

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Programa de Pós-Graduação em Memória Social e
Patrimônio Cultural



Dissertação

**A CONSERVAÇÃO E A MEMÓRIA DA ARTE
CONTEMPORÂNEA ATRAVÉS DA INSTITUIÇÃO
MUSEOLÓGICA**

Fernanda Amaral Taddei

FERNANDA AMARAL TADDEI

**A CONSERVAÇÃO E A MEMÓRIA DA ARTE CONTEMPORÂNEA ATRAVÉS DA
INSTITUIÇÃO MUSEOLÓGICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção de título de Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Ursula Rosa da Silva

Pelotas, 2012

Banca examinadora

Profa. Dra. Ursula Rosa da Silva (orientadora)

Prof. Dr. Fábio Cerqueira Vergara

Prof. Dr. Larissa Patron Chaves

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que, de alguma forma, me auxiliaram nesta pesquisa. Aos gestores e funcionários do Museu de Arte Contemporânea do Rio grande do Sul e do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, que abriram suas portas e dispuseram de um pouco do seu tempo, permitindo que este estudo fosse realizado. À minha orientadora, professora Ursula, pelo auxílio e pelas oportunidades que me proporcionou no decorrer desta caminhada. Agradeço também ao apoio da minha família.

RESUMO

A Arte Contemporânea possui, como especificidade, abarcar uma grande variedade de elementos e configurações que, muitas vezes, a torna difícil de ser assimilada por grande parte da sociedade, e suas obras, ainda difíceis de serem conservadas e preservadas. A complexidade é enorme quando espaço, luz e ideias são considerados elementos constitutivos de uma obra de arte. Todas estas inovações trouxeram grandes dificuldades para os museus de arte e para o trabalho do conservador, que tem a função de assegurar a perenidade dos objetos. Com o objetivo de investigar, analisar e registrar os critérios utilizados pela instituição museológica de arte contemporânea, para preservar, conservar e armazenar o seu acervo, tendo como estudo de caso o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, o presente estudo tem como questão central: quais os critérios utilizados pelo museu de arte contemporânea nos processos de preservação, conservação e guarda do seu acervo? Essa pesquisa, que possui caráter qualitativo, foi desenvolvida a partir de estudo de referenciais bibliográficos e de pesquisa de campo. Com a finalidade de conhecer como ocorre na prática a preservação, a conservação e a guarda de acervos de Arte Contemporânea pertencentes a museus públicos brasileiros, foram realizadas entrevistas com os profissionais responsáveis por estas atividades nas duas instituições pesquisadas. Além disso, foram analisados os espaços onde as obras de arte são acondicionadas, observando as condições de armazenamento, de higienização das peças e, além de outras questões, como a climatização e a iluminação destes ambientes. Tendo em vista a escassez de bibliografia tratando especificamente sobre conservação de arte contemporânea, e o ainda recente estabelecimento dos critérios que embasam essa atividade, espera-se que os resultados deste estudo possam contribuir com pesquisas futuras relacionadas a este assunto, aos museus aqui referidos e a outras instituições que abrigam acervos de arte contemporânea.

Palavras Chaves: Arte contemporânea. Conservação. Memória.

ABSTRACT

The Contemporary Art holds a wide variety of elements and configurations that make it difficult to assimilate by the majority part of the society and even more difficult to conserve and preserve its works. The complexity is huge when space, light and ideas are considered constitutive elements of an art work. All these innovations fetched big difficulties to the art museums and to the work of the conservator, who is responsible for guaranteeing the objects perennial. Aiming to investigate, analyze and register the criteria used by the contemporary art museum to preserve, conserve and keep its collection, having the “Contemporary Art Museum of Rio Grande do Sul” and the “Contemporary Art Museum of São Paulo University” cases of study as a basis, the present study has a central question: what are the criteria used by a contemporary art museum in the preservation, conservation and keeping processes of its collection? This research, that has a qualitative character, was developed from a study of bibliographical references and field research. With the aim of understanding how preservation, conservation and keeping of contemporary art collections occurs in Brazilian public museums, interviews with professionals responsible for these activities were performed in two researched institutions. Besides, the spaces where works of art are stored were analyzed, observing the conditions of storing, pieces sanitation and, besides other questions, such as HVAC and illumination of these environments. Since there is little in the bibliography about conservation of the contemporary art and the recent establishment of the criteria that give a basis for this activity, is expected that the results of this study can contribute to further researches related to this topic, to the museums here mentioned and other institutions that keep contemporary art collections.

Key-words: Contemporary art. Conservation. Memory.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1	Iole de Freitas, Colunas.....	36
Imagem 2	Maria Lucia Cattani, Sem Título.....	39
Imagem 3	Maria Lucia Catanni, Sem Título.....	39
Imagem 4	Iole de Freitas, Colunas.....	40
Imagem 5	Trainel fixo, MAC-USP.....	42
Imagem 6	Reserva técnica, MAC-RS.....	43
Imagem 7	Reserva técnica, MAC-RS.....	44
Imagem 8	Reserva técnica de papel, MAC-USP, mapoteca.....	45
Imagem 9	Reserva técnica de papel, MAC-USP, mapoteca.....	45
Imagem 10	Reserva técnica de papel, MAC-USP, gabinete de papel.....	46
Imagem 11	Reserva técnica de papel, MAC-USP, trainél fixo.....	46
Imagem 12	Reserva técnica de pintura, MAC-USP, trainél.....	48
Imagem 13	Reserva técnica de escultura, MAC-USP.....	48
Imagem 14	Reserva técnica de escultura, MAC-USP.....	49
Imagem 15	Reserva técnica, MAC-RS.....	50
Imagem 16	Reserva técnica, MAC-RS.....	51
Imagem 17	Richard Hamilton, Hommage à Crysler Corp.....	59
Imagem 18	Carlos Fajardo, Sem Título.....	67
Imagem 19	Anna Barros, Pele.....	69
Imagem 20	Anna Barros, Pele, imagem atual.....	69

SUMÁRIO

Introdução.....	9
1. Arte, conservação e memória.....	16
1.1. O museu como lugar de guarda da memória.....	19
1.2. Novas concepções museológicas.....	23
1.3. Conservação e memória.....	26
2. Preservação, conservação e guarda na prática museológica.....	28
2.1. Especificidades e complexidades observadas na prática.....	29
2.2. Acondicionamento: o real nem sempre é o ideal.....	40
2.3. Preservação, conservação e outros processos.....	51
3. Práticas, critérios e referências.....	57
3.1. Documentação: registro de intenções, registro de memória.....	63
3.2. O efêmero, o frágil e suas especificidades.....	66
3.3. As questões técnicas.....	73
Considerações finais.....	78
Referências bibliográficas.....	81
Apêndices.....	83

Introdução

A denominação Arte Contemporânea, de acordo com Millet (1997), foi empregada, especialmente, a partir da década de 80, do século XX, para designar as formas artísticas surgidas em meados dos anos 60, que recorriam a todo tipo de materiais e processos, liberdade que permanece até os dias de hoje. Trata-se de uma arte que não pode mais ser dividida em estilos, englobando vários artistas, mas em poéticas individuais. Inserido nessa diversidade, o artista escolhe, livremente, suas ferramentas de trabalho, que, frequentemente, não correspondem a materiais e configurações permanentes. Dependendo da linguagem a ser empregada, podem ser usados, pelos artistas, equipamentos tecnológicos, materiais industrializados, naturais ou orgânicos, e, até mesmo, perecíveis. Muitas vezes, a obra existe em função de sua interação com o público e com o contexto na qual está inserida e deixa de existir quando o período de exposição acaba.

Essa multiplicidade nos leva a pensar sobre o papel do museu de arte no que diz respeito à conservação e à memória dessa produção tão diversa, que inclui instalações que são totalmente remontadas a cada exposição; performances que ocorrem em tempo e local determinados, restando somente registros (fotografias ou filmes); obras compostas por materiais diversos como metal, tecido, madeira, cada um com suas especificidades; obras tecnológicas, com sons e projeções de imagens dependentes de equipamentos eletrônicos que caem em desuso com o passar dos anos. A diversidade da Arte Contemporânea inclui uma grande variedade de elementos e configurações que, muitas vezes, ou na maioria delas, a torna difícil de assimilar por grande parte da sociedade, e a torna ainda mais complicada de conservar e preservar. A complexidade é enorme quando espaço, luz e ideias são considerados elementos constitutivos de uma obra de arte. Todas estas inovações, segundo Millet (1997), trouxeram grandes dificuldades para os museus

de arte e para o trabalho do conservador, que tem a função de assegurar a perenidade dos objetos. Mas como se garante perenidade a algo que não foi feito para durar ou que não se sabe como conservar? Pensando-se no museu de arte contemporânea como um agente legitimador, preservador e divulgador, como fica a memória daquilo que não é corretamente preservado ou documentado?

Candau (2002) chama os museus de “casas de memória” e diz que o seu desenvolvimento está relacionado à vontade de conservar, de guardar as experiências humanas na memória. O historiador Pierre Nora (1984) denominou lugares de memória aqueles onde a memória se cristaliza, que surgem quando não existem mais meios de memória. Esses meios seriam os grupos, que repassariam as tradições e os costumes para as gerações seguintes, e também os conhecimentos. Quando os meios de memória deixam de existir, é preciso que sejam criadas comemorações, datas, monumentos, arquivos. Os lugares de memória são símbolos, restos. Neste contexto, a arte contemporânea ainda possui meios de memória, pois permanece em produção constante, o que permite o diálogo entre os próprios artistas e os conservadores, os curadores, o público, entre outros. Porém, isso não significa que parte dessa arte não venha sendo perdida por falta de documentação e de conservação (quando é possível conservar). Portanto, a Arte Contemporânea já necessita de lugares de memória.

Com o objetivo de investigar, analisar e registrar os critérios utilizados pela instituição museológica de arte contemporânea para preservar, conservar e armazenar o seu acervo e tendo como estudo de caso o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, o presente estudo tem como questão central: quais os critérios utilizados pelo museu de arte contemporânea nos processos de preservação, conservação e guarda do seu acervo?

Para responder à questão que norteia esta pesquisa, este estudo pretende:

- a) discutir as dificuldades de se conservar uma arte tão complexa e que se utiliza dos mais diversos elementos;
- b) considerar a importância da sobrevivência de exemplares da arte contemporânea para além do nosso tempo, levando-se em conta que muitas obras são de constituição efêmera;
- c) tratar das questões da documentação como forma de preservar a memória da arte contemporânea e do museu como lugar de guarda para esta memória;
- d) discutir a conservação do acervo em sua relação com a memória da arte contemporânea;
- e) identificar as

condições e os processos ideais para a preservação, a conservação e o acondicionamento de obras de arte contemporânea, e onde as instituições obtêm as informações que servem de base a estas atividades.

Essa pesquisa, que possui caráter qualitativo, foi desenvolvida a partir de estudo de referenciais bibliográficos e de pesquisa de campo. O estudo teórico visa a fundamentação dos conceitos aqui apresentados e das análises relacionadas ao estudo de caso.

Fundamentam este estudo, de forma especial, Millet (1997), que apresenta um histórico da Arte Contemporânea, servindo de base para a compreensão desta produção e de sua relação com a instituição museológica; Viñas (2003), que trata sobre os conceitos e as atividades de conservação e restauro, e apresenta uma análise crítica das teorias tradicionais de restauração, tratando, como finalidade da Restauração (conservação e restauro), não somente a materialidade dos objetos, mas os valores imateriais e subjetivos; Freire (1999), que apresenta as características e a contextualização histórica da arte conceitual nas décadas de 60 e 70, tendo por base, especialmente, o acervo e as exposições de arte conceitual do MAC-USP, tratando da relação entre a arte conceitual e a instituição museológica, da necessidade da documentação do acervo, das instalações artísticas, da função da fotografia como documentação, ou como parte do processo artístico, entre outras questões, referentes tanto à arte conceitual, quanto à arte contemporânea em geral; Fidelis (2002), autor de uma das poucas referências bibliográficas encontrada nesta pesquisa, que trata, especificamente, sobre conservação de arte contemporânea, que apresenta, em seu texto, os resultados de um projeto de conservação e restauro, realizado com parte do acervo do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul; Drumond (2006), que expõe, de forma clara e objetiva, as definições dos conceitos preservação e conservação, os cuidados necessários e as formas corretas de preservar e conservar um acervo artístico e as principais causas de degradação deste; Candau (2002), que apresenta o conceito de memória em suas bases biológicas, psíquicas, mitológicas e filosóficas, estabelece uma relação entre memória e patrimônio, considerando este um produto da atividade da memória e relaciona as instituições museológicas à vontade de conservar, de guardar na memória as experiências humanas; Nora (1984), autor do conceito de lugar de memória, que cita o museu como exemplo de local onde a memória é guardada; e

Heiden (2008), que trata da construção de uma memória relacionada à arte contemporânea de caráter efêmero ou experimental.

Com a finalidade de conhecer como ocorre, na prática, a conservação e a guarda de acervos de Arte Contemporânea, pertencentes a museus brasileiros, foram pesquisadas duas instituições museológicas, mantidas por órgãos públicos, o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS) e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

O Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS) foi escolhido, para este estudo, com a finalidade de dar continuidade a uma pesquisa anterior, que resultou na monografia produzida na Especialização em Patrimônio Cultural – Conservação de Artefatos, da Universidade Federal de Pelotas. Esta instituição museológica foi criada em 1992, vinculada à Secretaria de Estado da Cultura e está sediada na Casa de Cultura Mário Quintana, na cidade de Porto Alegre. O acervo do museu possui obras de artistas conceituados, como Elaine Tedesco, Lia Menna Barreto, Maria Lúcia Cattani, Karin Lambrecht, Lenir de Miranda, Carlos Fajardo, Gaudêncio Fidélis, José Luiz de Pellegrin, Daniel Acosta, Vera Chaves Barcelos, Gisela Waetge, Iole de Freitas, Marco Giannotti e Nuno Ramos, entre muitos outros.

No período em que esta pesquisa de campo teve início, em junho de 2011, foi possível constatar que não seria suficiente analisar os critérios utilizados apenas por este museu para preservar, conservar e armazenar o seu acervo, pois esta instituição ainda passava por grandes mudanças no que diz respeito aos critérios que norteiam o presente estudo. As adaptações e adequações na reserva técnica, a aquisição de novas obras e o restauro daquelas que estavam danificadas fizeram surgir a necessidade de novas visitas ao MAC-RS e de uma segunda entrevista com o diretor do museu, que ocorreu em abril de 2012, período em que a instituição comemorava vinte anos de existência com uma grande exposição. A fim de complementar os dados que estavam sendo coletados para esta pesquisa, surgiu a necessidade de estabelecer uma análise comparativa entre o MAC-RS e uma instituição já consolidada, com uma estrutura física adequada e uma equipe funcional que incluísse conservadores e restauradores. Desta forma, foi inserido, neste estudo, o MAC-USP. Este segundo museu não foi escolhido aleatoriamente, ele foi citado como referência por André Venzon, na primeira entrevista realizada no

MAC-RS, quando o entrevistado foi questionado se o trabalho de conservação e guarda que sua equipe realizava tinha por base alguma outra instituição.

O MAC-USP foi criado em 1963 e ocupa quatro prédios, dois no Parque do Ibirapuera (um espaço no prédio da Bienal de São Paulo e a nova sede, no antigo prédio do DETRAN-SP) e dois na Cidade Universitária, sendo, um deles, a sua sede principal, onde foram realizadas as entrevistas que embasam esta pesquisa. Esta instituição possui, em seu acervo, obras de artistas como Matisse, Miró, Kandinsky, Calder, Braque, Di Cavalcanti, Volpi, Regina Silveira, entre muitos outros¹. A importância desta instituição, no cenário artístico brasileiro, confirma a relevância de sua inserção no presente estudo.

As entrevistas realizadas com o diretor do MAC-RS, André Venzon, e com as restauradoras responsáveis pelo acervo do MAC-USP, Ariane Lavezzo, da seção de Conservação e Restauro de Pintura e Escultura, e Rejane Elias e Renata Casatti, da Seção de Conservação e Restauro de Papel, são as fontes primárias deste estudo e compreendem a pesquisa de campo que subsidiou este trabalho. Estas entrevistas tiveram por finalidade buscar respostas sobre as atividades, os cuidados, as preocupações e as referências que norteiam o trabalho de quem atua diretamente na preservação, conservação e guarda dos acervos pesquisados. Foi possível, também, analisar, pessoalmente, as reservas técnicas destas duas instituições, observando as condições de armazenamento das obras, de higienização das peças e do próprio espaço da reserva técnica, além de outras questões práticas, como a climatização e a iluminação destes ambientes que abrigam acervos artísticos. A formação profissional de quem atua diretamente na conservação e preservação das obras de arte também foram consideradas. Todas as informações obtidas na pesquisa de campo foram registradas através de textos e imagens.

A pesquisa de campo teve início em junho de 2011. Desde então, foram realizadas quatro visitas ao MAC-RS, que resultaram em duas entrevistas com o diretor da instituição, André Venzon, a primeira em 02 de junho de 2011, nas dependências do museu, e a segunda em 23 de abril de 2012, através de e-mail (por incompatibilidade de datas e horários). Além disso, foi possível estabelecer contato com a equipe de funcionários, o que possibilitou informações e

¹ Informações obtidas em: www.mac.usp.br/mac/conteudo/institucional/institucional.asp acessado em 2 de outubro de 2012.

esclarecimento de dúvidas. Em todas as visitas, foi feito o registro, através de fotografias, da reserva técnica, das galerias e de exposições de obras que compõem o acervo do MAC-RS.

As entrevistas no MAC-USP foram realizadas no dia 15 de fevereiro de 2012, na sede localizada na USP. Nesta oportunidade, foi possível, além de entrevistar as restauradoras, conversar com Paulo Roberto Barbosa, Diretor da Divisão Técnico Científica de Acervo, e Cristina Cabral, que atua na Seção de Catalogação/Documentação. Por questões de preservação do acervo, não foi possível fotografar as reservas técnicas e as demais dependências deste museu, as imagens necessárias para o desenvolvimento do presente estudo foram enviadas, posteriormente, pelas próprias restauradoras da instituição.

A estrutura desta dissertação foi organizada da seguinte forma: o primeiro capítulo, apresenta um breve histórico da Arte Contemporânea, a relação desta produção com o museu de arte e as dificuldades relacionadas à sua conservação que, se tratando da materialidade da obra, nem sempre é possível. O capítulo trata, ainda, do museu de arte como lugar de guarda da memória da Arte Contemporânea e da necessidade da documentação como suporte e sócio-transmissor desta memória. Refere-se, também, à nova museologia, relacionando as novas concepções museológicas com as atividades do museu de arte contemporânea. Complementado os conceitos que serão abordados ao longo da dissertação, este capítulo apresenta, ainda, a teoria contemporânea da restauração, buscando estabelecer relações entre os princípios desta, a arte contemporânea e a memória acerca desta produção, levando em consideração seus aspectos tangíveis e intangíveis.

