

## Preservar para (re)exibir: a linha tênue entre as atribuições de todos os envolvidos no processo

*Magali Melleu Sehn*

**Resumo** A arte contemporânea não introduz apenas novas ferramentas como meio de expressão, mas coloca em cheque, conceitos, metodologias, códigos de ética para aquisição, preservação e difusão adotados no contexto museológico tradicional. Como consequência, rompe as fronteiras das especialidades, dificultando a compreensão dos limites de atuação de cada profissional durante o percurso da obra no contexto institucional. Pretende-se refletir a linha tênue entre o papel dos profissionais no processo de gestão de obras complexas, destacando momentos que proporcionam maior índice de ambiguidade entre as atribuições como: aquisições, empréstimos de longa duração (comodatos), captura, gestão e acesso à documentação, restaurações, (re)construções e (re)instalações para exibição.

**Introdução** Pensar nos desafios da arte contemporânea nos faz primeiro voltar a refletir sobre os desafios já enfrentados para preservar a arte dos séculos anteriores. A história da restauração ilustra os embates em torno dos critérios e dos conflitos em torno das atribuições de todos os envolvidos no processo. A passagem da arte de contemplação para a arte de participação/interativa constitui o ponto de partida para a discussão em torno não apenas dos critérios de intervenção, mas de como os profissionais revisitaram seus posicionamentos frente

à preservação para acompanhar as transformações na arte. Tal transição, além de implicar na mudança de postura do receptor em relação à obra de arte, demanda novas relações entre artista e profissionais responsáveis pela preservação.

Na arte da contemplação, a interpretação do objeto artístico por parte do restaurador se dava de forma mais autônoma, considerando que tinha de recuperar, acima de tudo, a estrutura física da obra de arte. A recuperação da integridade física do objeto constitui a condição essencial para preservar significados histórico e estéticos a serem transmitidos para as segundas gerações, conforme os fundamentos das teorias de Cesare Brandi.

No decorrer das transformações na arte, a autonomia do conservador, quanto à seleção dos critérios de restauração, vai sendo reduzida à medida que a arte proporciona novas aberturas ao receptor com a introdução de novas discussões em torno da materialidade. No entanto, a arte contemporânea não é constituída apenas por materiais precários e/ou efêmeros. Heinz Althöfer sugere três casos que nos fazem refletir as questões no contexto da restauração:

*[...] 1. obras que, no sentido mais amplo do termo, podem ser consideradas e tratadas como obras de arte tradicional;*

*2. obras que apresentam problemas técnicos inéditos e para as quais é necessário que experimentar e aplicar materiais e procedimentos novos;*

*3. obras em que a questão da restauração deve ser examinada do ponto de vista “ideológico” (HEINZ, 1991, p.102)<sup>1</sup>*

- 
1. Citação original em espanhol, aqui reproduzida na íntegra: “1. obras que, en el sentido más amplio del término, pueden ser consideradas y tratadas como obras de arte tradicionales.  
2. obras que presentan problemas técnicos inéditos y para las que hay que experimentar y emplear materiales y procedimientos nuevos.  
3. obras para las que la cuestión de la restauración debe ser examinada previamente desde el punto de vista ‘ideológico.’”

Para o autor, o primeiro caso corresponde às obras que aceitam a aplicação dos métodos tradicionais com modificações eventuais. No segundo caso, faz-se necessário um afastamento das técnicas e uma aproximação com as novas técnicas e materiais novos, aliado a uma experiência ampla e diversificada da arte moderna e contemporânea. Já no terceiro caso, é necessário começar uma reflexão sobre “novas bases”, orientando-se em busca de uma “nova situação da arte moderna” (HEINZ, 1991, p.102).

