

Grupo de pesquisa Fórum Permanente: Sistema Cultural Entre O Público E O Privado

Grupo de pesquisa do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo

Coordenador: Martin Grossmann

Vice-coordenadora: Isis Baldini

Integrantes: Ana Maria da Silva Araújo Tavares, Cayo Honorato, David Moreno Sperling, Felipe Cardoso de Mello Prando, Gilberto Mariotti, Irene Small, Isis Baldini, Julia Buenaventura, Leonardo Assis, Liliana Sousa e Silva, Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira, Marcia Ferran, Maria Iníquo Clavo, Martí Peran Rafart, Martin Grossmann, Raquel de Oliveira Pedro Garbelotti, Ricardo Basbaum, Teresa Cristina Toledo de Paula

Fórum Permanente Associação Cultural

Diretor-Presidente

Martin Grossmann

Vice-Diretora Presidente

Isis Baldini

Diretor Administrativo-financeiro

Diego de Kerchove

Diretora Técnica

Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira

Conselho de administração:

Beatriz Matta (associada), Felipe Arruda (associado), Ilana S. Goldstein (associada), Jorge Schwartz (associado), Regina Silveira (associada), Miguel W. Chaia (membro da sociedade civil), Regina Pacheco (membro da sociedade civil), Hubert Alquéres (membro da sociedade civil).

Associados:

Ana Leticia Fialho, Ana Maria Tavares, Ana Tomé, Aracy Amaral, Arthur Lauriano do Carmo, Beatriz Matta, Carla Zaccagnini, Daniel Rangel, Daniel Rubim, Denise Grinspum, Diego de Kerchove, Diogo de Moraes Felipe Arruda, Fernanda Albuquerque, Giancarlo Hannud, Gilberto Mariotti, Graziela Kunsch, Ilana Goldstein, Isis Baldini, Jorge Schwartz, Julia Buenaventura, Laymert Santos, Leonardo Assis, Liliana Sousa e Silva, Lucia Maciel Barbosa de Oliveira, Marcelo Monzani, Marcelo Araujo, Maria Lucia Bottallo, Martin Grossmann, Paulo Mazieri, Paulo Rodrigues, Regina Scalzilli Silveira, Renata Bittencourt, Ricardo Ohtake, Stephen Rimmer, Yara Kerstin, Walter Zanini (in memoriam).