O segundo capítulo aborda as práticas de preservação, conservação e guarda da obras de Arte Contemporânea, apresentando dados obtidos através das entrevistas realizadas no MAC-RS e no MAC-USP e estabelecendo um comparativo entre as duas instituições pesquisadas. São apresentados, ainda, os conceitos preservação, conservação e restauração. O capítulo trata, ainda, das dificuldades encontradas nas atividades de preservar, conservar a guardar Arte Contemporânea, relacionando-as às teorias que estabelecem os procedimentos adequados a estas atividades e às aplicações reais destas teorias na prática museológica.

O terceiro capítulo apresenta uma análise dos critérios utilizados pelos dois museus pesquisados para preservar, conservar e armazenar os seus acervos,

estabelecendo um comparativo entre as referências que embasam as atividades destas instituições, os critérios considerados ideais e suas aplicações práticas, tendo, por base, alguns exemplos concretos citados nas entrevistas. Refere-se, também, à importância da documentação de obras de Arte Contemporânea e à relação deste procedimento com a preservação das intenções do artista, especialmente no que diz respeito às obras de constituição efêmera ou frágil.

Para concluir este estudo, serão retomados os objetivos desta pesquisa, os conceitos aqui apresentados, e a questão central que a norteia, a fim de que seja respondida.

Tendo em vista a escassez de bibliografia tratando, especificamente, sobre preservação, conservação e guarda de arte contemporânea, e o fato de os critérios que embasam esta atividade ainda estarem sendo estabelecidos, espera-se que os resultados deste estudo possam contribuir com pesquisas futuras relacionadas ao tema desta pesquisa, aos museus aqui referidos e a outras instituições que abrigam acervos de Arte Contemporânea.

1. Arte, conservação e memória

Segundo Catherine Millet (1997), nos anos 60, eclodiu uma grande quantidade de movimentos de vanguarda que receberam aceitação, sendo seus protagonistas rapidamente reconhecidos pelo mercado e pelas instituições. Na segunda metade desta década e início dos anos 70, proliferaram pesquisas artísticas pouco semelhantes ao que já era conhecido e sem unidade entre si². Os vanguardistas dessa época apropriaram-se de todos os tipos de materiais, inclusive o corpo do espectador que toca e penetra na obra de arte, interagindo com o trabalho do artista.

Pode-se dizer que as bases da arte contemporânea estão alicerçadas em produções vanguardistas, provenientes ainda da arte moderna. Segundo Wood (2002), a arte conceitual parece estar colocada entre a última fase do modernismo e o que se seguiu posteriormente. Porém, os predecessores da arte conceitual e da arte contemporânea são bem mais antigos. São os chamados *ready-mades*, criados por Marcel Duchamp, já em 1913, que consistem em objetos industrializados que passaram a ser identificados como obras de arte, não pelas suas qualidades formais, mas pelo contexto no qual foram inseridos, o da exposição de arte. Os mictórios, rodas de bicicleta, porta-garrafas que ele apresenta ao público, levam, esse mesmo público, a reconhecer que um objeto só é artístico porque foi aceito como tal pelo museu, pelo crítico, pelo historiador. Duchamp faz com que o espectador pense sobre o que define um objeto, igual a tantos outros, como obra de

² Como exemplo dessas novidades no campo artístico posso citar o artista Jannis Kounellis, que em 1969 realizou uma instalação com 12 cavalos em estábulos, na Galleria L'Attico, em Roma e Piero Manzoni, que em 1961 criou *Merda de Artista*, que consistia em noventa latas contendo suas fezes, com preço de mercado estabelecido pelo equivalente ao seu peso em ouro (ver mais em Paul Wood, 2002).

arte. De acordo com Roberta Smith, depois do *ready-made*, a arte nunca mais foi a mesma:

Duchamp deu a entender que a arte podia existir fora dos veículos convencionais e “manuais” da pintura e da escultura, e para além das considerações de gosto; seu ponto de vista era que a arte relacionava-se mais com as intenções do artista do que com qualquer coisa que ele fizesse com as próprias mãos ou sentisse a respeito de beleza (2001, p.222).

A arte conceitual veio contestar a instituição museológica, desenvolvendo obras que não estão no objeto a ser conservado, mas na idéia, que não objetivam a simples contemplação do público e que não são, necessariamente, desenvolvidas para estar em um museu e a arte contemporânea deu continuidade a essas características. Porém, segundo Freire (1999, p.35), “ao mesmo tempo em que o museu é contestado, ele é necessário como lugar de exposição”. A autora diz que é o valor da exibição que torna os objetos obras de arte e que a legitimidade é também confirmada pelo catálogo da exposição, que assegura a sua memória.

Partindo deste contexto, não é difícil nos depararmos com obras como Millet (1997) relata: intransportáveis, imperceptíveis, algumas que sujam, causando dificuldades para os museus e galerias. Na 25ª Bienal de São Paulo, por exemplo, o artista brasileiro, Marepe, expôs, como obra, um muro de três toneladas e meia, retirado de sua cidade natal, Santo Antônio de Jesus, no recôncavo baiano. A dificuldade para retirar o muro, transportar e colocá-lo no local destinado à sua exposição (que não era no primeiro piso), foi enorme. Outra dificuldade para os museus de arte contemporânea, segundo a autora, está na necessidade de renovação de partes de algumas obras e da montagem da obra de acordo com o espaço da exposição, seguindo, apenas, instruções enviadas pelo artista para guiar o trabalho do conservador, que, muitas vezes, precisa tomar decisões por sua livre iniciativa.

A complexidade da produção artística contemporânea é refletida também na dificuldade de compreensão por parte do público. Segundo Cauquelin

O público, confrontado com a dispersão dos locais de cultura, com a diversidade das “obras” apresentadas e seu número sempre crescente, com o número também crescente de revistas, jornais, anúncios, atraído por cartazes, atirado de um lado para o outro por críticos de arte, acumulando catálogos, parece desorientado diante da arte contemporânea: é o mínimo que se pode dizer [...] Pouco preparado para esse entendimento, o público parece contar com o acúmulo de suas experiências, com um certo hábito, com o seu olhar “tarimbado”, e observa tudo que lhe é apresentado para

tentar aplicar um julgamento estético, ou, na falta dele, poder ao menos “se encontrar” (2005, p. 9)

Cauquelin (2005) refere-se a uma incompreensão provocada pelas obras contemporâneas, resultante de uma noção convencionada do que deve ser a arte e o artista, e da aplicação de critérios de avaliação que não são pertinentes à Arte Contemporânea. Para a autora, talvez o público esteja saturado de ideias colocadas supostamente como universais e duradouras, esquecendo que as obras e os artistas são submetidos à diferentes status dentro de cada período histórico. Entre estas ideias, está a noção de que as obras de arte são universalmente comunicáveis com base na questão de gosto, o que não se aplica à produção contemporânea.

Em relação à preservação e conservação, a Arte Contemporânea, muitas vezes, nega a perenidade exigida ao museu. Preservar apenas a integridade física da obra, o aspecto material, nem sempre corresponde à preservação imaterial, do simbólico, onde costuma estar o sentido a obra. O aspecto imaterial da obra de arte, abordado neste texto, não está relacionado ao conceito de Patrimônio Imaterial, que é definido pela UNESCO como

As práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, ou grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural.³

Imaterial, no contexto do presente estudo, a partir das características das obras pertencentes aos museus analisados, significa tudo o que há de sensorial, conceitual e intelectual na arte contemporânea, aquilo que não é percebido materialmente, mas está relacionado, ou da sentido, à materialidade da obra.

Sobre o caráter transitório de diversas obras contemporâneas, para Fidelis (2002), ele não é, necessariamente, determinante para que a obra não seja preservada. Segundo o autor, muitas vezes, é preciso que essa transitoriedade seja contrariada, para que ela possa ser pensada e para que se possa entender o contexto e os processos que motivaram e deram origem à obra de arte. Mas a documentação da obra efêmera, que chegou ao fim, não seria suficiente para se estudar e se pensar esta transitoriedade? E no caso das obras que não são pensadas como efêmeras, mas são feitas com materiais muito frágeis, não seria melhor assumir também que chegaram ao fim, ao invés de refazê-las (ou ressuscitá-

³ Informação disponível em : www.iphan.gov.br, acessado em 27 de dezembro de 2012.

las)? As questões são muitas, mas as respostas não são únicas, e nem definitivas, visto que, apesar da arte contemporânea já ter algumas décadas de existência, ainda não há regras determinadas para a conservação de todos os materiais utilizados e de toda a diversidade de pensamentos e de intenções. Para Freire (1999), a própria maneira de olhar para a arte não é espontânea, é construída a partir de conceitos anteriores, que possibilitam, ou não, que o novo seja compreendido. “E a assimilação do novo sempre opera dentro de um repertório anterior” (p. 55)

No caso das performances, instalações temporárias e demais produções de caráter efêmero, não é possível rever a obra depois de um determinado período. Para que a memória dessa produção não se perca, a documentação é importantíssima, seja através de fotografias, vídeos, textos, catálogos da própria exposição ou inventário, quando a obra pertence a uma instituição museológica. Para Gaudêncio Fidelis (2002), é indispensável a documentação da arte contemporânea através do maior número possível de meios, e que esta documentação esteja disponível ao grande público, para que a evolução da obra possa ser acompanhada ao longo dos anos. A preocupação do autor é que “podemos correr o risco de deixar um legado deficiente para as próximas gerações, se não promovermos uma documentação correta dessa produção” (2002, p. 24).

Conforme Nascimento (1994), a documentação museológica é definida como toda a informação que se refere ao acervo do museu. Quando um objeto passa a fazer parte do acervo de um museu, ele passa a ser representativo de algo, “ao mesmo tempo em que o ato de classificá-lo, estudá-lo e expô-lo define sua significação cultural, desvinculando-o do seu contexto primário, onde o homem lhe deu significado e função”. (NASCIMENTO, 1994, p. 38). Para a autora, a documentação não deve ser restrita apenas às informações do objeto em si, deve referir-se, também, ao contexto de sua produção, para permitir a comunicação do conhecimento relacionado ao bem cultural.

1.1 O museu como lugar de guarda da memória

Os lugares de memória, segundo Nora (1993), para serem considerados desta forma, devem ser simultaneamente materiais, simbólicos e funcionais:

É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante ao mesmo tempo a cristalização da lembrança e sua transmissão; simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vivida por pequeno número uma maioria que deles não participou (NORA, 1993, p.22).

O que chamamos de memória, para o autor, é o estoque material do que não é possível lembrar. Assim, se proliferam os locais de guarda dessa memória, como museus e arquivos (memórias próteses).

O museu de Arte Contemporânea é um lugar de guarda da memória da produção artística contemporânea, memória que tem como suporte, além da própria obra, quando esta pode ser preservada, todos os seus registros. Em alguns casos, o próprio registro pode se confundir com a obra de arte.

A Arte Contemporânea obrigou o museu a assumir uma nova concepção para incorporar o precário e o transitório. No caso das instalações, segundo Freire (1999), o espaço do museu não é apenas ocupado pela obra, mas reconstruído criticamente. O caráter efêmero da obra de arte propõe indagações sobre o estatuto no tempo e no espaço. No caso das instalações realizadas especificamente para uma exposição em um determinado contexto, que não farão parte do acervo do museu e não poderão ser fisicamente preservadas, a memória da obra se cristalizará não só nas fotografias, mas, também, no projeto elaborado, previamente, para a montagem da exposição. Segundo Heiden:

Se arte incorporou o efêmero, o acaso, o intangível, o museu vai contra essa direção, na medida do possível, para contar a sua história, operar com essa memória [...] Em linhas gerais, pode-se dizer que o que existe é um embate entre uma instituição que teve suas atividades pensadas e consolidadas a partir e dentro de um contexto moderno, com uma arte surgida em outro período – o presente – com outros valores e questões... Enfim, tanto a Arte Contemporânea, quanto o próprio museu, lidam com produtos culturais, muitas vezes “incompatíveis” e, com isso, todo um trabalho de memória surge junto também como produto, seja a partir das formas de representação e apresentação dessa arte, seja a partir dos procedimentos de atuação dessa instituição e, na maneira como irá essa produção artística, se relacionar com o público e esse contexto. (2008, p.51)

A fotografia pode ser utilizada, não apenas, como forma de documentação, mas, também, como parte do processo de produção da obra de arte. As performances, que ocorrem em um determinado tempo e espaço, podem ser expostas novamente e, inclusive, fazer parte do acervo de um museu através de elementos utilizados pelo artista e de fotografias e vídeos. A imagem, nesse caso, além de servir como documentação e testemunho da realização do trabalho, é parte

da obra de arte e pode ser confundida com a obra no espaço de exposição. Para Freire (1999, p.95), “a fotografia deixa de ser uma fonte estática de documentação e torna-se um canal de transmissão do processo artístico”. Sem registros, a performance deixa de existir.

A documentação é essencial, mas não é a única forma de se constituir a memória da arte contemporânea, que pode ser melhor preservada através da conservação da própria obra, quando esta é possível. Conhecer a obra de arte, através de imagens, projetos do artista e textos explicativos não é o mesmo que presenciar o próprio objeto artístico. O museu, enquanto responsável pela guarda e exposição do seu acervo, não pode descuidar da conservação. A documentação, enquanto suporte de memória, também necessita de conservação por parte da instituição, que é responsável por ela. As fotografias, vídeos e textos que registram as obras precisam ser adequadamente preservados, principalmente, quando o objeto documentado deixa de existir.

Segundo Freire (1999), hoje é possível reconstruir parte da história da arte das décadas de 60 e 70, graças à preservação dessa produção. O trabalho de preservação, conservação e inventário do acervo de um museu é indispensável para uma reconstrução bem sucedida da história da arte contemporânea. A documentação dos objetos artísticos, enquanto suporte memorial, e a própria obra de arte, são os sócio-transmissores que, de acordo com Candau (2009), cumprem, entre as pessoas, a mesma função que os neurotransmissores entre os neurônios, a função de promover conexões, neste caso, entre a arte/memória e o público. A memória do espectador e do artista, sem o registro através da imagem ou de textos, pode ser tão efêmera quanto a própria obra de arte.

A produção artística contemporânea, por ser tão plural na escolha dos materiais, nas configurações e nas poéticas, é complexa de se compreender e, também, de se conservar. A dificuldade de compreensão, por parte do público, dificulta a formação de uma memória acerca desta produção. Segundo Candau (2002), não basta que se transmita uma memória, é preciso haver receptores para que ela não se perca. Os receptores (público) precisam ter acesso ao conhecimento (obra de arte) para que tenham condições e tempo de decifrá-lo. Para tanto, é preciso que este conhecimento, o objeto artístico, dure tempo suficiente para ser compreendido. Esta durabilidade está diretamente relacionada à conservação, mas,

no caso de uma arte onde nem tudo pode ser conservado, a sobrevivência da produção artística precisa de outros suportes, de registros.

Através da conservação e da documentação, a arte contemporânea pode ter a sua memória preservada, e é através do museu que estes processos podem se dar de forma mais abrangente e mais acessível ao público.

O museu de Arte Contemporânea pode servir como lugar de guarda para a memória dessa produção, através da preservação, conservação, inventário e divulgação do seu acervo. A documentação da arte contemporânea, segundo Heiden (2008, p. 131), “não diz respeito apenas à história da obra, mas sobre a própria possibilidade de conservá-la. Por tudo isso, o museu será um lugar para a memória da Arte Contemporânea”.

Candau (2002) nos diz que a destruição de um lugar de memória, como um museu, tem por objetivo a morte da mesma, mas que este objetivo não é alcançado enquanto alguém que recorda permanece vivo. No caso das obras de arte, ousou acrescentar que a destruição de sua memória não é possível enquanto existem registros, e não apenas através de imagens, pois a Arte Contemporânea não atinge somente o sentido da visão.

Segundo Chagas:

É sabido, mas não é demais repetir, que um país não se desenvolve sem memória [...] A memória não é tempo congelado, guardado na cristaleira com a chave trancada por dentro [...] A memória se renova no choque com o dia-a-dia. Destruí-la é desaprender a falar, desaprender a ver, ouvir e andar. (1994, p. 81)

O patrimônio, segundo Candau (2002), é um produto da atividade da memória, que escolhe certos elementos do passado para torná-los objetos patrimoniais. O patrimônio cultural preservado permite uma espécie de relação da sociedade com o seu passado. A produção artística contemporânea está incluída neste patrimônio, pois, apesar de ser denominada contemporânea, ela não é tão recente, e, para que a história da arte siga o seu curso, esta produção não pode morrer no presente. Assim como podemos conhecer exemplares de períodos artísticos anteriores, preservados e expostos, especialmente através dos museus, é importante que as futuras gerações, talvez contemporâneas de outras formas de arte, possam conhecer um pouco do que hoje chamamos de arte contemporânea.

1.2 Novas concepções museológicas

Inserida em uma sociedade que vive constantes transformações em todos os aspectos, a instituição museológica não poderia permanecer estática e imutável ao longo dos tempos. Conforme Fernández:

A existência histórica do museu em seu mais estrito sentido e significação atual de instituição pública e patrimonial conta com mais de duzentos anos de reconhecimento, ao menos desde que as elites ilustradas do século XVIII foram sensíveis às mudanças sociais da época e impulsionaram o direito ao acesso de todos à cultura e à arte. O perfil ideológico e social da Revolução Francesa de 1789 consagrou na prática a teoria de que a arte era criação do povo e, em consequência, desfrutá-la não poderia ser privilégio de uma classe social poderosa. Ambos contribuíram de modo decisivo ao impulso e desenvolvimento do museu como instituição pública e patrimonial. (2003, p. 13, tradução da autora)⁴

Para o autor, o museu do “nuestro tiempo” parte de uma posição enciclopédica e disciplinar, baseada no valor dos objetos que possui (museologia tradicional), para uma posição de serviço ao público e à comunidade. Fernández (2003) diz que as intenções de ruptura com o perfil convencional de museu, voltado à sacralização dos objetos, se mostram notáveis desde as quatro ou cinco últimas décadas do século XX, quando surge uma concepção de museu vivo e didático, superando a concepção de museu armazém. Estas mudanças, segundo o autor, impulsionaram novos perfis museológicos, como o museu laboratório, o museu banco de dados ou museu como espetáculo (conectado com a sociedade pós moderna). Na segunda metade do século XX, conforme o autor, o museu se converteu em um meio e um fim da ação cultural, um meio, por ser um instrumento a serviço da comunidade e um fim, por estudar, investigar, salvaguardar e difundir o patrimônio que abriga.