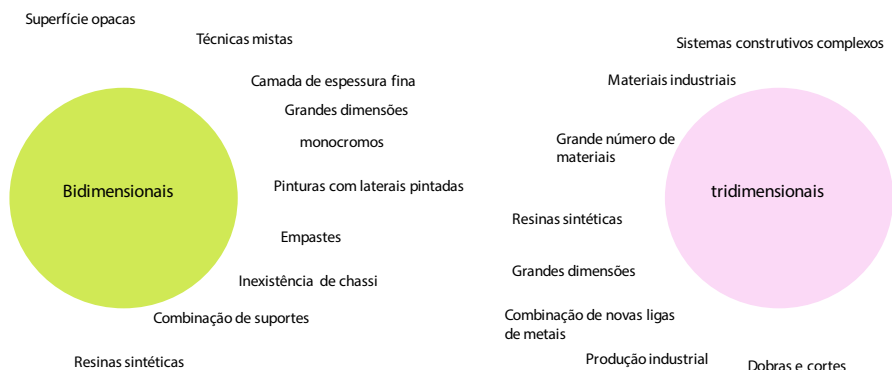


Fig. 1. Algumas características da arte moderna e contemporânea das obras dimensionais e tridimensionais. Gráfico elaborado pela autora.

No contexto das obras que avançam na escala ambiental denominadas instalações de arte Monika Jadzinska define instalações como um “conglomerado de formas, ideias e significados que incorporam diferentes meios e objetos, novas tecnologias, espaço e lugar bem como estímulos para criar um tipo específico de unidade” (JADZINSKA, 2011, p.21)<sup>2</sup>.

- 
2. Citação original em inglês, aqui reproduzida na íntegra: “*Installations are a conglomerate of forms, ideas and meanings which incorporate different media and objects, new technologies, space and place as well a sensory stimulity to create a specific kind of unity.*”

As mudanças na arte não implicaram apenas na adoção de novos conhecimentos técnicos e metodológicos por parte dos conservadores-restauradores, mas acima de tudo em uma mudança de percepção para compreender questões mais conceituais do que técnicas. Explorando, no contexto deste artigo, apenas o impacto no papel dos profissionais envolvidos na preservação, arrisca-se citar três situações que são requeridas quando uma equipe de museu adquire uma obra com alto índice de complexidade conceitual e técnica, muitas vezes geradoras de conflitos: redução de autonomia dos saberes, novas parcerias e novas negociações. No contexto da preservação da arte contemporânea, quanto maior for a complexidade conceitual e técnica de uma determinada obra, maior a ambiguidade em torno das responsabilidades durante processos de tomada de decisão, principalmente, por ocasião de aquisições, empréstimos de longa duração, documentação, restaurações e (re)instalações. Quanto ao papel do conservador, apresenta-se a seguir de forma esquemática e resumida aspectos cruciais (Fig. 2) que devem ser considerados, conforme Monika Jadzinska (2011, p.28).

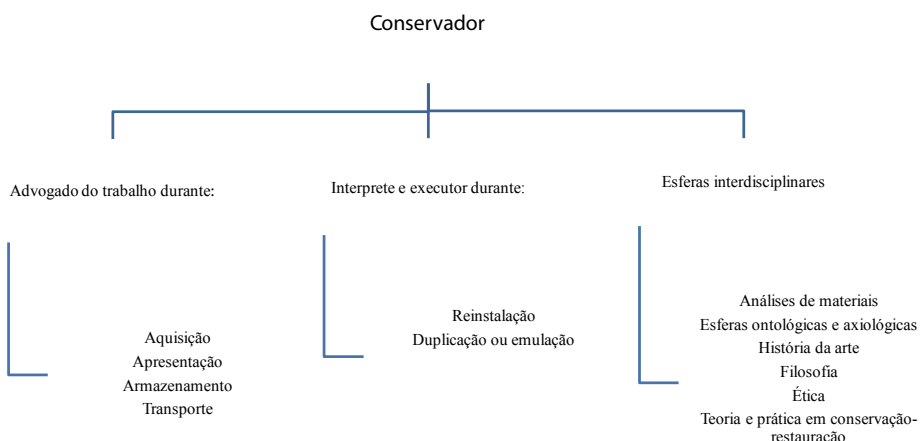


Fig. 2. O papel do conservador. Esquema produzido pela autora.