O processo de mudanças nas perspectivas museológicas foi anunciado em 1972, através da Declaração de Santiago, no encontro promovido pela UNESCO (Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura) e pelo ICOM (Conselho Internacional para os Museus), no Chile, que considerou “Que o museu é uma instituição ao serviço da sociedade da qual é parte integrante e que possui em si os

⁴ La existencia histórica del museo en su más estricto sentido y significación actual de institución pública y patrimonial cuenta con más de doscientos años de reconocimiento, al menos desde que las élites ilustradas del siglo XVIII fueran sensibles a los cambios sociales de la época e impulsaran como derecho el acceso de todos a la cultura y al arte. El perfil ideológico y social de la Revolución francesa de 1789 terminó por consagrar en la práctica la teoría de que el arte era creación del pueblo y, en consecuencia, su disfrute no podía ser privilegio de una clase social potentada. Ambos contribuyeron de modo decisivo al impulso y desarrollo del museo como institución pública y patrimonial.

elementos que lhe permitirem participar na formação da consciência das comunidades que serve” (*apud* MOUTINHO, 1993, p.5). Porém, conforme Fernández (2003), as teorias das novas correntes da museologia começaram a ser esclarecidas com a Declaração de Quebec, em 1984, década que marcou a consolidação da chamada nova museologia e a definição das diversas correntes que compõem o movimento, surgidas a partir de uma visão antropológica e social do museu.

Segundo Chagas (1994), a partir da década de 70 e principalmente na década de 80, do século XX, novas questões começaram a ser colocadas por alguns intelectuais em relação ao museu e à museologia. Entre elas, questionava-se o papel social da museologia e do museu. Esta situação de crise no campo museológico, que se deu por não haver mais uma visão clara do paradigma museal, das definições do que é a museologia, do seu objeto de pesquisa e de suas funções, está articulada, conforme o autor, entre outros aspectos, com o surgimento de novos tipos de museus. Estes novos museus incluem os ecomuseus, os museus comunitários, entre outros que, no princípio, mexeram com as estruturas dos museus tradicionais.

Fernández (2003, p.7) cita a denominação nova museologia como um conceito que não é homogêneo nem linear. Do ponto de vista da nova museologia, o museu deve oportunizar ao visitante um aprofundamento de sua visão de mundo. Esta instituição deve ser utilizada como instrumento de orientação educativa, de desenvolvimento sociocultural, como uma instituição viva, dinâmica e de difusão cultural ativa. O museu deve ser mais do que um lugar que armazena, conserva e expõe objetos. A nova museologia, para este autor, proclama a ruptura das fronteiras entre o museu e a comunidade na qual ele está inserido.

A museologia, dentro desta nova visão, deixa de ser compreendida apenas como o estudo dos objetos museológicos. Seu objeto de estudo, para Chagas (1994, p. 22), é “a relação profunda entre o homem / sujeito e os objetos / bens culturais num espaço / cenário denominado museu (institucionalizado ou não). Tudo isso fazendo parte de uma mesma realidade historicamente determinada”. Conforme o autor:

Considerar os objetos como gema da museologia é o mesmo que considerar, por exemplo, os remédios e os instrumentos cirúrgicos como os principais elementos da medicina. A concentração nos objetos afasta a museologia do campo das ciências humanas e sociais, e parece

desconsiderar o espaço de manifestação desses objetos, bem como a relação dos mesmos com o homem / sujeito – criador, conservador e destruidor de bens culturais. O objeto museológico, seja ele qual for, só tem sentido em relação. (CHAGAS, 1994, p. 21)

Esta nova concepção museológica estabeleceu uma mudança de paradigma no que diz respeito aos objetivos e práticas dos museus. Enquanto a museologia tradicional voltava-se a um edifício, uma coleção de objetos e um público, a nova museologia direciona-se a um território, um patrimônio (material e imaterial) e uma comunidade.

Neste novo contexto, sendo uma ciência social e de ação, como cita Fernández (2003), a museologia tem a exposição como método mais eficaz para a difusão, comunicação e diálogo com a comunidade. Este enfoque na exposição exige um equilíbrio com a conservação, para que seja possível conciliar a salvaguarda dos objetos com a possibilidade deles serem conhecidos, apreciados, interpretados, pesquisados.

Devido a estas mudanças no campo museológico, segundo Silva (2012):

a partir da Nova Museologia ou da museologia social (sociomuseologia), novas práticas de educação para o patrimônio e abordagens de mostra de artefatos culturais são pensadas e postas em prática. No Brasil, pode-se dizer que, no campo da arte, desde os 1980 começam a ser realizadas efetivamente ações educativas⁵ – com várias outras denominações para a mediação: ação educativa ou didática; projeto educacional; setor educativo; curadoria pedagógica; exposições didáticas –, não apenas em museus de um modo geral (com acervo de bens culturais), como ainda em museus de arte, exposições e mostras artísticas. (2012, p.5)

Dentro dos novos paradigmas, o museu de arte permanece sendo monodisciplinar, mas isto não significa que ele não possa assumir princípios da nova museologia, especialmente no que diz respeito a uma relação mais ampla e próxima com o público através, por exemplo, de exposições itinerantes, conversas com os artistas, exposições que permitam ao visitante visualizar os procedimentos de conservação e restauro de obras de arte (o que ocorreu em uma das instituições pesquisadas e será abordado mais adiante), atividades educativas envolvendo a comunidade escolar. Além disso, é importante que a instituição museológica compreenda que a conservação se dá não para os objetos, mas para o público. Conforme Fernández (2003, p. 97), “não temos museus pelos objetos que eles

⁵ Ver Nascimento, 1998. Desde os anos 1970 o Brasil coloca em prática ideias de um museu dinâmico, no modo de animações culturais, advindas das ideias dos Estados Unidos, desde o início do século XX.

contêm, mas pelos conceitos e ideias que estes objetos podem transmitir” (tradução da autora)⁶.

1.3 Conservação e memória

Segundo Bradley (2001), muitos objetos sobrevivem somente por estarem guardados em um museu, mas além de guardarem objetos, os museus são também locais de pesquisa, ensino e exposição, e é a combinação dessas atividades com a conservação que resulta na sobrevivência dos acervos.

A atividade de conservação não deve estar relacionada apenas à materialidade dos objetos, especialmente quando se trata de uma produção artística que não tem como função primordial a simples apreciação estética. Conforme Viñas (2003), os objetos patrimoniais cumprem funções que são, em sua maioria, intangíveis, como a função de simbolizar algo. É por estas funções intangíveis que os objetos são preservados. O valor de uma obra de arte não está apenas em seu aspecto material, mas também na função de ser fruída, de simbolizar uma determinada produção de um determinado contexto histórico, de carregar os conceitos e as pretensões de seu criador (que nem sempre são claros).

Conforme a teoria contemporânea da Restauração:

A Restauração não se definirá em função de critérios externos às pessoas (por suas técnicas, por seus instrumentos, pelos objetos sobre os quais se desenvolve a atividade), mas em função de critérios inerentes aos sujeitos: não se caracteriza por traços objetivos, mas subjetivos. (VIÑAS, 2003, p. 39, tradução da autora)⁷

Viñas (2003) utiliza o termo Restauração, com inicial maiúscula, para descrever o conjunto das atividades de conservação e restauro. Esta pesquisa não tem como objetivo tratar sobre os critérios utilizados pelas instituições pesquisadas para restaurar seus acervos, mas esta teoria se fez relevante para este estudo por tratar da Restauração tendo por base não apenas a materialidade dos objetos, mas também seu aspecto imaterial, as características que os tornam objetos dignos de preservação, conservação e restauração. Conforme o autor, a teoria contemporânea

⁶ “no tenemos museos por los objetos que ellos contienen, sino por los conceptos y ideas que esos objetos puedan transmitir”.

⁷ La Restauración ya no se definirá em función de criterios externos a las personas (por sus técnicas, por sus instrumentos, por los objetos sobre los que se desarrolla la actividad), sino en función de criterios inherentes a los sujetos: no se caracterizará por rasgos objetivos, sino subjetivos.

da restauração admite que esta atividade seja definida em função dos objetos, mas defende que são os traços subjetivos, o caráter simbólico, estabelecidos pelas pessoas, que os caracterizam como objetos de Restauração, e estes sujeitos não são necessariamente restauradores. Estes objetos, para Viñas (2003), são significativos de algo e seu valor é convencionado por um grupo de pessoas.

Conforme esta teoria, a restauração é feita para as pessoas, não para os objetos. Pode-se dizer o mesmo das atividades de preservação, conservação e guarda do acervo de uma instituição museológica. É seguindo estes princípios que os dados das entrevistas que embasam este estudo foram analisados e serão apresentados nos capítulos seguintes.

Para Viñas (2003), a visão dos objetos de museu como “objetos-signo” consiste na ideia fundamental da nova museologia.

Mas qual a relação entre a teoria contemporânea da Restauração e a memória acerca da produção artística contemporânea? Tendo em vista que a Arte Contemporânea não é apenas material, mas também intelectual, a memória desta produção não pode estar relacionada apenas à sua materialidade, mas também às questões intangíveis da arte, aos conceitos, aos contextos, ao conhecimento acerca da produção, à essência complexa dos objetos.

2. Preservação, conservação e guarda na prática museológica

Viñas (2003) define preservação, ou conservação ambiental, como o conjunto de medidas tomadas para garantir a sobrevivência dos objetos, tratados pelo autor como objetos simbólicos, atuando sobre o ambiente no qual eles são conservados (no caso desta pesquisa, as reservas técnicas). Conservação, para o autor, significa o conjunto de atividades destinadas, também, a garantir a sobrevivência dos objetos, porém, agindo diretamente nos materiais que os compõem (neste caso, as obras de arte), mas sem alterar a capacidade simbólica destes objetos.

As questões relacionadas à restauração se fizeram muito presentes durante toda a pesquisa de campo, portanto é relevante apresentar alguns exemplos de processos restaurativos citados nas entrevistas, até porque as atividades de conservação e restauro apresentaram-se diretamente relacionadas. Viñas (2003) diz que nem sempre é possível distingui-las e cita os seguintes exemplos: quando uma pintura é reentelada, futuras alterações causadas pela deformação da tela envelhecida são evitadas (operação de conservação), porém, dessa forma, se contribui também para uma melhoria no aspecto da pintura, que se tornará mais lisa (operação de restauração). Se esta mesma pintura for envernizada, sua camada pictórica ficará protegida de alguns agentes atmosféricos nocivos (operação de conservação), e suas cores se tornarão mais vivas (operação de restauração).

A restauração, segundo Viñas (2003), consiste no conjunto de processos técnicos destinados não somente à sobrevivência dos objetos, mas à melhoria de sua eficácia simbólica, atuando, assim, como na atividade de conservação, na materialidade dos objetos. O que diferencia as duas atividades, conforme o autor, é a perceptibilidade da intervenção. Viñas (2003) define conservação como o aspecto

do trabalho de Restauração que não tem por finalidade introduzir mudanças perceptíveis no objeto, enquanto a atividade de restauração possui o objetivo de modificar características visíveis.

Os processos de conservação e restauro, por mais adequados e dispendiosos que sejam, não serão tão úteis e eficientes se os objetos tratados forem posteriormente devolvidos a ambientes que possam prejudicá-los. Para Bachmann e Rushfield (2001, p.83) “A possibilidade de um objeto vir ou não a ser preservado para o futuro depende muito do tipo de armazenagem ou acondicionamento que lhe seja dado”. Estes autores acreditam que o primeiro passo, e o mais importante, para a preservação do patrimônio cultural é armazenar os objetos da melhor forma possível. Dizem, ainda, que a integridade de um objeto depende dos materiais e métodos utilizados em sua produção e do ambiente onde ele é abrigado durante sua existência. É difícil corrigir resultados de fabricação e materiais precários, mas são muitas as atitudes que podem ser tomadas para prolongar a vida do objeto controlando o ambiente no qual ele é armazenado. Portanto, a guarda adequada dos bens que fazem parte do acervo de um museu, neste caso, obras de Arte Contemporânea, está diretamente relacionada à preservação e conservação eficientes destes objetos.

2.1 Especificidades e complexidades observadas na prática

Apesar de este estudo tratar de dois museus de Arte Contemporânea mantidos por instituições públicas, ambos diferem muito quanto à estrutura física, à equipe de funcionários e à formação daqueles que trabalham diretamente com a preservação, conservação e guarda dos acervos e, conseqüentemente, quanto aos critérios utilizados para o desenvolvimento destas atividades.

André Venzon assumiu a direção do MAC- RS em 03 de janeiro de 2011, encontrando já na instituição duas funcionárias concursadas como Técnicas em Assuntos Culturais, Ana Cristina Gonzáles e Gabriela Corrêa da Silva, e dois estagiários de Artes Visuais que estavam no final de seus contratos. A equipe de estagiários permanece em constante mudança, tendo recebido, além de outra estudante de Artes Visuais, que era encarregada da produção gráfica do museu (cartazes, folders, convites), um estagiário de jornalismo que atuava como assessor de imprensa e, mais recentemente, cinco estagiários de museologia. Ainda não há

um museólogo, um restaurador e nem um especialista em conservação atuando neste museu.

No MAC-USP a preservação, conservação e guarda do acervo ficam sob a responsabilidade, especialmente, das quatro restauradoras. Rejane Elias, que atua na Seção de Conservação e Restauo de Papel, é bacharel e licenciada em História. No fim da graduação iniciou seu estágio na área de conservação de papel em um arquivo, primeiro trabalhando com pesquisa e posteriormente com conservação. Na sequência, realizou outro estágio, atuando na conservação de documentos e, a partir daí, passou a fazer cursos de conservação fora da USP. Estudou conservação em arqueologia e em material fotográfico. Antes de ingressar como restauradora no MAC-USP, trabalhou com restauração de papel em ateliê particular.

Renata Casatti, restauradora da mesma seção, é graduada em Artes Plásticas e fez curso na Associação Brasileira de Encadernação e Restauo (ABER SENAI). Estagiou no Museu Paulista e no Arquivo Nacional, onde, segundo seu relato, obteve sua maior formação. Atuou, também, na ABER, coordenando vários cursos.

A restauradora da Seção de Conservação e Restauo de Pintura e Escultura, Ariane Lavezzo é graduada em História e, simultaneamente à graduação, cursou o técnico na área do restauo na Fundação de Arte de Ouro Preto, em Minas Gerais, em meados da década de 90. Após, se especializou em Restauração pelo CECOR e, em seguida, passou a trabalhar no MAC-USP, onde já estava há dez anos na época desta entrevista, em fevereiro de 2011. Antes desta instituição, trabalhou, também, em empresas particulares, porém, com outros tipos de acervos.

As entrevistas começaram por uma questão mais ampla, buscando saber como as restauradoras entrevistadas viam a importância de preservar e conservar arte contemporânea. Para Rejane Elias,

o princípio da conservação é o princípio da preservação da memória, da manutenção da memória coletiva, daquilo que é tido pela sociedade como digno de ser conservado, que precisa passar pras gerações, e isso não importa se, a meu ver né, não importa se é um objeto muito antigo ou se é um objeto de arte indígina, plumária, pré-colombiana ou se é um objeto de arte contemporânea, a partir do momento que a sociedade coloca foco nele, normalmente através das instituições que legitimam a entrada deste objeto dentro dos seus acervos, ao legitimar [...] eu entendo uma mensagem assim “olha , isso é digno de ser conservado”[...]⁸

⁸ Informação obtida através de entrevista concedida à autora por Rejane Elias, em 15 de fevereiro de 2012, na Seção de Conservação e Restauo de Papel, no MAC-USP. Vide apêndice pg. 97

Renata Casatti considera a arte contemporânea muito específica e diz que os procedimentos de conservação devem ser analisados individualmente, porque muitas obras não são feitas para durar. Neste caso, quando os artistas estão vivos, eles são consultados para verificar se alguma peça pode ser substituída, pois, segundo Casatti, diferentemente da arte convencional (ou tradicional) e da arte moderna, na arte contemporânea é possível substituir um elemento danificado. A restauradora diz que nestes casos não se trata de restauro, mas de intervenção:

a obra passa a ser muitas vezes um objeto de estudo e cada mudança, cada intervenção que muitas vezes tem que ser feita não é uma decisão só das restauradoras né, tem os curadores, os pesquisadores, enfim, é uma discussão muito maior.⁹

Para Elias, a especificidade da conservação e do restauro da arte contemporânea reside, exatamente, no reconhecimento do objeto e da ideia que o artista quer passar.

Lavezzo considera a preservação e a conservação da arte contemporânea tão importante quanto a de qualquer outro acervo, acredita que se preserva pela história, pensando-se nas futuras gerações. Segundo esta restauradora, o museu é responsável não só pela guarda de seu acervo, mas, também, pela conservação, restauro e exposição dos objetos que abriga, para que eles possam ser conhecidos pelo público.

Sobre as maiores dificuldades encontradas na atividade de conservar e restaurar arte contemporânea e os problemas encontrados com maior frequência nas obras em papel, Casatti relatou que o acervo de papel do MAC-USP não possui problemas sérios que peçam uma restauração, necessitam, sim, de conservação. Este acervo quase não apresenta fungos. Os problemas mais constantes são as muitas fitas adesivas que precisam ser removidas. Muitas obras, na época em que foram produzidas, eram fixadas na parede com fitas adesivas para serem expostas, pois, segundo a entrevistada, não havia preocupação com os danos que esta atitude poderia causar. Segundo Tétrault (2001), os adesivos não devem ser usados diretamente sobre os objetos para exposição ou para qualquer outro fim, pois eles tendem a amarelar, tornarem-se ácidos e quebradiços. Porém este problema não impede estas peças participem de exposições. Casatti diz que, dentro da arte contemporânea e da arte conceitual, algumas vezes, a fita adesiva é um elemento

⁹ Informação obtida através de entrevista concedida à autora por Renata Casatti, em 15 de fevereiro de 2012, na Seção de Conservação e Resturo de Papel, no MAC-USP. Vide apêndices pg. 97

da obra e não pode ser removida. A questão do que pode ou não pode ser removido, muitas vezes, gera discussão. A entrevistada relatou que uma obra pode conter um grampo enferrujado como um elemento que não pode ser removido, neste caso é preciso tratar, retirar um pouco da oxidação, passar um verniz, mas não remover, contrariando o que na restauração convencional seria a primeira atitude tomada pelo profissional, que retiraria os grampos e as fitas adesivas. Casatti já precisou fixar uma fita durex em uma obra porque se tratava de um elemento do trabalho.

Elias diz que outra dificuldade inerente à conservação e restauro das obras em papel é a questão de ser fiel às ideias do artista e cita o exemplo da arte postal, que foi pensada para ter uma circulação que atingisse um maior número possível de pessoas e era elaborada de acordo com determinados conceitos. Conforme Freire:

O intercâmbio de trabalhos pela via postal era prática recorrente entre os poetas desde os anos 50. No entanto, na arte postal, o correio passa a ser o suporte privilegiado da arte. Aí não parece elucidativo identificar isoladamente cada artista, uma vez que toda a rede de comunicação, emissor-receptor, mensagem e suporte constituem um sistema único. A figura do criador isolado diluiu-se com frequência. A produção é muitas vezes coletiva e compõe-se do conjunto das mensagens enviadas e recebidas através dos correios. (1999, p. 76)

Apesar da arte postal, segundo Freire (1999), estabelecer um novo modo de circulação do trabalho artístico, que foge do circuito fechado das galerias e museus, Elias cita que quando a obra se torna institucionalizada e o museu possui apenas um exemplar, ela passa a ser ressignificada, não é mais possível harmonizar a sua conservação com as intenções do artista. Segundo a entrevistada, nesses casos é preciso então utilizar técnicas não para restaurar, mas para preservar a obra, como, por exemplo, fazer uma duplicação, uma cópia, para que o público possa manipular sem destruir a obra original.

Elias fala, também, sobre a reposição de materiais, citando o exemplo de um prendedor de acetato que foi muito usado na década de 70, mas que é um elemento industrial bem datado e não é mais encontrado para substituição. Estes problemas, segundo a entrevistada, acabam virando casos de estudo, como Casatti já havia citado. É preciso, então, de uma discussão mais ampla, incluindo o curador da exposição, para decidir que atitude tomar. Casatti diz que, quando não é possível substituir se preserva o material existente, mesmo que para armazenar o trabalho seja preciso desmembrá-lo para que um elemento danificado não agrida o restante da obra. Elias diz que esse desmembramento tem sido feito, por exemplo, com os

envelopes de papel Kraft utilizados na arte postal, que são guardados separadamente. Este tipo de papel, segundo Drumond (2006), possui PH ácido e é composto por lignina e enxofre, que migram para a obra de arte, que, neste caso, também tem papel como suporte, causando danos.

Sobre as pinturas e esculturas que compõem o acervo do MAC-USP, Lavezzo diz que as maiores dificuldades, no que diz respeito à conservação, estão relacionadas com as técnicas utilizadas, que, muitas vezes, são criadas pelos próprios artistas. Esta entrevistada relata que, muitas vezes, as informações sobre estas técnicas e sobre os materiais empregados são poucas. Nem sempre os artistas sabem o que utilizaram, isso dificulta o trabalho do responsável pela conservação da obras, que não consegue dados suficientes para realizar um trabalho adequado e evitar alguns danos. Lavezzo conta que, algumas vezes, os materiais que compõem uma mesma obra são incompatíveis. Cita também o uso de materiais muito sensíveis, ou difíceis de higienizar, como a tinta acrílica, que é solúvel em água. Há casos em que é necessário buscar informações nas próprias empresas onde os materiais foram fabricados (quando o artista sabe que marca de tinta utilizou, por exemplo), mas, nem sempre, as empresas fornecem os dados necessários para embasar o trabalho de conservação e restauro.

As dificuldades e preocupações percebidas nas falas dos responsáveis pelos acervos das duas instituições são muito diferentes. No MAC-RS as dificuldades encontradas vão além das questões relacionadas à conservação e ao restauro das obras. No momento da primeira entrevista realizada com Venzon, em junho de 2011, a maior preocupação da equipe, segundo seu diretor, era com a estrutura do museu como, por exemplo, a mudança da reserva técnica para um ambiente mais apropriado e a aquisição de trainéis para abrigar as pinturas de forma adequada. Uma das primeiras atividades da atual direção foi resolver, emergencialmente, a situação do acervo, que estava armazenado em péssimas condições.

Em novembro de 2008, quando o MAC-RS foi procurado com a finalidade de buscar dados para uma pesquisa anterior, da qual se origina o presente estudo, o quadro funcional da instituição era composto por um funcionário público, dois estagiários, uma assessora técnica, que prestava assessoria por telefone e e-mail, e o diretor, que também era responsável pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS). Eram os dois estagiários que atuavam, diretamente, na

limpeza, acondicionamento, manutenção e movimentação das obras quando estas eram expostas. Nenhum deles era especialista na área de conservação.

Todas as peças que compõem o acervo desta instituição haviam sido organizadas pelos estagiários em duas reservas técnicas. Uma delas ficava localizada em uma das galerias do sexto andar do prédio, atrás de uma porta falsa. Nesta sala, que foi possível observar e fotografar, foram armazenadas as peças aptas a ser expostas. As obras que precisavam ser restauradas estavam em outra sala, também nas proximidades desta galeria, mas que não foi possível conhecer. Os objetos pertencentes a este acervo, como é próprio da Arte Contemporânea, são compostos por uma enorme variedade de materiais, como pedras, aço, papel, tecido, madeira, objetos bidimensionais e tridimensionais. Muitos desses materiais são frágeis e todos sofrem danos. Estas obras foram encontradas em processo de deterioração, pelas péssimas condições de conservação e de armazenamento. As peças estavam “acondicionadas” espalhadas pelo chão ou apoiadas nas paredes, longe das condições climáticas, de higienização e de organização ideais. As reservas técnicas não possuíam climatizador e desumidificador, para manter estáveis a temperatura e a umidade relativa. Não havia estantes, mapotecas para armazenar as obras em papel, nem suportes para que as peças não ficassem em contato direto com o chão. Como atitude de preservação do acervo, as janelas, tanto na reserva técnica quanto na galeria, eram mantidas fechadas para evitar a entrada de luz natural e de poeira excessiva.

Todos os problemas constatados em 2008 motivaram esta segunda pesquisa, que teria como finalidade realizar o inventário do acervo, já que este não estava totalmente catalogado e corria grandes riscos de desaparecer com o passar dos anos. De acordo com Bradley (2001), um programa regular de levantamento do acervo é imprescindível para a identificação dos objetos que necessitam de conservação.

Porém, através do novo contato com a instituição, estabelecido por telefone no princípio de 2011, foi verificada uma situação totalmente diferente. As obras de arte que compõem o acervo do MAC-RS já haviam sido todas fotografadas pela atual equipe de funcionários e os dados técnicos, como título, ano de produção, material e dimensões foram registrados. Além disso, uma das galerias onde acontecem exposições tinha sido ampliada, incorporando o espaço que pertencia a uma das antigas reservas técnicas. As obras passaram a integrar uma única reserva

técnica, em um novo espaço, mais amplo, mais limpo e mais organizado e que ainda está em processo de evolução. Os objetos não estavam mais em contato direto com o chão, mas ainda aguardavam pela aquisição de um mobiliário adequado. As condições de conservação e guarda do acervo ainda não eram as ideais, mas já apresentavam uma melhora significativa. Com base em todas as transformações observadas, o objetivo principal desta pesquisa precisou ser alterado. Não havia mais a necessidade de um pesquisador documentar o acervo do MAC-RS para evitar a perda da memória de uma produção, pois este trabalho já estava sendo realizado.

Venzon esclareceu que não há uma quantidade imensa de obras danificadas no acervo da instituição, como se pensa, mas a situação de algumas pode ser comparada com a de “pacientes que não conseguem sair da UTI”. Outras apresentam problemas provenientes de sua confecção e há, ainda, aquelas que têm problemas causados em função do espaço físico, como trabalhos de Nuno Ramos, Marco Gianotti e Iole de Freitas, que, devido às suas dimensões e especificidades, não podem ser armazenadas na reserva técnica.

A obra de Iole, *Colunas*, de 1994 (Imagem 1), é mantida permanentemente exposta. Trata-se de uma obra frágil, de grandes dimensões e de difícil armazenamento. Trabalhos de grande escala, com elementos retorcidos, que permitem que se veja através do material e que dialogam com o ambiente da exposição, são uma constante na obra desta artista. Não é uma produção simples de conservar e guardar. A obra é composta de colunas que possuem 400 cm de altura por 200 cm de diâmetro, compostas por bronze, aço inox, cobre e latão. Segundo Fidelis (2002, p. 50), “as chapas de cobre e os fios envelhecem naturalmente, de acordo com o processo industrial que atravessam. O latão e a alpaca também escurecem e perdem parte da luminosidade.” Segundo o autor, foi estabelecido um acordo entre o MAC-RS e a artista para que esta obra seja mantida em exposição permanente na instituição, para impedir que a estrutura da obra sofra com montagens, desmontagens e transportes. É preciso, também, que ela seja mantida suspensa (presa ao teto) para que não haja atrito entre suas partes e danos causados pelo peso de umas sobre as outras.



IMAGEM 1: Iole de Freitas, *Colunas*, 1994
Bronze, aço inox, cobre e latão, 400 cm de altura por 200 cm de diâmetro
Imagem da obra armazenada no MAC-RS (2011)
Foto: Fernanda Taddei

Sobre as maiores dificuldades na atividade de conservação e preservação do acervo, o diretor do MAC-RS respondeu que a maior delas corresponde à equipe de funcionários. André Venzon é artista plástico, tendo uma relação maior, segundo ele mesmo, com a produção artística. Além dos conhecimentos adquiridos na graduação em Artes Visuais, na disciplina de Introdução à Conservação e Restauro, o diretor do MAC-RS cursou Introdução ao Restauro na Unisinos, curso relacionado às questões teóricas da restauração. Ana Cristina, em junho de 2011, estava fazendo um curso de Conservação e Restauro em Madeira, com uma bolsa do Centro Cultural da Santa Casa (em Porto Alegre). Venzon considera que a equipe de funcionários desta instituição não possui um conhecimento profundo na área de conservação e restauro, mas possui sensibilidade para não causar maiores danos.

Além destes problemas, a falta de uma sede própria, consiste em uma dificuldade histórica do MAC-RS. Porém, segundo Venzon, os projetos para se conseguir uma sede para o museu não significam que o espaço na Casa de Cultura Mário Quintana será desocupado e que os esforços para a adequação da reserva técnica serão encerrados.

Apesar das duas instituições pesquisadas terem as mesmas finalidades, é difícil compará-las, tendo em vista tantas diferenças estruturais e também no que se refere às dimensões de seus acervos. O acervo de obras em papel de MAC-USP possui, segundo as entrevistadas, entre oito e dez mil obras. Na época desta entrevista, o acervo de arte conceitual estava passando por uma revisão catalográfica, pelo fato de algumas obras serem compostas por vários elementos e estarem cadastradas como se cada elemento correspondesse a uma obra diferente. Casatti diz que o processo de revisão é constante porque o acervo é muito grande. Lavezzo não sabe exatamente o número de obras que fazem parte dos acervos de pintura e escultura da instituição, mas acredita que o MAC-USP possua aproximadamente entre mil e oitocentas a duas mil pinturas e esculturas. O acervo foi ampliado com novas doações, como a das obras que pertenciam ao Banco Santos¹⁰.

Quando a direção atual assumiu o MAC-RS, havia um levantamento, de 1999, indicando que o acervo possuía 99 obras. Esse levantamento foi refeito e, até junho de 2011, foram verificadas 230 obras. Em abril de 2012 este número havia sido ampliado para aproximadamente 400 obras, sendo a grande maioria trabalhos de artistas gaúchos. Nesta data, o levantamento cadastral do acervo estava sendo melhor detalhado e as pastas dos artistas estavam sendo revisadas. A maior parte das obras ingressou no acervo do MAC-RS por doação, sendo as mais importantes, segundo Venzon, do período em que Gaudêncio Fidelis foi o diretor da instituição. Há também obras resultantes do Salão Jovem Artista e algumas doações provenientes da Bienal do MERCOSUL. Venzon diz que também fazem parte do acervo obras esquecidas pelos artistas em exposições. Em abril de 2011 o MAC-RS realizou um leilão de obras doadas por 104 artistas, tendo a renda revertida para auxiliar as vítimas de uma grande enchente em São Lourenço do Sul, algumas peças que não foram leiloadas também passaram a fazer parte do acervo do museu. Nos últimos quatro anos, antes de sua posse como diretor, praticamente não houve doações e as galerias do museu eram utilizadas mais para exposições solicitadas do que para mostras organizadas pelo próprio MAC-RS.

¹⁰ Controlado por Edemar Cid Ferreira, o Banco Santos faliu em 2005. Ferreira foi preso em 2006 por crimes contra o sistema financeiro, entre outros. Sua coleção de obras de arte foi distribuída entre museus públicos de São Paulo. Mais informações em: http://www.conjur.com.br/2007-mar-17/credores_museus_brigam_colecao_banco_santos, acessado em 08 de outubro de 2012.

Desde que Venzon assumiu a direção do MAC-RS, até junho de 2011, ainda não havia acontecido nenhuma exposição com as obras pertencentes ao museu, portanto, este entrevistado não pôde responder se os artistas que possuem obras no acervo desta instituição são, ou não, consultados sobre como expor ou conservar sua produção. Venzon sabia que os problemas de conservação do acervo haviam sido divulgados, até mesmo, publicamente. No caso das obras que não estavam em condições de serem expostas, a intenção era entrar em contato com os próprios artistas para fazer a substituição das peças. Neste período, uma obra já havia sido entregue para a artista restaurar e outra seria entregue, em seguida, ao seu autor com a mesma finalidade. Algumas obras danificadas entrariam, ainda, em um projeto de restauro apoiado pela lei Rouanet. Este projeto estava sob curadoria de Gaudêncio Fidelis, fundador do MAC-RS. Gaudêncio tem como método conversar com o artista, que orienta o trabalho de conservação e restaura a própria obra.

Segundo Venzon, obras como *Colunas*, de Iole de Freitas e a obra *Sem Título*, de 1991, de Maria Lucia Cattani, já tinham sido restauradas¹¹ e foram novamente danificadas. Foi possível fotografar, em agosto de 2009, a obra da artista Maria Lucia Cattani, no almoxarifado da instituição, totalmente destruída (Imagem 2), sem condições de ser restaurada. O diretor da instituição disse que se trata de um trabalho de difícil conservação, uma gravura tensionada por um bastidor, que precisaria ser armazenada em uma caixa onde não pudesse se movimentar. Por se tratar de uma gravura, a artista possui uma cópia. É provável que esta cópia tenha sido utilizada pela instituição para a exposição comemorativa dos vinte anos do MAC-RS, porém esta não foi exposta fixada a um bastidor, mas entre vidros (Imagem 3).

¹¹ Estas obras fizeram parte de um projeto de restauro coordenado pelo fundador do MAC-RS, Gaudêncio Fidelis, o que resultou no livro *Dilemas da matéria: procedimento, permanência e conservação em arte contemporânea*. Após um período de poucos cuidados com o acervo, as duas obras citadas, assim como as demais peças restauradas pelo projeto referido, voltaram a apresentar danos.



IMAGEM 2: Maria Lucia Cattani, *Sem Título*, 1991
Gravura, água-forte e água-tinta, 100 cm de diâmetro
Obra fotografada em 2009 no almoxarifado do MAC-RS
Foto: Fernanda Taddei



IMAGEM 3: Maria Lucia Cattani, *Sem Título*, 1991
Obra fotografada na exposição comemorativa dos vinte anos do MAC/RS (abril de 2012)
Foto: Fernanda Taddei

A obra *Colunas* foi novamente restaurada com o auxílio da artista e mais uma vez teve partes substituídas. Foi feito o registro fotográfico desta obra em dois estágios, exposta no interior da instituição, em 2011 – apresentando o envelhecimento natural de seus materiais e alguns problemas causados por sua difícil preservação – e exposta na mostra comemorativa dos vinte anos do MAC-RS, que aconteceu no Santander Cultural, em Porto Alegre, em abril de 2012, já com sua materialidade restaurada (ou poderia dizer refeita), com uma aparência totalmente nova, como se não tivesse doze anos de existência (Imagem 4).



IMAGEM 4: Iole de Freitas, *Colunas*, 1994
Obra fotografada na exposição comemorativa dos vinte anos do MAC/RS, no Santander Cultural (abril de 2012), após um novo processo de restauro.
Foto: Fernanda Taddei

Por mais que as intenções do artista possam ir além ou contrariar os critérios de conservação, ou, até mesmo, de restauro dos objetos, ninguém é melhor do que ele para falar sobre sua poética, sobre seus desejos quanto a sua produção, de como suas obras devem ser expostas, do que deve ou não ser restaurado ou substituído. Afinal, a Arte Contemporânea não está apenas na materialidade da obra, mas em todas as questões extrínsecas ao objeto.

2.2 Acondicionamento: o real nem sempre é o ideal

Para que o acervo seja bem conservado e não precise de intervenções freqüentes, é necessário que seja acondicionado corretamente. No MAC-USP, as obras em papel são guardadas em uma reserva técnica específica. No caso das obras que possuem elementos desmembrados para o acondicionamento, as peças que não são em papel, desde que sejam pequenas, também são guardadas nesta mesma reserva técnica, nas mapotecas. As pinturas que possuem um suporte fixo (como chassi ou moldura) são guardadas em trainéis. As que não possuem, as

tapeçarias, e algumas obras em papel, de grandes dimensões, são acondicionadas enroladas em torno de rolos de etaflon¹², em um móvel específico. Os trainéis, mapotecas e mobiliários em geral possuem mapas de localização das obras, desenvolvidos pela Seção de Catalogação e Documentação do acervo, o que facilita a localização das peças e evita que os objetos sejam removidos desnecessariamente.

As obras de grandes dimensões, segundo Lavezzo, são as mais problemáticas no que diz respeito ao armazenamento. Estas são guardadas na sede do Parque do Ibirapuera, que possui um pé direito maior. Esta entrevistada relatou sobre o projeto de desenvolver, juntamente com uma empresa terceirizada, um mobiliário específico para a guarda destas obras, pois não se encontram no mercado trainéis de um tamanho que comporte pinturas tão grandes. O mobiliário precisa suportar, também, o grande peso das peças (há pinturas que possuem aproximadamente 2,5 metros de altura por 5 metros de comprimento) e precisa ser móvel, para facilitar a movimentação das obras. Atualmente, elas ficam apoiadas em paredes ou penduradas. Segundo a restauradora, são utilizados suportes para que as obras não fiquem apoiadas diretamente no chão ou na parede. Algumas são mantidas em exposição permanente, como uma grande tela do artista Frank Stella, que possui aproximadamente 16 metros de largura por 4 metros de altura e permanece exposta na galeria número um da sede do Parque do Ibirapuera. Quando outras obras precisam ser expostas neste espaço, esta pintura é coberta por painéis que a protegem, mantendo certo distanciamento para permitir a ventilação. Não há outro lugar onde este trabalho possa ser guardado.

Lavezzo conta que a equipe de restauradoras do MAC-USP sugeriu que, na nova sede da instituição, as obras fossem divididas de acordo com seus materiais, especialmente as esculturas que possuem uma grande variedade de elementos, mas a sugestão não foi aceita. Não há, atualmente, na instituição, salas com climatização específica para cada material e não haverá na nova sede. Mesmo que houvesse, a divisão não seria simples, pois há obras compostas por diferentes materiais e técnicas, cada um com suas especificidades. A informação recebida por Lavezzo a respeito das novas reservas técnicas é de que as obras seriam divididas de acordo com as suas dimensões, e não com os materiais.

¹² Mesmo material utilizado nas bóias chamadas de “espaguete”, comumente usadas em piscinas.

A grande diversidade de elementos empregados na arte contemporânea dificulta a seu armazenamento. É simples acondicionar gravuras em papel e pinturas em tela, mas a produção contemporânea vai muito além dos suportes e concepções tradicionais. O MAC-USP possui, por exemplo, uma obra da artista Iole de Freitas, composta por elementos suspensos e com aparência frágil, o que é comum na produção da artista, que está armazenada em um trainel fixo na reserva técnica de pintura (apesar de não se tratar de uma pintura), pois precisa estar fixada a um suporte para ser acondicionada (Imagem 5).