**Aquisição** No contexto da arte tradicional, os conservadores-restauradores sempre estiveram em uma zona de conforto já que a emissão de juízo de valor sobre política de aquisições é pertinente às atribuições de curadores<sup>3</sup> das instituições. No máximo, a participação do conservador-restaurador restringe-se à emissão de pareceres sobre o estado físico de conservação das obras. Já no contexto da arte contemporânea, a autonomia do curador quanto ao juízo de valor continua preponderante, mas faz-se necessário introduzir novos métodos para avaliar uma obra de arte contemporânea já que um simples parecer de um conservador-restaurador não é capaz de oferecer subsídios de avaliação. Mesmo sendo impossível descrever todas as características das obras contemporâneas, as obras que proporcionam ambiguidades e conflitos no momento da aquisição são: obras que apresentam materiais precários que podem se tornar efêmeros com o passar do tempo; obras que são efêmeras quanto à materialidade, dependendo de reposição de material constante a cada (re)exibição, obras de grandes dimensões e constituídas de partes que necessitam de muito espaço para armazenamento, obras constituídas por materiais que apresentam riscos para as demais obras de um acervo, obras constituídas por tecnologias e organismos vivos que exigem profissionais especializados a cada (re)exibição, considerando manutenções, atualizações e incorporações ao logo do tempo.

Neste sentido, destaca-se o projeto *Matters in Media Art*<sup>4</sup> direcionado aos trabalhos na modalidade *time-based-media* que foi criado em 2003 por meio de um consórcio de curadores, conservadores, documentalistas e gerenciadores-técnicos de museus para a elaboração de procedimentos específicos para emprésti-

- 
3. Palavra guarda-chuva utilizada neste artigo para denominar todos os pesquisadores, historiadores de museus responsáveis por pesquisa e extroversão.
  4. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/tateresearch/majorprojects/mediamatters>>. Acessado em 01 de junho de 2016.

mos e aquisições, sendo possível acessar diagramas que facilitam a análise de todos os processos de pré-aquisição, aquisição e pós-aquisição (SEHN, 2014, p.270). A grande contribuição deste projeto está no encontro de metodologias que permitam avaliar todas as questões envolvidas no processo de aquisição, considerando a fase de manutenção a as implicações a longo prazo, além de documentos e *checklist* que orientam a realização de laudos de estado de conservação, lista de equipamentos, acordos quanto aos direitos autorais e empréstimos.

Para que todos os documentos sejam preenchidos, faz-se necessário a participação não apenas do curador e conservador-restaurador, mas do documentalista, artista e demais profissionais que possam garantir funcionamento da obra que está sendo adquirida a curto, médio e longo prazo. A questão central quanto à aquisição da arte contemporânea quando reflete-se sobre o papel do curador, conservador-restaurador, artista e documentalista está na mudança de condução de uma avaliação com divisão de responsabilidades de todos os envolvidos (Fig. 3).

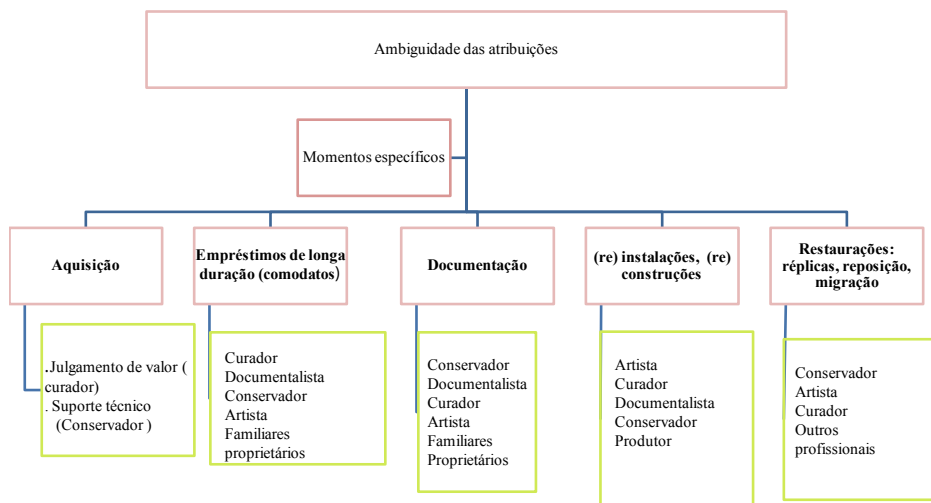


Fig. 3. Gráfico elaborado pela autora.