IMAGEM 5: Escultura da artista Iole de Freitas
acondicionada no trainel fixo da reserva técnica de pinturas, MAC-USP
Foto: Imagem cedida pela Seção de Conservação e Restauro de Papel, MAC-USP

A reserva técnica do MAC-RS, até o momento em que foi encerrada a pesquisa de campo, ainda estava aguardando verbas para adquirir um mobiliário adequado. Os trainéis já tinham sido projetados, mas por questões financeiras não era possível confeccioná-los. Sobre as condições climáticas deste ambiente, o diretor da instituição relatou que foi orientado por pessoas mais experientes no trato com acervos a não climatizá-lo, pois o acervo nunca foi climatizado e já estaria estabilizado, desta forma, as obras poderiam apresentar problemas caso sofressem uma drástica mudança climática. Esta reserva técnica, segundo o diretor da instituição, não recebe iluminação natural direta e não apresenta sinais de umidade, estando em condições de abrigar o acervo (Imagem 6).



Imagem 6: Reserva técnica do MAC-RS (abril de 2012)
Foto: Fernanda Taddei

Segundo Maria Cecília Drumond (2006), a reserva técnica, que abriga o acervo de uma instituição, deve ser um ambiente seguro, sem janelas externas, com condição climática estável, pisos e revestimentos de fácil limpeza e não inflamáveis e com ampla porta de acesso, em aço, para facilitar a locomoção de peças grandes. O acesso a este local deve ser restrito para a proteção do acervo. No MAC-RS, este espaço possui janelas externas, que devem ser mantidas fechadas, o piso é de fácil limpeza e a porta de acesso é ampla, embora não seja de aço, mas de madeira, material inflamável. Este ambiente não foi projetado para funcionar como reserva técnica porque o prédio que abriga o MAC-RS não foi construído com a finalidade de ser um museu, mas de ser um hotel. Neste local funcionava o Hotel Magestic¹³. Portanto, este espaço ainda precisa de muitas adaptações.

No período em que foi realizada a última visita ao MAC-RS, a fim de coletar dados para o presente estudo, em abril de 2012, um grupo de estagiários do curso de Museologia da UFRGS estava iniciando suas atividades no museu. Este grupo, que na data de minha visita estava revisando as pastas dos artistas, tinha sua mesa e seu computador de trabalho dentro da reserva técnica. Provavelmente por este

¹³ Primeiro grande edifício de Porto Alegre construído com concreto armado. Sua construção teve início em 1916 e foi concluída em 1933 e foi considerada ousada para a época, pois suas passarelas suspensas sobre a via pública eram inéditas na cidade. Este hotel foi considerado um marco histórico no desenvolvimento e modernização de Porto Alegre e teve seu auge nas décadas de 30 e 40. Hospedou desde políticos importantes a artistas famosos. Em 1983 foi adquirido pelo estado e tornou-se Casa de Cultura. Em 1990, após três anos de restauração, passou a ser denominado Casa de Cultura Mário Quintana, recebendo o nome deste importante poeta gaúcho que viveu no Hotel Magestic entre 1968 e 1982. Mais informações em: www.ccmq.com.br. Acesso em 8 de novembro de 2012.

motivo, foi possível perceber que as luzes deste ambiente estavam acesas e uma das janelas estava aberta, o que pode provocar danos ao acervo devido à radiação e poluição, entre outros fatores (Imagem 7). A sala onde são guardadas as pastas dos artistas fica localizada juntamente com a reserva técnica e precisa ser acessada através deste ambiente. Há, também, na reserva técnica, uma pia e materiais utilizados para montagem de exposições, que deveriam estar em um laboratório, distantes das obras de arte. Estes são problemas causados pela falta de espaço físico, que poderiam ser resolvidos com a aquisição de um prédio próprio para o MAC-RS, como gostariam os gestores e funcionários desta instituição.



Imagem 7: Reserva técnica do MAC-RS (abril de 2012)
Foto: Fernanda Taddei

As embalagens utilizadas para a guarda e transporte do acervo também são de grande importância para um processo eficaz de conservação. Na reserva técnica do MAC-USP, segundo Elias, as obras em papel são embaladas individualmente em papel de PH neutro e são agrupadas por autor em envelopes de papel TyVek, que, segundo a entrevistada, estão em muito bom estado há doze anos e são resistentes até mesmo ao fogo. Estes envelopes são guardados dentro de mapotecas (Imagem 8). As obras que são expostas com maior frequência são guardadas em paspartus para evitar a montagem e desmontagem (Imagem 9). A reserva técnica possui, ainda, o mobiliário chamado gabinete, onde as obras são fixadas em pastas de papel alcalino (Imagem 10). Elias diz que uma desvantagem de possuir um acervo

muito grande em papel e pouco espaço para guardar é o fato de ter que colocar e retirar o paspatur e a moldura a cada exposição. Não há espaço suficiente para acondicionar todas as obras com molduras, apenas as que foram originalmente emolduradas são acondicionadas desta forma, em trainéis (Imagem 11). Casatti relatou que para a nova sede do MAC-USP, no Parque do Ibirapuera, está previsto que a maior parte das obras seja guardada em paspatur, o que possibilita economia de trabalho e de material.



Imagem 8: Reserva técnica de papel, MAC-USP.
Envelopes de Tyvek organizados por nome de artista,
com etiquetas de identificação, para acondicionamento individual, em mapoteca.
Foto: Imagem cedida pela Seção de Conservação e Restauro de Papel, MAC-USP



Imagem 9: Reserva técnica de papel, MAC-USP
Obras em passe-partout armazenadas em mapotecas
Foto: Imagem cedida pela Seção de Conservação e Restauro de Papel, MAC-USP



Imagem 10: Reserva técnica de papel, MAC-USP, gabinete de papel, gavetas com obras fixadas em pastas de papel Crescent, com reserva alcalina.
Foto: Imagem cedida pela Seção de Conservação e Restauro de Papel, MAC-USP



Imagem 11: Reserva técnica de papel, MAC-USP
Trainel fixo para obras emolduradas
Foto: Imagem cedida pela Seção de Conservação e Restauro de Papel, MAC-USP

As obras que são emprestadas para outras instituições são enviadas emolduradas. Casatti conta que são coladas fitas adesivas no vidro que protege a obra, o que é recomendado também por Drumond (2006), que indica que o vidro seja coberto por uma malha de fita crepe. Dessa forma, se o vidro quebrar há um

risco menor da obra ser danificada (rasgada), pois o vidro se mantém colado à fita. As peças são transportadas dentro de caixas de madeira.

No MAC-RS, na medida em que as obras são solicitadas para exposições, as embalagens são confeccionadas. A intenção do diretor do MAC-RS é confeccionar grandes envelopes, alguns em TNT e outros em plástico-bolha (para serem colocados sobre o TNT), costurados em máquinas do tipo *overloque* (para evitar o uso de cola e adesivos), além de caixas de papelão para quando as obras deixam a instituição. Venzon diz que os envelopes podem evitar o desperdício, pois evitam a necessidade de comprar plástico bolha cada vez que a obra precisa ser embalada. Porém, a intenção é guardar as obras, a maioria pinturas, em trainéis, sem embalagens, para que possam “respirar”. Para o transporte das obras, são utilizadas caixas de compensado com isopor ou espuma e caixas de papelão com plástico-bolha (para transportar cerâmicas e algumas esculturas, por exemplo).

As pinturas, no MAC-USP, são acondicionadas em trainéis (Imagem 12), sem embalagens. Lavezzo diz que costumam evitar o uso de embalagens, dentro da reserva técnica de pintura e escultura, porque, geralmente, elas são confeccionadas em madeira, e, apesar deste material ser tratado, não são utilizadas madeiras de boa qualidade, o que poderia interferir negativamente na conservação das obras. A madeira, conforme Tétreault (2001), contém e libera gases ácidos, portanto, não é aconselhável utilizar este material em ambientes fechados, que guardem artefatos sensíveis a estes gases, como o ambiente de uma reserva técnica. Caso seja muito necessário usar este material, o autor recomenda o uso de madeira com baixa acidez e que seja velha, ou que seja vedada com revestimento adequado como, por exemplo, folhas de plástico ABS ou folhas de alumínio laminado plástico (Marvelseal®). As restauradoras do MAC-USP evitam, até mesmo, o uso de bases em madeira sob as esculturas, com exceção daquelas que originalmente fazem parte da obra (Imagem 13).



Imagem 12: Reserva técnica de pinturas, MAC-USP
Trainél para acondicionamento de pinturas

Foto: Imagem cedida pela Seção de Conservação e Restauro de Papel, MAC-USP



Imagem 13: Reserva técnica de esculturas, MAC-USP

Foto: Imagem cedida pela Seção de Conservação e Restauro de Papel, MAC-USP

Lavezzo contou que gostaria de ter plataformas deslizantes na reserva técnica para compactar o acervo de esculturas, mas como não há este mobiliário, algumas peças são acondicionadas em estantes, outras no chão, sobre bases. Apenas duas obras, na reserva técnica de esculturas, são guardadas em embalagens (Imagem 14). Uma dela consiste em uma instalação da artista Carmela Gross, composta por várias peças que já chegaram ao acervo do MAC-USP embaladas em saquinhos, todos identificados com a numeração de cada elemento para facilitar a montagem da obra. A outra obra chama-se *Repolho*, e consiste em

puffs de tecido com enchimento no mesmo material. Segundo Lavezzo, como não há armários fechados na reserva técnica para evitar que este material entre em contato com a poeira, ela foi embalada em um saquinho de TNT branco que, segundo a restauradora, é um material barato, permite a ventilação, protege da poeira, não é tão ácido, por não ser tingido, e protege, também, da luz, apesar dela só permanecer acesa quando é necessário ver alguma obra.



Imagem 14: Reserva técnica de esculturas, MAC-USP
Foto: Imagem cedida pela Seção de Conservação e Restauro de Papel, MAC-USP

Estas obras mais leves são acondicionadas nas prateleiras superiores das estantes, pois peças pesadas, nestes mesmos lugares, correriam maiores riscos de sofrerem danos, devido a quedas. Como, conforme Lavezzo, o ar condicionado provoca uma vibração no teto da reserva técnica, costuma cair um pouco de poeira do próprio concreto sobre as prateleiras superiores, portanto, as peças armazenadas em embalagens de TNT ficam mais protegidas. A restauradora explica que, por questões financeiras, a instituição precisa buscar soluções econômicas para a conservação do acervo e o uso do TNT faz parte destas soluções.

Para o transporte das pinturas e esculturas, as embalagens são confeccionadas de acordo com o meio de transporte utilizado (aéreo ou terrestre) e com a distância percorrida (transporte nacional ou internacional). Para um transporte aéreo, por exemplo, são utilizados materiais de revestimento que proporcionem um maior isolamento térmico, evitando problemas com a variação climática. Além disso, sempre que as obras são transportadas, se aguarda no mínimo 24 horas para a desembalagem, para permitir a aclimação. Segundo Lavezzo, as embalagens para as pinturas seguem um padrão já estabelecido; as embalagens para as esculturas

são definidas de acordo com cada obra, podendo, em alguns casos, possuir cintas internas. Conforme Drumond:

A embalagem é fator de extrema importância para que o transporte dos objetos se proceda de forma correta e segura. Aqueles objetos que serão submetidos a transporte em caminhões, para locais distantes, devem ser acondicionados em caixotes sólidos de madeira, equipados com alças aparafusadas. A embalagem deve ser, em cada dimensão, 6 cm maior do que as dimensões do objeto a ser transportado [...] O interior do recipiente deve ser impermeabilizado com isopor e/ou papel impermeável. No caso de telas, a proteção pode ser feita pelo verso, usando-se isopor com as mesmas medidas do chassi. Antes de encaixotados, cada objeto deve ser revestido por material específico. Os objetos tridimensionais devem ser embrulhados com tecidos não ácidos, papel de seda de ph neutro ou algodão, e os objetos de vidro devem ser revestidos por papel de seda ou similar, sempre de ph neutro. (2006, p. 125)

No MAC-RS, como o acervo é composto, principalmente, por obras bidimensionais, a maior parte dos objetos são guardados pendurados nas paredes da reserva técnica. As obras tridimensionais que não são de grandes dimensões ficam sobre suportes, como mesas (Imagem 15). Há também obras guardadas sobre plástico-bolha. Algumas telas, que são acondicionadas apoiadas nas paredes ou mesas, no sentido vertical, são mantidas sobre pequenos pedaços de esponja, para evitar o contato direto com o chão (Imagem 16). Parte das peças emolduradas são guardadas enfileiradas, de acordo com suas dimensões (as menores na frente), sobre pedaços de esponja e intercaladas, conforme recomenda Drumond (2006, p.122), “face com face e verso com verso, procurando uma combinação onde apenas as molduras fiquem encostadas entre si”.



Imagem 15: Reserva técnica do MAC-RS.
Obras armazenadas sobre suportes e plástico-bolha (abril de 2012)
Foto: Fernanda Taddei



Imagem 16: Reserva técnica do MAC-RS.
Obras emolduradas e enfileiradas, apoiadas sobre pedaços de esponja (abril de 2012)
Foto: Fernanda Taddei

Este espaço, ainda, está longe de ser uma reserva técnica ideal para uma instituição museológica, mas, em comparação com a situação encontrada antes de a nova direção assumir o MAC-RS, é possível afirmar que houve uma grande melhora.

2.3 Preservação, conservação e outros processos

São parte dos processos de preservação e conservação de um acervo museológico a higienização das obras e dos espaços onde elas são acondicionadas e expostas, os cuidados com a segurança do acervo e a prevenção contra agentes químicos, físicos, biológicos e mecânicos¹⁴. Quando apenas a prevenção e pequenas intervenções não são suficientes, se torna necessária a realização de uma intervenção restaurativa, para que as obras de arte possam continuar cumprindo a função de serem fruídas. Mas como ocorrem na prática estes procedimentos?

O MAC-RS não possui um local específico para higienização e para o restauro das obras. A higienização é realizada dentro da própria reserva técnica, segundo Venzon, por uma restauradora terceirizada. Quando há necessidade de restaurar ou substituir partes de uma obra, para que a intenção original do artista seja preservada, a instituição procura entrar em contato com o próprio criador da obra que, muitas vezes, atua como restaurador de sua criação. Segundo Venzon, “esta ‘intenção original’ é o ponto de partida para o restauro, mas nem sempre é possível porque os materiais muitas vezes não são convencionais e, portanto, podem ou não ser encontrados no mercado para restituição”¹⁵

Quanto à higienização das obras em papel, as restauradoras do MAC-USP, que atuam nesta seção, relatam que não há grandes problemas, nem mesmo com a poeira. Casatti conta que o laboratório de conservação e restauro de papel foi implantado em 1986, então o acervo já foi bastante tratado, a coleção já foi toda verificada e acondicionada de forma correta. A maior parte da coleção está acondicionada em mapotecas, dentro de envelopes de papel de ph neutro, conforme é recomendado por Drumond (2006). Elias relatou que o trabalho inicial de reconhecimento das peças, conferência de dados como dimensões e técnicas empregadas e higienização, estava sendo realizado com a coleção do Banco Santos, recebida de um depósito judicial, que tinha ingressado recentemente no acervo do MAC-USP.

Sobre os acervos de pintura e escultura, Lavezzo relatou que as obras que estão expostas são higienizadas dentro da própria exposição pelos técnicos de museu. As obras que não estão expostas são higienizadas no próprio laboratório. Os processos de limpeza variam de acordo com os objetos, que são diversos. Segundo esta restauradora, algumas peças são limpas apenas com uma flanela, já para os metais, por exemplo, este tipo de higienização não é adequado, por se tratar de um material poroso.

O restauro das obras de arte é realizado dentro do laboratório, mas a conservação preventiva se estende ao transporte e aos espaços expositivos. Quando as obras deixam a reserva técnica do MAC-USP para serem expostas, é

¹⁴ Agentes físicos: luz, temperatura e umidade. Agentes biológicos: insetos, traças, fungo, baratas, roedores. Agentes químicos: poeira, poluentes. Agentes mecânicos: vandalismo (ou acidentes). Ler mais em Drumond, 2006.

¹⁵ Informação obtida através de entrevista concedida à autora por Venzon, em 23 de abril de 2012, via e-mail. Vide apêndices pg. 94

realizado um laudo registrando o seu estado de conservação antes de serem embaladas. Após o término da exposição, quando retornam ao museu, as obras são novamente conferidas para verificar possíveis alterações e danos. Este procedimento é realizado quando os objetos que compõem o acervo são expostos fora da instituição. Quando a mostra ocorre dentro do próprio museu, o laudo é realizado apenas antes da exposição. Casatti relatou que estes laudos não estão informatizados, precisam ser refeitos sempre que uma obra é exposta, então uma mesma peça pode possuir, por exemplo, três laudos. A informatização facilitaria porque somente as alterações precisariam ser acrescentadas, evitando um trabalho repetido e evitando também laudos com dados diferentes, pois cada restauradora detalha os danos e as características de uma obra à sua maneira. Os registros fotográficos também auxiliam na elaboração destes laudos.

Sobre a mesma questão, Venzon relatou que, para a exposição comemorativa dos 20 anos do MAC-RS, que aconteceu no Santander Cultural, foi realizado um laudo técnico de todas as obras, mas esta avaliação ainda não é praticada em todas as exposições.

Para que o restauro seja evitado é muito importante que os danos sejam prevenidos, e dessa prevenção faz parte todo o sistema de segurança da instituição museológica que deve incluir prevenção contra incêndio, contra agentes biológicos, a orientação aos visitantes de como se comportar nas exposições, os cuidados na limpeza, entre outros. Os seguranças que atuam na sede do MAC, localizada na USP, cuidam, inclusive, para que os visitantes não entrem com bolsas nas exposições. Na sede do Ibirapuera, a restrição é apenas para grandes volumes, como mochilas, que, em caso de descuido, podem se chocar com alguma obra, provocando danos. Fotografias são permitidas desde que o *flash* não seja utilizado.

Quanto à prevenção de incêndio, o Serviço Especializado em Engenharia de Segurança e Medicina do Trabalho (SESMT) determinou o número adequado de extintores para cada galeria do MAC-USP. Nas reservas técnicas, além dos extintores, há o gás SM200 que, segundo Lavezzo, não é utilizado em todas as áreas do museu por seu alto custo. A reserva técnica de pintura possui dois compartimentos divididos por uma porta corta-fogo. Caso seja necessário, esta porta é fechada e o gás é acionado manualmente, evitando a remoção do acervo. Além disso, Lavezzo relatou que a equipe de funcionários da instituição recebeu

treinamentos para agir corretamente caso seja necessário combater um foco de incêndio. A instituição possui, também, vários sensores de incêndio.

Sobre a questão das obras de arte pertencentes ao acervo do MAC-USP estarem protegidas por seguro, as entrevistadas não souberam responder. Segundo Lavezzo, quando as obras deixam o museu para serem expostas em outra instituição é feito um seguro para cobrir possíveis danos até que a retornem ao seu lugar de origem.

A equipe de segurança que atua na sede da USP é composta por antigos funcionários da instituição, já treinados e habituados aos cuidados com o acervo. Atualmente, os novos seguranças, assim como a equipe que faz a limpeza do museu, são terceirizados. Segundo as restauradoras entrevistadas, estes funcionários terceirizados recebem treinamentos com frequência, pois a equipe não é sempre a mesma, e são supervisionados, na sede do Ibirapuera, pelos funcionários próprios da instituição.