**Empréstimos de longa duração (comodatos)**<sup>5</sup> Sem entrar no mérito em torno dos critérios de aquisição no contexto brasileiro, grande parte dos acervos são geralmente introduzidos nas coleções via compra, doações, prêmio-aquisição e em regimes de empréstimos de longa duração conhecidos como comodatos. Este último significa que uma instituição pode adquirir por um longo período que varia de três a vinte anos uma obra ou uma coleção, exigindo também responsabilidades compartilhadas de todos os envolvidos no processo de análise como diretores, curadores, conservadores-restauradores, entrando neste cenário para contribuir com a análise o proprietário, que pode ser o próprio artista, colecionador, família do artista, além da assessoria jurídica para a elaboração dos contratos, além de outros profissionais que se fizerem necessários.

Apesar de ser possível adotar as mesmas metodologias e protocolos utilizados para a avaliação de processos de aquisição definitivas, faz-se necessário aumentar o índice de rigor, principalmente quanto às cláusulas dos contratos que sempre fazem alusão à devolução da obra em condições semelhantes às quais foram emprestadas. Considerando que no caso da arte contemporânea as obras apresentam alterações em prazos cada vez mais curtos:

*[...] Como estabelecer protocolos de responsabilidades compartilhada entre comodante e comodatário quanto ao custo da preservação durante o longo período de empréstimo?*

- 
5. Intrigada com a questões que envolvem os empréstimos de longo prazo, acrescida da inexistência de bibliografia sobre o tema, a autora deste artigo realizou uma pesquisa sobre os protocolos de comodatos, sendo possível acessar o artigo completo por meio de publicação impressa e virtual: SEHN, Magali. *El problema de la conservación de arte contemporáneo en el contexto de los préstamos a largo plazo*. In: PÉREZ, Juan; GALLEGU, Maythe (Coord). *Conservació de Arte Contemporáneo, 14<sup>o</sup> Jornada*. 2013. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. 87-94. Disponível também: [www.museureinasofia.org.es](http://www.museureinasofia.org.es).

*Quais as limitações para o museu adotar medidas de conservação?*

*Se a coleção requer intervenções de restauração durante o período do empréstimo a longo prazo, qual será a participação do proprietário (artista, proprietário, etc) no processo de tomada de decisões?*

*Como devem ser estabelecidos os critérios para adquirir obras realizadas com materiais precários ou efêmeros?*

*Como devem ser as cláusulas dos contratos no caso de obras que inevitavelmente sofrerão alterações estruturais e estéticas ou que sofrerão deterioração por completo durante o empréstimo?*

*Como evitar conflitos futuros entre o comodante e o comodatário devidos às imprecisões e ambiguidades dos acordos? (SEHN, 2014, p.89)*

No caso dos empréstimos em regimes de comodatos faz-se necessário não apenas elaborar metodologias de análise compartilhadas, mas metodologias que permitam o diagnóstico constante para avaliar as transformações ao longo do tempo e custos para a manutenção constante. Ao final do longo empréstimo, repete-se a metodologia inicial para avaliar se os contratos são renovados, adquiridos definitivamente ou devolvidos aos seus proprietários. A grande questão é o consenso entre todas as partes envolvidas com responsabilidades compartilhadas dos atores envolvidos na custódia de determinado bem seja a curto, médio ou longo prazo.