Apenas duas funcionárias responsáveis pela limpeza do museu são vinculadas ao MAC-USP. Uma atua no Laboratório de Conservação e Restauro de Papel e a outra no Laboratório de Conservação e Restauro de Pintura. Estas funcionárias, conforme Lavezzo, faziam parte de uma equipe que recebeu vários cursos. Além de serem responsáveis pela limpeza dos laboratórios, elas também fazem a higienização das reservas técnicas, juntamente com as restauradoras e com os funcionários terceirizados. Segundo Elias, por mais que a equipe terceirizada de limpeza receba orientações, eles não têm autonomia para ficarem sozinhos com o acervo. Nos espaços expositivos, a limpeza é feita pela equipe terceirizada que, segundo Lavezzo, recebe treinamentos e orientações para que nenhuma obra seja danificada. Além de realizar a higienização das galerias, os funcionários auxiliam na detecção de agentes biológicos, avisando às restauradoras quando algo irregular é verificado, como insetos e a possível presença de cupins. Os próprios vigias que cuidam os espaços expositivos também comunicam quando percebem possíveis alterações nas obras.

Para prevenir os agentes biológicos (insetos, fungos, traças, baratas, entre outros) que podem degradar o acervo, o MAC-USP é dedetizado a cada seis meses. Segundo Lavezzo, a dedetização costumava ser realizada anualmente, mas o intervalo foi diminuído porque começaram a surgir alguns problemas. Além disso, o acervo é constantemente inspecionado pela própria equipe que realiza a limpeza da

instituição. Casatti diz que se uma traça é vista, isto é comunicado imediatamente. Conforme Lavezzo, quando novas obras chegam ao museu, passam por um período de inspeção antes de serem acondicionadas nas reservas técnicas a fim de evitar, por exemplo, infestação de cupins.

Quanto ao controle da umidade, temperatura e luminosidade nas reservas técnicas, laboratório e salas de exposição, Casatti diz que todos os espaços são monitorados, mas não há muitos equipamentos. A instituição possui o *datalogger*¹⁶, o *termohigrômetro*¹⁷ e o *termohigrógrafo*¹⁸. Os próprios seguranças percebem quando há uma alteração de temperatura e acionam a equipe que faz a manutenção. A manutenção do ar condicionado também é terceirizada. Segundo Casatti, quando as obras são expostas, o *luxímetro* é utilizado para verificar se a intensidade da luz está de acordo com o que cada obra pode receber. A restauradora relatou que as questões relativas à luminosidade são muito respeitadas, apesar desta ser uma atividade difícil, pois o público espera ver as obras com muita luz, mas o museu assume a sua postura no que diz respeito à conservação.

No laboratório de papel, segundo Elias, a iluminação foi projetada para que seja possível diminuir ao máximo a radiação ultravioleta, para tanto são utilizadas lâmpadas com filtro. Há um sistema central de ar condicionado e a temperatura é a mesma nas duas reservas técnicas, nos laboratórios e nas salas de exposições, o que não é considerado ideal para a conservação de um acervo tão diversificado. Segundo Lavezzo, o ar condicionado é sempre monitorado e, quando alguma alteração é percebida, a empresa que realiza a manutenção é acionada.

Ainda em relação às questões técnicas de prevenção e segurança do acervo, Venzon relatou que o MAC-RS possui um serviço de segurança com guardas, mas já foi feito o orçamento de um sistema de vigilância eletrônica. Junto à galeria Sotero Cosme, no sexto andar da Casa de Cultura Mário Quintana, há mangueiras contra incêndio e saída de emergência. Sobre o comportamento dos visitantes, não é permitido a estes fotografar as exposições. A instituição ainda não possui guarda-volumes e nem avisos sobre o consumo de bebidas e alimentos nas

¹⁶ Aquisitor de dados, equipamento capaz de armazenar leituras de outros instrumentos de medição, desde que estes transmitam a informação de forma analógica ou digital. Os dados adquiridos são normalmente visualizados posteriormente com a utilização do aparelho integrado a um computador e se utilizando de um software específico.

¹⁷ Aparelho que mede a temperatura e a umidade relativa do ambiente.

galerias, porém Venzon respondeu que isto seria providenciado em breve. Sobre a atividade da equipe que realiza a limpeza do prédio que abriga o museu, esta é orientada e supervisionada para não causar danos às obras. Sobre a existência de instrumentos para controlar a temperatura, a umidade e a luminosidade na reserva técnica e nas galerias do MAC-RS, a instituição não possui tais equipamentos. Para prevenir de agentes biológicos que poderiam danificar o acervo, como insetos, fungos, traças, baratas, entre outros, a reserva técnica recebe uma limpeza periódica, mas não são utilizados inseticidas, pois a equipe de funcionários desta instituição não verificou necessidade. As obras que apresentam cupins são isoladas e, posteriormente, enviadas para a descupinização e o restauro.

¹⁸ Registrador de temperatura e umidade em papel gráfico. Funciona com penas gráficas.

3. Práticas, critérios e referências

Os critérios utilizados pelo MAC-RS e pelo MAC-USP para preservar, conservar e armazenar seus acervos são baseados em referências que, nem sempre, são bibliográficas ou, ainda, se encontram em caráter de experimentação. A diversidade da produção contemporânea, a curta história de muitos dos materiais utilizados, o pouco conhecimento sobre como conservar muitos destes materiais, o fato de muitas obras serem de constituição efêmera, a pouca bibliografia tratando, especificamente, sobre conservação de arte contemporânea, as polêmicas em relação à restauração (ou intervenção) de obras danificadas, dificultam o estabelecimento dos critérios aqui analisados.

Sobre as referências que embasam o trabalho de preservação, conservação e guarda do MAC-RS, Venzon esclareceu, na primeira entrevista concedida para esta pesquisa, que visitou o MAC-USP com a finalidade de conferir o trabalho realizado nesta instituição, incluindo os laboratórios de restauro, as reservas técnicas e as embalagens utilizadas para o armazenamento. O MAC-RS recebe orientações do curso de Museologia da UFRGS. Além disso, a instituição busca referências em publicações que são oferecidas pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM).

No MAC-USP, a busca de referências também inclui o contato com outras instituições museológicas e com alguns institutos. Elias contou que há um grande intercâmbio de informações com outras instituições, dentro e fora da USP, como por exemplo, o Museu Paulista e a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Casatti relatou que, quando não sabem como agir no restauro de uma determinada obra, costuma entrar em contato com outras instituições para verificar quais procedimentos estão sendo adotados. Para Elias, a quantidade de referências bibliográficas na área de conservação e restauro aumentou bastante e cita como exemplo as publicações da

Universidade Nova de Lisboa. Elias cita, também, o jornal da Associação Americana de Conservação que, segundo ela, publica artigos bem interessantes e está disponível na internet. Para esta entrevistada, a internet facilita muito o acesso a referências bibliográficas.

Outra referência para a conservação e restauro de obras em papel citada por Elias, é o site da Tate Gallery que, segundo esta entrevistada, apresenta diversas publicações relativas à Arte Contemporânea. De acordo com uma publicação disponível no próprio site da Tate, o Departamento de Papel da galeria foi fundado em 1971. Para esta instituição, a conservação de obras em papel, tradicionalmente, divide-se em dois aspectos principais: manter o papel em boas condições e preservar as imagens feitas sobre ele. Além da matéria que compõe a obra, a conservação do objeto em si, os conservadores da Tate se preocupam, também, com a preservação da intenção do artista. A Tate desenvolve pesquisas constantes em busca de novas e melhores formas de conservar obras em papel¹⁹. A preocupação desta galeria com a preservação dos aspectos imateriais da obra vai ao encontro das preocupações manifestadas pelas restauradoras do MAC-USP e também do pensamento de Viñas (2003), para quem os objetos de Restauração possuem um valor imaterial, geralmente, superior a sua utilidade material.

Um exemplo encontrado no site da Tate Gallery, que dialoga com o presente estudo, é o artigo que trata dos procedimentos de conservação aplicados a uma obra do artista Richard Hamilton, *Hommage à Chrysler Corp*, de 1957, composta por tinta óleo, folha de metal e colagem sobre madeira (Imagem 17). O próprio artista auxiliou a equipe de conservação da Tate no tratamento de sua colagem. O artigo trata do procedimento realizado como conservação, mas a intensidade da intervenção leva a crer que esta poderia ser tratada como restauro. A obra em questão apresentava mudanças causadas pela ação do tempo nas cores da pintura e também nos elementos da colagem. Em 1983, o artista foi entrevistado e questionado sobre a atitude que tomaria em caso de envelhecimento da colagem. Hamilton respondeu que isto deveria ser aceito como parte da natureza da obra, que este problema não o preocupava, e fez uma comparação com as colagens cubistas, que considerava mais bonitas depois do envelhecimento do papel e da impressão. Porém, em 1996, observando *Hommage à Chrysler Corp* na Tate Gallery, o artista

¹⁹ Informações disponíveis em www.tate.org.uk/about/our-work/conservation/paper. Acesso em 17 de outubro de 2012.

se mostrou insatisfeito com as mudanças sofridas na colagem, especialmente com o desbotamento de uma imagem fotográfica que compunha a obra. Hamilton sugeriu, então, que o elemento fotográfico fosse substituído para que as cores originais da obra fossem recuperadas.



Imagem 17: Richard Hamilton, *Hommage à Chrysler Corp*, 1957
Óleo, folha de metal e colagem sobre madeira
Foto: Disponível em www.tate.org.uk. Acesso em 17 de outubro de 2012.

Apesar da preocupação da galeria com a remoção de um elemento original da obra, o artista entendeu que a sua pintura estava comprometida e que a substituição era necessária. A fotografia, então, foi refeita, mas utilizando um papel diferente do original e outra forma de impressão. Segundo o artigo, uma das vantagens no atraso do tratamento (que teve início em 1997) foram os avanços na tecnologia da fotografia digital. Em 2004, quando o processo foi concluído, já existiam tintas com pigmentos permanentes para impressoras jato de tinta, viabilizando uma impressão de maior durabilidade. Foi necessário, também, imprimir um tom de fundo mais escuro na imagem para imitar o amarelamento da pintura. Para que a imagem a ser substituída não precisasse ser removida, foi elaborado um tratamento reversível. A nova imagem foi sobreposta à original, aderida por

aquecimento. A reversibilidade pôde ser testada, pois o primeiro alinhamento da imagem não foi correto e ela precisou ser removida, reposicionada e novamente aderida.

Richard Hamilton ficou satisfeito com o resultado, apesar de não terem sido recuperados os tons realmente originais, e aprovou a decisão da impressão a jato de tinta. Segundo o artigo que divulga este processo de intervenção, o tratamento desta obra destaca um dilema da Arte Contemporânea: o museu adquire o objeto, mas os direitos autorais são do artista. Uma grande mudança na aparência da obra pode comprometer a intenção original do artista e este pode preferir que a mudança seja corrigida.

Este exemplo vai ao encontro dos procedimentos realizados tanto pelo MAC-USP quanto pelo MAC-RS, que buscam entrar em contato com o artista para discutir as intervenções necessárias em suas obras, com a diferença que, neste caso e em outros exemplos apresentados pelas restauradoras do MAC-USP, que serão expostos na sequência, o artista auxilia os conservadores, enquanto no MAC-RS o próprio artista restaura (ou refaz) a sua obra. A substituição de partes da obra de arte também é um fator recorrente na arte contemporânea e se fez presente nas entrevistas realizadas nas duas instituições pesquisadas.

No MAC-USP, Casatti cita, também, como referência aos processos de preservação, conservação e guarda do acervo, o site do Escudo Azul²⁰, onde é possível encontrar textos sobre conservação e restauro de obras de arte, traduzidos para o português por restauradores, o que facilita o acesso para quem tem dificuldades com outros idiomas. Esta entrevistada considera que hoje as pessoas estão mais acessíveis, pois há vinte anos, quando iniciou sua carreira como restauradora, os profissionais não dividiam tantas informações.

Lavezzo contou que, apesar de trabalhar, também, com os critérios normalmente utilizados para a conservação e o restauro, as teorias dos autores tradicionais, como Brandi, nem sempre se aplicam à arte contemporânea,

²⁰ O ICBS (International Committee of the Blue Shield) - Comitê Internacional do Escudo Azul foi criado em junho de 1996 com o propósito de proteger e salvaguardar o patrimônio cultural, conforme estabelecido na Convenção de Haia (1954) para a proteção dos bens culturais em caso de conflitos armados. A convenção da Unesco sobre a proteção de bens culturais em caso de conflitos armados, de 1954, foi complementada por um Protocolo aprovado em 1999 que identifica o Comitê Internacional "Blue Shield" - Escudo Azul - como o equivalente à Cruz Vermelha Internacional para o resgate e a proteção da herança cultural dos países. Informações disponíveis em: <http://www.escudoazul.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm>

especialmente no que se refere à manutenção dos materiais originais que compõem a obra. Esta restauradora citou, como exemplo, uma obra do artista Ernesto Neto, que, no momento desta entrevista, estava exposta na nova sede do MAC-USP, no Parque do Ibirapuera. Trata-se de uma obra composta por bolinhas de isopor dentro de uma meia de náilon branca e bolinhas de chumbo dentro de uma meia de náilon roxa que, segundo o artista, poderia ser substituída por uma meia marrom sem prejuízos à obra. As meias de náilon são muito finas e furam com facilidade, portanto, segundo a restauradora, o critério para que esta obra seja conservada é a substituição das meias quando estas apresentam danos.

Uma das referências utilizadas por Lavezzo, e que também se tornou referência para esta pesquisa, é o autor Salvador Viñas. Outra referência muito utilizada por esta restauradora é o International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA)²¹, cujo site divulga registros de processos de conservação e restauro de Arte Contemporânea. Segundo Lavezzo, todas as entrevistas realizadas com os artistas na exposição MAC em Obras devem ser divulgadas na plataforma do INCCA, para que também sirvam como referências para outros profissionais. A entrevistada cita que, por exemplo, se um dos artistas entrevistados afirma que todas as suas obras são efêmeras, esta informação, sendo divulgada no site do INCCA, pode servir como referência para um restaurador que está do outro lado do mundo e não tem a possibilidade de conversar pessoalmente com o artista. O registro de tratamentos aplicados a uma determinada obra também consiste em uma referência útil, pois os materiais utilizados pela arte contemporânea são muito diversos, então a definição de uma técnica específica para tratar ou restaurar determinado material serve de base para o trabalho de outros restauradores.

O INCCA também organiza eventos para tratar sobre conservação, como o Modern Art: Who Cares? E o Contemporary Art: Who Cares?²² Segundo Lavezzo, nestes eventos é possível ouvir depoimentos de diversas instituições e restauradores, conhecer intervenções que foram realizadas em conjunto com o próprio artista, além de soluções encontradas para conservar ou restaurar

²¹ O INCCA é uma rede de profissionais relacionados à conservação de arte contemporânea que inclui entre seus membros conservadores, curadores, cientistas, catalogadores, arquivistas, historiadores da arte e pesquisadores. Desde o seu início, em 1999, o INCCA passou de 23 para 800 membros, distribuídos em cerca de 55 países. Mais informações em: www.incca.org, acessado em 17 de outubro de 2012.

determinadas obras. Como exemplo de solução apresentada em um dos eventos do INCCA, a entrevistada cita:

tem inclusive um caso de um artigo que foi discutido no seminário [...] de uma obra que a proposta do artista era folhas, pedaços de animais empalhados, essas coisas, tudo misturado, e a proposta dele era aquela deterioração, aquele bicho comendo, era uma peça efêmera, só que a instituição se viu [...] numa situação complicada, porque aquela peça estava guardada na reserva junto com as outras, aquele bicho que começava a crescer ali, pra completar o processo daquela obra, ele poderia pegar nas outras, então como que o museu vai fazer, nós vamos deixar danificar o acervo? Não tem condições de ter uma salinha pra cada obra E não vamos deixar o processo acontecer? Que aí vai contra a proposta do artista. Então eles conversaram com o artista. É bem interessante, tem várias discussões, o artista mantendo a postura dele que queria que deteriorasse, até que eles chegaram num consenso e o artista definiu que era pra fechar numa caixa e deixar deteriorar, mas pelo menos estava fechado dentro de uma caixa e aquilo não ia passar para as outras obras.²³

O INCCA possui ainda o projeto Inside Installations²⁴ que, conforme Lavezzo, está desenvolvendo um material específico para embasar a documentação, a catalogação e o inventário de instalações. Segundo a entrevistada, a documentação de instalações é problemática, pois, nem sempre, a obra ingressa na instituição acompanhada de instruções de montagem e orientações sobre futuras intervenções. A restauradora cita, como exemplo, uma das obras que fazia parte da exposição MAC em Obras. Trata-se de uma instalação que não possuía instruções de montagem e, além disso, possuía uma televisão antiga que precisava ser substituída. Foi necessário chamar o artista ao MAC-USP para registrar exatamente como a instalação deveria ser montada e documentar a sua decisão sobre a substituição da televisão, que foi autorizada. Segundo Lavezzo, orientações sobre como documentar uma instalação são importantes, pois quando a obra ingressa na instituição museológica nem sempre os responsáveis por sua conservação estão atentos a todas as questões que devem ser registradas.

Muitos dos materiais utilizados pela Arte Contemporânea ainda não possuem estudos suficientes sobre as formas corretas de conservação e, por se tratar de uma produção que utiliza elementos considerados não convencionais no campo artístico, as teorias tradicionais de restauro, muitas vezes, não são válidas. É comum na Arte Contemporânea a substituição de elementos de uma obra, que não

²² Informações disponíveis em: www.incca.org. Acesso em 17 de outubro de 2012.

²³ Informação obtida através de entrevista concedida à autora por Ariane Lavezzo, em 15 de fevereiro de 2012, na Seção de Conservação e Resturo de Pintura e Escultura, no MAC-USP. Vide apêndices pg. 122 – 123.

²⁴ Informações disponíveis em: www.inside-installations.org. Acesso em 17 de outubro de 2012.

podem ser tradicionalmente restaurados. É freqüente, também, que o artista envie para a instituição as regras para a montagem da obra e para a substituição de materiais, que serão realizadas pelos profissionais do museu, sem a sua presença.

Pode-se dizer que a produção artística contemporânea é muito mais intelectual do que visual, pois sua fruição vai muito além da simples apreciação estética. Sendo assim, quando se pensa em conservação não se podem relacionar esta atividade apenas à materialidade da obra de arte, porque a arte vai muito além da matéria. Neste contexto, é muito importante que o museu de arte contemporânea, ou qualquer outra instituição que abrigue esta produção em seu acervo, estabeleça contato com o artista, sempre que possível, antes de intervir em uma obra que apresenta danos. É importantíssimo, também, que a documentação das obras inclua as ideias do próprio artista, estabelecendo, por exemplo, se a obra é, ou não, efêmera e que tipo de intervenções são aceitáveis. Essa documentação serve também de base para as atividades de conservação e restauro do objeto artístico depois que o artista morre, e não há mais quem consultar.