**Documentação** Se no caso do processo da aquisição e de empréstimos a longo prazo ainda é possível adotar metodologias que reduzam as ambiguidades em torno dos papéis do conservador-restaurador, curadores, documentalistas, proprietário, e pessoal jurídico, cresce a ambiguidade em torno das atribuições no contexto da documentação que tem sido a ferramenta mais importante para preservação da arte contemporânea. A grande mudança é que a documentação não está mais restrita apenas ao registro



da matéria física, mas ao registro de aspectos intangíveis que são incorporados às propostas artísticas. Neste universo, é necessário incluir novas formas de registro que possam registrar obras que avançam na escala ambiental e capturar atmosfera, luz, cheiro etc. (SEHN, 2014, p.263). Em geral, as atribuições de um documentalista de um museu estão relacionadas à catalogação que envolvem todos os registros dos objetos, incluindo documentos da história de exibição do objeto, métodos de montagem, entre outras informações relacionadas à vida deste objeto. A documentação em conservação de obras tradicionais restringe-se à documentação física do objeto que correspondem a todas as etapas do processo de restauração, sendo que a gestão desta documentação fica a cargo do conservador-restaurador. Até aqui, a fronteira das responsabilidades é bem demarcada. Já no caso de obras contemporâneas, dilui-se estas fronteiras em função de um trabalho em conjunto para que possa haver um registro de aspectos tangíveis e intangíveis durante várias fases do processo de aquisição, exibição e restaurações. Acrescenta-se neste momento os riscos de uma gestão qualitativa das informações, implicando em momentos de grande ambiguidade quanto às atribuições de cada profissional durante os complexos processos de montagem de obras contemporâneas.

Ao abordar o processo de documentação da obra *Uncle Roy All Around You* do grupo Blast Theory, Annet Dekker (2014, p.66)<sup>6</sup> distinguiu três métodos de documentação:

- 1. Documentação como processo: refere-se à noção da documentação como ferramenta para tomar decisões sobre a natureza do trabalho*
- 2. Documentação como apresentação: enfoca o material que o Blast Theory gera para explicar ou comunicar algo de seu trabalho. Essa documentação pode vir de formas variadas: anotações, mapeamento, descrição escrita, fotografia, filme ou vídeo. Esse tipo de documentação*

---

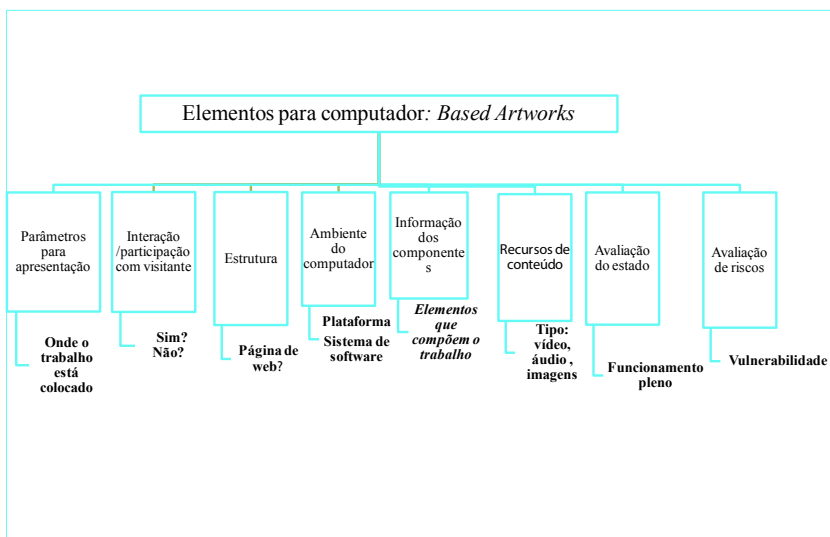
6. Annet Dekker: pesquisadora, curadora e escritora independente. Professora do Piet Zwart Institute, em Roterdã.

geralmente retorna para a apresentação do trabalho- como parte de uma instalação inteira nova, caso em que a documentação pode se tornar a própria obra de arte.