Mesmo que haja na instituição museológica uma equipe de restauradores, como há no MAC-USP, e, por mais competente que esta equipe seja, somente conhecimentos técnicos sobre como conservar e restaurar determinados materiais não são suficientes para uma intervenção coerente em obras contemporâneas.

3.1 Documentação: registro de intenções, registro de memória

A necessidade de preservar a intenção original do artista nos procedimentos de conservação e restauro, segundo Elias, tem por base a documentação da obra. Para esta restauradora, deve-se ter como ponto de partida os registros que a instituição possui sobre as obras que compõem o seu acervo. No MAC-USP, após esta primeira busca de registros, é realizada uma pesquisa mais abrangente sobre as obras a serem restauradas, tendo por base bibliografias e outras fontes externas à instituição. Segundo a entrevistada, os problemas primeiramente são discutidos dentro do laboratório e, se houver necessidade, pode-se entrar em contato com os curadores ou com o próprio artista.

Casatti relatou que o MAC-USP possui pastas para todos os artistas que têm obras no acervo, contendo, entre outros dados, a documentação de possíveis alterações e a forma como elas devem ser expostas, o que facilita a remontagem

quando as obras precisam ser desmembradas para o acondicionamento. Os contatos com os artistas são estabelecidos, principalmente, pelo setor de catalogação do acervo e pelos curadores. A documentação deve prever possíveis problemas, incluindo o que pode, ou não pode, ser substituído em um trabalho que apresenta danos. Estes dados devem ser registrados quando as obras ingressam na instituição.

Lavezzo, sempre que possível, busca entrar em contato com o artista para resolver problemas apresentados em suas obras ou quando estas precisam de alguma adaptação. Tratando-se de obras efêmeras, segundo a restauradora, é preciso documentar as intenções do artista para que o museu tenha um respaldo em casos de deterioração. A própria danificação precisa ser documentada, assim como qualquer outra definição que faça parte da proposta artística.

Durante a exposição MAC em Obras²⁵, que acontece no Parque do Ibirapuera (de maio de 2011 à março de 2013), todos os artistas que possuíam trabalhos expostos estavam sendo entrevistados a fim de ampliar os dados registrados em suas pastas. A ideia da exposição, segundo Elias, era realizar uma espécie de laboratório para estabelecer procedimentos metodológicos, tendo por base as realizações do International Network for the Conservation of Contemporary Arte (INCCA). Além disso, esta exposição permitiu aos visitantes visualizar e acompanhar as obras de arte durante o processo de conservação e restauro, ou seja, em obras, proporcionando uma aproximação entre parte do acervo do museu, os complexos processos de conservação da Arte Contemporânea, e o público.

Quando há a necessidade de uma intervenção mais incisiva no objeto artístico, Casatti diz que, nem sempre, é necessário agir imediatamente, pois tudo é objeto de reflexão e é preciso agir sempre na certeza. A restauradora diz que não se pode, por exemplo, remover um elemento de uma obra se esta atitude puder causar arrependimento, então é melhor não agir enquanto não houver certeza, por isso todas as ações são muito discutidas. As restauradoras buscam parcerias, inclusive, com os cursos de Eletrotécnica, Física e Química da USP, para receberem um suporte científico.

²⁵ Mais informações em:

http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSICAOES/2011/mac_em_obras/index.htm, acessado em 08 de outubro de 2012.

De acordo com Lavezzo, a documentação é o suporte para que as intenções do artista sejam respeitadas. A restauradora diz que é preciso procurar a pasta do artista, identificar como a obra foi feita e, em caso de dúvidas, recorrer ao próprio artista. A entrevistada cita, como exemplo, uma escultura de Emanuel Araújo que não possuía uma base de apoio para proporcionar estabilidade e estava exposta no jardim da instituição. Em um dia de vento forte a escultura tombou. As restauradoras então precisaram entrar em contato com o artista e ele sugeriu que uma placa de metal fosse soldada na base da obra. O próprio artista projetou este suporte e indicou o profissional que deveria construí-lo. Segundo Lavezzo, nestes casos de intervenção ou reparação, algumas vezes, os artistas orientam as restauradoras e dão liberdade para que a instituição contrate o profissional que fará o reparo. Em outros casos, o artista exige que o trabalho seja realizado no seu próprio ateliê ou por um profissional de sua confiança.

Sobre a documentação do acervo do MAC-RS, em junho de 2011, as obras que já faziam parte do acervo da instituição (aconteceram doações posteriores) haviam sido todas documentadas através de fotografias. Além disso, foram preenchidas fichas com observações sobre cada uma das peças, citando, por exemplo, se estavam, ou não, em bom estado de conservação, se a moldura estava ruim, se o bastidor estava com cupim, se alguma peça necessitava de restauro, entre outros dados. Como se trata de uma instituição pública, a aquisição de verbas, até mesmo para pequenas coisas, não é simples. A impressão destas primeiras fotografias do acervo foram pagas pelo próprio diretor do MAC-RS. A Associação de Amigos do MAC-RS, que poderia auxiliar financeiramente, ainda não tinha sido reativada em junho de 2011. As imagens podem ser utilizadas para consultas sobre o acervo por curadores na organização de exposições. Venzon esclareceu que foi informado sobre a existência de um livro tombo na instituição, mas este livro não foi encontrado, mesmo com todo o trabalho de reorganização do núcleo de documentação e pesquisa (que incluiu a substituição das prateleiras de madeira, que estavam com cupim e das caixas que estavam cheias de traças).

Com base nas entrevistas, fontes primárias desta pesquisa, foi possível perceber que os problemas enfrentados nos processos de preservação, conservação e guarda de obras de arte contemporânea vão além das questões relativas à equipe de funcionários, ao espaço físico da instituição museológica, ao mobiliário, aos investimentos financeiros e às poucas referências estabelecendo

critérios para as atividades aqui pesquisadas. As dificuldades se estendem às especificidades de uma produção composta pelos mais variados elementos e por poéticas tão diversas. Sabe-se como conservar e armazenar pinturas, gravuras e outros objetos com características consideradas tradicionais no campo artístico, mas a produção contemporânea vai muito além. E a complexidade fica ainda maior quando se pensa que parte desta produção não foi elaborada para ser conservada, nem mesmo para estar em um museu e, apesar disso, faz parte de uma memória que não se quer perder.

3.2 O efêmero, o frágil e suas especificidades

Dentre as questões relativas à conservação do acervo, foi perguntado se havia nas instituições pesquisadas obras que tenham como proposta incorporar a ação do tempo, obras de constituição efêmera. Venzon citou como único exemplo uma obra *Sem título*, de 1987, do artista Carlos Fajardo (Imagem 18), que consiste em uma esfera de glicerina que, com o passar dos anos, seca e apresenta rachaduras. Mas apesar da materialidade frágil, esta não é considerada uma obra efêmera. Conforme Fidelis:

Em relação ao material propriamente dito, a glicerina é um material higroscópico; portanto, seca de fora para dentro: sua superfície sofre com o passar dos anos pressão da parte interior por meio de sua dilatação, provocando rachaduras na superfície do trabalho. Assim sendo, a obra não deve ser restaurada, apenas mantida adequadamente, para que o curso de sua natureza se processe no decorrer do tempo sem eventuais acidentes e de forma “natural”. Sua manutenção implica apenas evitar que sofra danos externos à superfície, por meio do acúmulo de poeira ou de outros elementos. Tal procedimento pode ser levado a cabo apenas pelo emprego esporádico de um pano embebido em álcool e tendo-se o cuidado para que não sofra impacto em sua superfície. (2002, p. 39)



Imagem 18: Carlos Fajardo, Sem Título, 1987
 Glicerina moldada, 38 cm de diâmetro
 Exposição comemorativa dos vinte anos do MAC-RS, Porto Alegre, abril de 2002
 Foto: Fernanda Taddei

Estas transformações na materialidade da obra fazem parte das intenções do artista, mas a questão mais complexa, no que se refere à guarda deste objeto na instituição museológica, segundo Fidelis (2002), é o fato de que o trabalho deverá ser refeito quando sua existência física esgotar. O próprio artista, em conversa com o autor, esclareceu que a destruição da obra se dará no momento em que não houver mais memória de sua configuração inicial (a forma esférica). Quando alcançar um nível elevado de degradação a obra deve ser refeita, já que, para o artista, a sua destruição definitiva não interessa, porém a durabilidade também não faz parte do trabalho, o que importa, para Carlos Fajardo, é que o espectador possa observar as transformações do objeto²⁶. Parece que, para Fajardo, a degradação não é o fim da obra de arte, apenas o fim de uma etapa, pois, quando a obra for refeita, as suas transformações poderão continuar sendo observadas.

Quando não está exposta, esta obra é mantida guardada dentro de uma caixa com rodízios na reserva técnica do MAC-RS. A embalagem foi desenvolvida para transportá-la a uma exposição no MARGS.

²⁶ As ideias de Carlos Fajardo citadas neste texto são fruto de uma conversa com o autor Gaudêncio Fidelis e estão publicadas em Dilemas da matéria: procedimento, permanência e conservação em arte contemporânea, na página 39. Não foi possível conseguir informações sobre onde se encontra a fôrma que deve ser utilizada para uma nova reprodução da obra. Sabe-se apenas que ela foi construída em madeira e que não encontra-se no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul.

O acervo de obras em papel do MAC-USP, segundo as restauradoras entrevistadas, não possui obras que tenham sido realizadas com a intenção de serem efêmeras. Elias cita o exemplo da arte postal, que, se for manipulada, sofrerá danos, mas não crê que tenha sido concebida com a intenção de ser efêmera. Contrariando a afirmação de Elias, Freire (1999, p. 84) diz que “O efêmero e o precário são os traços de ‘autenticidade’ que marcam tal produção”. Para preservar este tipo de obra de maiores danos, um procedimento realizado é a digitalização, para que os originais sofram menos com a manipulação. Isso pode ocorrer também com os livros de artistas.

O acervo de esculturas, conforme Lavezzo, possui uma obra de constituição efêmera, a obra *Pele*, da artista Anna Barros (Imagens 19 e 20), que, naquele momento, estava fazendo parte da exposição *MAC em Obras*, que acontecia no Parque do Ibirapuera. Segundo Lavezzo, trata-se de uma peça feita em látex e este material foi deteriorando com o passar do tempo. A artista tinha consciência dessa deterioração, do envelhecimento que a obra sofreria e do fato de se tratar de um trabalho efêmero, mas a instituição não possuía nenhuma documentação com depoimentos da artista a esse respeito. Anna Barros, então, foi chamada para uma entrevista no MAC-USP a fim de que todo o processo de degradação fosse documentado e para que fosse possível registrar o fato de que se trata, realmente, de uma obra efêmera. Foi possível definir, também, através da entrevista com a artista, quando seria o fim da obra, questão que faz parte da arte efêmera, visto que sofre um processo constante de deterioração. Segundo Lavezzo, sem esta determinação por parte da artista, a instituição acaba pondo em exposição uma peça que está em situação precária e o público, muitas vezes, não tem o conhecimento e o discernimento para compreender que esta é a proposta da obra de arte. Anna Barros definiu que o processo de desgaste de sua criação havia chegado ao fim, que a obra não deveria mais ser exposta, que *Pele* havia morrido, e sugeriu, inclusive, se fosse possível, que fosse feito o enterro da obra.



Imagem 19: Anna Barros, *Pele*, 1990, látex
 Foto: Isto é. Edição 2168, 2011. Disponível em:
http://www.istoe.com.br/reportagens/139035_UMA+PELE+BEM+TRATADA.
 Acesso em: 04 jun. 2012



Imagem 20: Anna Barros, *Pele*, imagem atual (2011)
 Foto: Isto é. Edição 2168, 2011. Disponível em:
http://www.istoe.com.br/reportagens/139035_UMA+PELE+BEM+TRATADA.
 Acesso em: 04 jun. 2012

Este exemplo traz à tona questões muito interessantes, como o fato, por exemplo, de a intenção da artista ser colocada em primeiro lugar, mesmo contrariando as funções do museu de conservar e expor o objeto artístico. Como já foi citado anteriormente, para Fidelis (2002), muitas vezes o museu precisa contrariar o caráter transitório da obra para que ela possa ser pensada, para que se

entenda o contexto e os processos que deram origem a ela. Mas, no caso citado, o fim da obra faz parte das intenções da artista, e a obra de arte não é feita apenas de matéria, muitas vezes, a sua essência está justamente fora da materialidade, está nas questões intangíveis relacionadas a ela, e neste intangível encontram-se os pensamentos e os desejos que levaram o artista a produzi-la. Neste caso, ir contra o aspecto transitório da obra não seria contrariar também suas questões intangíveis? Neste contexto, o ato de enterrar a obra *Pele* poderia ser uma forma de preservá-la, pois mantém seu aspecto imaterial, que corresponde à vontade da artista. Parece que não há sentido em contrariar a vontade de sua criadora, tentando conservar ou substituir sua materialidade. É válido refletir sobre o que diz Freire sobre a arte conceitual, que também pode ser pensado a respeito de toda a produção efêmera ou de constituição precária:

Se incorporar o transitório não significa necessariamente torná-lo duradouro, eterno [...], o que tal produção reclama não é apenas uma outra visada sobre si mesmo, como objeto artístico isolado, mas uma profunda reconsideração do papel do artista, do público e das instituições dentro desse novo paradigma artístico. (1999, p. 40)

Apesar de a obra efêmera deixar de existir fisicamente, a memória relacionada a ela permanece registrada, por meio de sua documentação. A fotografia e outras formas de registro podem não substituir de maneira concreta o objeto artístico, mas se tornam uma forma de perpetuação, de preservação do conceito e da memória da obra de arte, para que ela possa, de alguma forma, ser conhecida por aqueles que não tiveram a oportunidade de apreciá-la em seu modo e contexto originais. É nos registros que a memória é preservada.

Claro que todo esse processo de morte e enterro da obra não é tão simples porque se trata de uma obra tombada, assim como todo o acervo do MAC-USP. A instituição precisa, em primeiro lugar, verificar toda a documentação do objeto artístico e prestar contas à USP e ao IPHAN, para que ela possa ser, realmente, enterrada. De acordo com Fonseca, o tombamento é utilizado como uma forma de consagração do valor cultural de um bem. Tratando-se de bens móveis, o reconhecimento do valor cultural agrega também valor de mercado ao objeto. Além disso, o tombamento, como o mais incisivo instrumento de proteção do patrimônio cultural, tanto para os bens imóveis quanto para os móveis, impõe uma série de restrições no que diz respeito ao uso, intervenções e modificações no objeto

tombado, causando o que costuma ser chamado de “engessamento”, o que pode dificultar bastante a ação proposta por Anna Barros.

No contexto da arte contemporânea, mesmo que a instituição museológica tenha em seu quadro de funcionários restauradores e conservadores qualificados, é importante que estabeleça contato com os artistas, sempre que possível, para que as obras sejam adequadamente conservadas. Isso não significa que o artista sempre saiba como tratar os materiais utilizados, nem que ele conheça, exatamente, quais os danos podem sofrer os elementos com que trabalhou na obra. No caso da obra de Anna Barros pertencente ao MAC-USP, a própria artista deixou registrado que se tratava de uma obra efêmera, mas é preciso ter em mente que nem toda obra contemporânea composta por materiais frágeis e precários é pensada para ser transitória.

Para uma instituição que, tradicionalmente, entre outras funções, deve garantir a perenidade de seu acervo, é complexo deparar-se com obras que contrariam esta atribuição. O efêmero e o frágil levam o museu a se repensar, assim como o próprio conservador, que é colocado diante de questões que vão muito além das técnicas de conservação e de restauro que devem ser aplicadas aos materiais. Porque a arte contemporânea não compreende somente o material, mas poéticas, contextos e conceitos diversos que também precisam ser preservados. Para ilustrar este dilema pode-se citar um exemplo que é amplamente discutido por quem estuda arte, os *Bichos*, da Lygia Clark, que, originalmente, foram construídos para serem manipulados pelo público, e hoje são expostos dentro de uma caixa de vidro, para que não sejam tocados. Preserva-se o material, mas e o seu aspecto imaterial, o desejo da artista de que a seus objetos fossem manipulados? Esta interação também faz parte da obra, mas gera outra discussão: se ela fosse permitida, talvez os *Bichos* não existissem mais, nem mesmo para serem apreciados como um objeto estático. O museu, segundo Chagas:

por definição é uma instituição que preserva, conserva, adquire, pesquisa e dinamiza os testemunhos materiais da cultura e da natureza. Esta definição revela uma contradição entre a conservação passiva e a dinamização (ou uso cultural) dos testemunhos musealizados. (1994, p. 81)

É preciso haver um equilíbrio entre a necessidade de preservação e conservação dos bens culturais e a fruição destes pelo público, pois é esta relação entre os objetos museológicos e a sociedade que dá sentido a sua existência.

Tão complexo quanto decidir que aspecto da obra preservar, é saber o que deve ou não ser conservado. Sobre esta questão, foi possível constatar a importância da documentação das intenções do artista. Sem esta documentação, é difícil (ou impossível) estabelecer se uma obra composta por materiais frágeis é, ou não, efêmera. Analisando os exemplos apresentados nesta dissertação, *Pele*, de Anna Barros, *Colunas*, de Iole de Freitas e a esfera de glicerina *Sem título*, de Carlos Fajardo, é possível perceber que as três são compostas por materiais que sofrem um processo de degradação que não se consegue evitar, cada um a sua maneira. E como saber se a obra é efêmera, se pode ou não ser refeita ou se algumas partes podem ser substituídas, sem ter conhecimento das intenções do artista? Sem o contato e as referências do artista seria possível, por exemplo, que *Pele* tivesse o látex substituído, a esfera de glicerina fosse restaurada para não evidenciar os danos causados pela passagem do tempo e *Colunas* não tivesse vários elementos substituídos, e mostrasse a ação do tempo nos metais que a compõem, até ser considerada não apta para ser novamente exposta.

Por mais competentes que sejam os conservadores e restauradores, ao deparar-se com estas situações, não basta saber como tratar ou restaurar os materiais pelos quais as obras são construídas, é necessário saber se eles podem ser restaurados, e até que ponto é permitido intervir. Toda essa complexidade confirma o que diz Freire:

O campo da arte se expande, portanto, do *estético* – eminentemente retiniano- para o *artístico*, que envolve conceitos, ideias, valores e representações que se estendem além dos limites da percepção visual. Nessa perspectiva, é importante frisar, o significado de uma obra não se instala dentro de si, mas através do lugar que ocupa num determinado sistema de valores e representações do qual participa. (1999, p. 50)

A importância da conservação de, ao menos, parte da produção artística contemporânea está diretamente relacionada ao desejo de memória, à vontade de levar às futuras gerações o conhecimento acerca desta produção, que já possui algumas décadas de existência, seja através da conservação dos próprios objetos artísticos, como, também, da documentação. Não basta que os museus apenas preservem a integridade física de seus acervos, é preciso, também, que registrem aquilo que não é visível na matéria das obras, como os conceitos e as intenções do artista.