3. Documentação para conservação: além de suas estratégias intensas de documentação, tanto durante a criação como na apresentação do trabalho, o *Blast Theory* também dá muita importância ao arquivamento de seus documentos. (DEKKER, 2014, p.69-70)

A questão da documentação torna-se mais complexa ainda com a inclusão de obras que envolvem novas tecnologias. Além de projetos importantes e já bastantes conhecidos, que apresentaram grandes contribuições à preservação da arte contemporânea, como o *International Network for the Conservation of Contemporary Art* (INCCA) e o *Inside Installations*, o projeto *Matters in Media Art*<sup>7</sup>, já mencionado, oferece uma série de formulários que orientam a preservação de tais categorias de obras. Temos abaixo algumas questões centrais representadas pelo diagrama (Fig. 4). As orientações dos artistas são preponderantes para preservar a experiência. Ao entrevistar o jovem artista multimídia Andrei Thomaz, aplicando questões sugeridas por um dos formulários *Media in Media Art* quanto à preservação da obra *Máquinas do Tempo*<sup>8</sup>, percebe-se a necessidade de um projeto que explicita as questões expostas pelo artista, caso a obra seja adquirida por uma instituição, conforme respostas do artista para algumas das questões que estão apresentadas no diagrama (Fig. 5):

- 
7. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/tateresearch/majorprojects/mediamatters>>. Acessado em 01 de junho de 2016.
  8. Disponível em: <[www.andreithomaz.com](http://www.andreithomaz.com)>. Acessado em 01 de junho de 2016.



Media elements for computer-based artworks. Media Matters Project

Fig. 4. Elaboração de diagrama pela autora com base em um dos formulários do Projeto *Media Matters* (tradução livre).

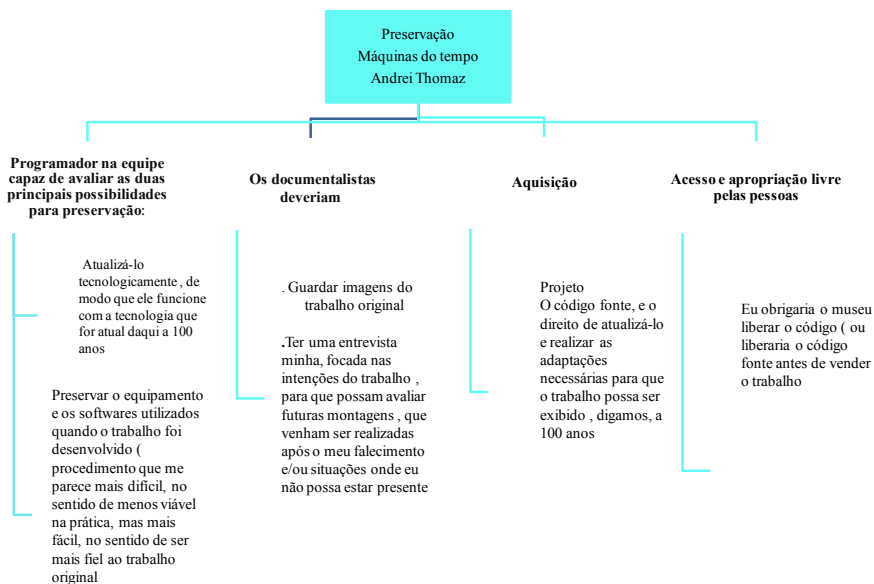


Fig. 5. Destaque das principais questões referentes à entrevista com o artista Andrei Thomaz.

**Considerações finais** O curador de artemídia Rudolf Frieling menciona que:

*Artistas, curadores, conservadores e críticos não devem mais se perguntar se um trabalho foi instalado em sua forma original, e sim se o efeito da experiência da obra é comparável à sua última interação* (FRIENLING, 2014, p.163).

Acrescentaria a tal afirmação que todos os envolvidos no processo de preservação deveriam rever seus posicionamentos, limites e atribuições frente à preservação da experiência de uma obra contemporânea.