3.3 As questões técnicas

A preservação, conservação e o armazenamento das obras de arte, contemporâneas, ou não, também têm por base outras questões técnicas. Conforme Bradley (2001), nenhuma categoria de materiais utilizados na construção de objetos, artísticos ou não, é estável. Todos sofrem danos, e as condições ambientais do local onde estes objetos são guardados são muito importantes no controle dos processos de deterioração.

Uma reserva técnica, independente de ser um ambiente adaptado, como no MAC-RS, ou construído para este fim, não deve receber iluminação natural e a iluminação artificial deve ser restrita apenas aos momentos estritamente necessários. A luz, segundo Maria Cecília Drumond (2006), é nociva às obras que possuem como suporte a tela ou o papel, considerados suportes frágeis. Estes materiais absorvem a radiação ultravioleta (presente em alto grau na luz natural e na luz fluorescente) e sofrem um processo de reação fotoquímica, que resulta, por exemplo, na mudança de cor; na capacidade de absorção e eliminação de água, tornando o material mais frágil às variações da umidade relativa; no desbotamento de alguns papéis e tintas; nas propriedades mecânicas do suporte, causando seu enfraquecimento.

Para evitar estes e outros danos, a instituição deve possuir laboratórios, como possui o MAC-USP, onde acontecem os procedimentos de higienização, conservação e restauro. Estes procedimentos não devem ser realizados no interior da reserva técnica, como ocorre no MAC-RS, para evitar o uso prolongado de iluminação neste ambiente e evitar, também, por exemplo, que a poeira proveniente da peça que está sendo higienizada seja transferida para outras obras. A poeira causa sérios riscos ao acervo. Drumond (2006) diz que o acúmulo de poeira pode reter umidade, criando condições para o desenvolvimento de microorganismos e atraindo insetos. Para evitar o acúmulo de poeira e também a contaminação do acervo por poluentes (como fumaça de cigarro ou dos automóveis que transitam nas proximidades da instituição), a reserva técnica não deve possuir aberturas externas. Se possuir, como ocorre no MAC-RS, estas devem ser mantidas sempre fechadas. Deve-se evitar também a permanência prolongada de pessoas na reserva técnica para impedir, além dos problemas causados pela iluminação, prováveis danos provocados por ação mecânica, como a possibilidade de esbarrar em alguma obra.

Sobre as oscilações da umidade relativa, da temperatura, os efeitos da luz e a presença de poluentes, Bradley diz:

Na armazenagem e exposição de todos os materiais orgânicos, os efeitos da luz, que podem provocar deterioração estrutural, as oscilações de umidade relativa, que afetam a estabilidade das dimensões e provocam enrugamento do papel, as variações de temperatura, que provocam expansão e contração, e a presença de gases poluentes, que podem aumentar a acidez, são todos fatores importantes. (2001, p. 29)

As variações de temperatura e umidade podem causar alterações irreversíveis nos objetos. Segundo Drumond (2006), um aumento de temperatura de aproximadamente 10°C duplica a velocidade da maior parte das reações químicas, favorecendo a degradação do objeto. Quanto à umidade, um ambiente excessivamente úmido é mais prejudicial do que um ambiente seco. A temperatura ideal de um ambiente onde há um acervo, segundo a autora, é entre 20 e 23°C, e a umidade relativa entre 50 e 60%. Claro que os valores variam dependendo do ambiente e do tipo de acervo. Um dos maiores perigos para a conservação de um acervo, segundo Maria Cecília Drumond (2006), é a mudança brusca de temperatura e umidade relativa. As condições climáticas precisam ser constantes para que o acervo se mantenha o melhor possível. Ambientes úmidos também atraem agentes biológicos, como o cupim. Segundo Bradley (2001), as oscilações de umidade são mais prejudiciais ao acervo do que as variações de temperatura, desde que esta não seja excessivamente alta. Esta autora considera, ainda, que é mais fácil manter um ambiente estável em pequenos espaços do que em grandes ambientes, como grandes galerias de exposições.

No MAC-USP, que possui sistema central de ar condicionado, permanentemente em funcionamento, a temperatura e a umidade relativa são mantidas de forma constante. Claro que variações podem ocorrer devido a problemas nos equipamentos, mas, segundo as entrevistadas, estes são constantemente verificados. Porém, apesar dos valores de temperatura e de umidade ideais variarem de acordo com os materiais que compõem as obras, nas reservas técnicas do MAC-USP estas variações não acontecem. Mesmo que fosse possível estabelecer climas diferentes em cada uma das reservas técnicas não seria possível separar todos os materiais que compõem as obras de arte em diferentes ambientes, já que a arte contemporânea costuma apresentar uma grande diversidade de elementos, cada um com suas especificidades, em uma mesma obra. O sistema de climatização, para que seja eficiente, não pode ser interrompido

durante os períodos em que a instituição não está aberta ao público, pois esta interrupção, e a variação climática causada por ela, pode ser mais danosa ao acervo do que a falta de um sistema de ar condicionado.

No MAC-RS, onde não há climatização na reserva técnica, a variação de temperatura e umidade durante o ano é enorme, visto que as condições climáticas no Rio Grande do Sul variam muito e em curtos períodos de tempo. Porém, de acordo com King e Pearson (2001), referindo-se particularmente a museus pequenos e a prédios históricos (o que se aplica ao prédio que abriga o MAC-RS):

Tem havido relatos de casos em que se instalou ar condicionado em prédios não refrigerados anteriormente, com resultados desastrosos – por exemplo, quando a umidade não é adequadamente controlada, os efeitos são graves problemas de condensação nas paredes internas. Os custos proibitivos da instalação inicial, o alto custo de manutenção e operação e, no caso de prédios históricos, a retirada necessária de parte da estrutura historicamente importante significam que é preciso encontrar alternativas. (KING; PEARSON, 2001, p. 42)

Não basta apenas adquirir os equipamentos necessários para a climatização da reserva técnica e das galerias de exposição, é preciso que a instituição tenha condições de arcar com os altos custos de manutenção destes equipamentos para que o acervo não sofra mudanças climáticas constantemente. Além disso, de acordo com os mesmos autores, só é possível conseguir uma relação adequada entre umidade e temperatura, mesmo com o uso do ar condicionado, em ambientes hermeticamente fechados e impermeáveis, o que não ocorre na reserva técnica do MAC-RS, que possui diversas janelas, paredes voltadas para a rua e porta de entrada com acesso a uma das passarelas externas do prédio. Para Bachmann e Rushfield (2001), as reservas técnicas devem ser localizadas em uma área central do prédio do museu, distantes das paredes externas, dos encanamentos de água e da luz do dia. Porém, tratando-se de um espaço adaptado, as recomendações ideias nem sempre podem ser colocadas em prática.

A interferência de pessoas não aptas na higienização das obras de arte também pode causar danos irreparáveis. Portanto, tanto os funcionários que realizam a higienização das obras de arte, quanto aqueles que atuam na limpeza das reservas técnicas e dos ambientes expositivos, precisam receber treinamentos, como ocorre no MAC-USP. Segundo Drumond:

A limpeza das dependências do museu [...] deve-se restringir às portas, luminárias, pisos e paredes, quando nestas não houver pinturas decorativas. O acervo não deve ser tocado, limpo ou transportado, sem a autorização ou

supervisão do conservador/restaurador responsável, que deve ser prontamente informado no caso de anormalidades que possam comprometer a integridade do acervo (2006, p. 129)

A autora recomenda que o prédio de um museu seja limpo com aspirador de pó, para evitar que a poeira se espalhe, e que o mobiliário seja limpo com flanela seca. Recomenda, ainda, que se tome cuidado para não esbarrar nas peças, que se observe a incidência de goteiras, rachaduras, infiltrações, defeitos em tomadas, odores de queimado, incidência de luz sobre as obras, além da presença de cupins e insetos.

A higienização das obras de arte varia de acordo com seus materiais, mas, independentemente da composição de cada peça, Drumond (2006) recomenda que a eliminação de poeira e partículas sólidas nos objetos seja restrita a uma limpeza superficial, para evitar danos às peças. A autora diz, ainda, que não se deve usar pano úmido na limpeza das obras, porque a umidade pode causar a remoção da camada pictórica.

Conforme Bachmann e Rushfield (2001), mesmo que a instituição não possua verbas para equipamentos, as condições de armazenamento podem ser melhoradas através de um programa constante de manutenção e de limpeza para que os objetos fiquem livres da poeira, que, além de ser abrasiva, atrai insetos e contém esporos de mofo.

Outro fator que merece atenção é o fluxo de pessoas em um ambiente onde há objetos artísticos, especialmente obras tridimensionais, e onde não há um grande espaço livre para circular entre as peças. Este é mais um motivo para que o acesso à reserva técnica de um museu seja restrito e também para que haja seguranças observando o comportamento do público nas exposições. É muito importante também que estes profissionais, assim como qualquer outro que atue em uma instituição museológica, sejam adequadamente treinados, pois a atividade de todos que de alguma forma se relacionam com o acervo está diretamente ligada à preservação e conservação das obras de arte.

Além das questões estruturais e técnicas, a bibliografia escassa e os critérios ainda em construção sobre as formas corretas de preservar, conservar e guardar uma produção tão diversa e complexa, levam o museu de arte à necessidade de adaptações, de transformações e de busca por novos

conhecimentos para manter, da forma mais adequada possível, o novo e o inusitado. Para Chagas:

O museu do nosso tempo (aquecido) preserva pedaços / representações dessa memória-viva nova [...] É sobre esse museu (aquecido) que, de certo, fala o poeta-roqueiro²⁷ ao cantar 'Eu vejo o futuro repetir o passado / Eu vejo um museu de grandes novidades / O tempo não pára'. Um museu rico de contradições. Um museu que preserva o passado, e no entanto está repleto de grandes novidades. Um museu que abre espaço para a inocência e para a ciência. Um museu que preserva, porque crê no agora, no eterno presente e sabe que a amnésia é uma grande maldição. (1994, p. 81)

Além de simplesmente conservar objetos, o museu de arte contemporânea não pode esquecer de todo o contexto no qual a produção artística está inserida, dos valores simbólicos, dos conceitos inerentes aos objetos. Todas estas características compõem a memória relacionada à arte contemporânea, memória que, tendo como suporte a documentação e a própria obra, não pode ficar restrita às paredes do museu. Juntamente com a salvaguarda e a exposição dos objetos, o museu precisa ser um facilitador do conhecimento, aproximando este conhecimento da sociedade. Aí reside a importância da conservação e da documentação de ao menos parte da produção artística contemporânea.

²⁷ O autor refere-se ao cantor Cazuza.

Considerações Finais

Após uma análise de todas as entrevistas realizadas e do confronto entre estas e as referências bibliográficas que embasaram este estudo, foi possível perceber que as maiores dificuldades encontradas nos processos de conservação preservação e guarda de obras de Arte Contemporânea encontram-se na grande diversidade desta produção. Esta diversidade inclui a variedade de materiais empregados, cada um com suas características, suas necessidades e seus problemas. As dificuldades envolvem, também, o fato dos artistas nem sempre lembrarem que materiais utilizaram em suas obras, para que as mesmas possam ser tratadas adequadamente, e se estendem, ainda, ao fato de muitas obras não serem produzidas com a intenção de serem conservadas.

Com base nas entrevistas e nas observações realizadas no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul e no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, foi possível concluir que os critérios utilizados nos processos de preservação, conservação e guarda de seus acervos, independentemente de todas as diferenças apresentadas por estas instituições, são baseados muito mais em experiências e práticas de outras instituições do que em referências bibliográficas, que são escassas. É possível encontrar em livros e artigos dados sobre a estrutura ideal de uma reserva técnica, os melhores materiais para o acondicionamento das obras de arte, os valores adequados de temperatura e umidade relativa. Porém, os trainéis, as mapotecas e as prateleiras não abrigam obras de grandes dimensões, o que é comum na arte contemporânea. Também é muito difícil seguir orientações no que diz respeito à divisão das obras de acordo com seus materiais, para que estes sejam armazenados em condições climáticas específicas, conforme suas necessidades. Na arte contemporânea é comum um

único objeto artístico possuir diversos elementos, como papel, tecido, plástico, metal enferrujado, que não podem ser separados sem que a obra seja desmontada. Neste caso, a degradação de um material acaba causando danos aos demais.

É preciso pensar também que muitas instituições museológicas não possuem condições financeiras para realizar os procedimentos necessários para preservar, conservar e, principalmente, armazenar adequadamente seus acervos, nem estrutura física adequada e equipes de funcionários tecnicamente preparados para desenvolver tais atividades. Apesar de todas as dificuldades, estas instituições, como o próprio MAC-RS, procuram fazer o que está ao seu alcance para manter seus acervos nas melhores condições possíveis.

Analisando os procedimentos realizados pelas instituições pesquisadas, foi possível perceber que o MAC-USP, pelo fato de possuir uma estrutura física adequada e uma equipe de funcionários apropriada para trabalhar com um grande acervo, os critérios utilizados para a preservação, conservação e guarda das obras de arte contemporânea são coerentes com as referências teóricas que tratam destas atividades e também com as demais referências utilizadas pelas próprias restauradoras. No MAC-RS, apesar da estrutura da instituição ainda estar em fase de transformações e da necessidade de uma equipe mais completa de funcionários, que incluía conservadores e restauradores, foi possível perceber que, dentro das possibilidades atuais da instituição, a busca pelo correto e pelo ideal existe, o que falta são investimentos.

É preciso pensar que nem todas as obras que pertencem ao acervo de um museu foram pensadas para este fim, como o acervo de arte postal do MAC-USP. E mesmo entre as peças que ingressaram no acervo de uma instituição museológica por vontade do artista, muitas são de difícil conservação, como as obras de Iole de Freitas, que pertencem aos dois museus pesquisados.

Um critério explícito nas entrevistas que embasaram este estudo está no fato dos responsáveis pela preservação, conservação e guarda dos acervos de ambas instituições recorrerem aos próprios artistas, quando isto é possível, antes de intervir em uma obra de arte que apresenta danos. Este critério confirma as ideias de Viñas (2003), para quem os objetos devem ser restaurados não só em seu aspecto material, mas levando em consideração tudo aquilo que eles significam. Tratando-se de uma produção tão complexa, ninguém melhor do que o próprio artista para esclarecer o significado das obras. E o museu de Arte Contemporânea

deve atuar como um facilitador, proporcionando uma relação mais próxima entre os objetos e o público para quem eles são significativos, ou para quem eles podem passar a ter um significado através de ações educativas, pois a arte contemporânea não é facilmente fruída por grande parte da sociedade, que ainda tenta apreciá-la com base em referências anteriores e em critérios de gosto.

O compromisso do museu, conforme Chagas (1994), é com o sujeito que cria, conserva e transforma os bens culturais. É para este sujeito ou, pode-se dizer, para a sociedade, que os objetos que pertencem ao acervo de um museu devem ser preservados, conservados, acondicionados adequadamente e também documentados.

A documentação da produção artística contemporânea, seja através de textos ou de imagens, além de auxiliar no trabalho dos conservadores, pode ser vista também como um suporte de preservação da memória da arte contemporânea, principalmente nos casos de obras que possuem uma curta existência, como as performances, as intervenções e instalações temporárias e os demais trabalhos de constituição efêmera ou precária. Nestes casos, o próprio registro fotográfico costuma ser exposto no lugar da obra de arte, que materialmente não existe mais. O museu de arte contemporânea, ao preservar, conservar e guardar parte desta produção e sua documentação, é um lugar de guarda desta memória.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins fontes, 2001.

BACHMANN, Konstanze; RUSHFIELD, Rebeca. **Princípios de armazenamento**. In: MENDES, Marylka [et al] (org). **Conservação: conceitos e práticas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001. P 83 – 93.

BRADLEY, Suzan. **Os objetos têm vida finita?** In: MENDES, Marylka [et al] (org). **Conservação: conceitos e práticas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001. P 15 – 34.

CANDAU, Joel. **Antropologia de la memória**. Buenos Aires: Nueva Vision, 2002.

CANDAU, Joel. **La métamémoire ou la mise em récit du travail de mémoire**. Paris: Centre Alberto Benveniste, 2009.

CAUQUELIN, Ane. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHAGAS, Mario. **Cadernos de Sociomuseologia nº 2**. Lisboa: ULHT, 1994.

Dilemmas in Contemporary Art: Richard Hamilton's Hommage à Chrysler Corp. 1957. Disponível em: www.tate.org.uk. Acesso em: 17 de outubro de 2012.

DRUMOND, Maria Cecília. **Prevenção e conservação em museus**. In: Caderno de diretrizes museológicas. Brasília: Ministério da Cultura, 2006. Disponível em: www.museus.gov.br/downloads/cadernodiretrizes_sextaparte.pdf

FERNÁNDEZ, Luis A. **Introducción a la nueva museología**. Madri: Alianza Editorial, 2003.

FIDELIS, Gaudêncio. **Dilemas da matéria: procedimento, permanência e conservação em arte contemporânea**. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea/RS, 2002.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **A prática de tombamento: 1970-1990**. In: O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Minc-IPHAN. P 179 – 211.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

HEIDEN, Roberto. **O museu como um lugar para a memória da arte contemporânea**. 2008. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural), Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

IEAVI – MAC/RS. **Mostra itinerante do acervo do MAC**. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea/RS, 1999.

KING, Steve; PEARSON, Colin. **Controle ambiental para instituições culturais: planejamento adequado e uso de tecnologias alternativas**. In: MENDES, Marylka [et al] (org). Conservação: conceitos e práticas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001. P 41 – 64.

MILLET, Catherine. **A Arte Contemporânea**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

MOUTINHO, Mário. **Sobre o Conceito de Museologia Social**. In Cadernos de Museologia nº 1 – 1993.

NASCIMENTO, Rosana. **Documentação museológica e comunicação**. In Cadernos de Museologia nº 3. 1994.

NORA, Pierre. **Entre mémoire et histoire: La problématique des lieux**. In: Pierre Nora (org). Lês lieux de mémoire. Paris: Gallimard, 1984.

SILVA, Ursula R. **Sociomuseologia, mediação e formação em artes**. Anais do 23º Seminário Nacional de Arte e Educação. Montenegro, 2012

SMITH, Roberta. **Arte conceitual**. In STANGOS, Nikos (org). Conceitos da arte moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. P 222 – 234.

TÉTREAULT, Jean. **Materiais de construção, materiais de destruição**. In: MENDES, Marylka [et al] (org). Conservação: conceitos e práticas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001. P 113 – 139.

VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoria Contemporânea de la Restauración**. Madrid: Editora Síntesis, 2003.

WOOD, Paul. **Arte conceitual**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

www.escudoazul.arquivonacional.gov.br

www.incca.org

www.iphan.gov.br

LISTA DE APÊNDICES

APÊNDICE A – Entrevista com André Venzon – Diretor do MAC-RS	84
APÊNDICE B – Entrevista com André Venzon – Diretor do MAC-RS	95
APÊNDICE C – Entrevista com Rejane Elias e Renata Casatti – Conservadoras e Restauradoras da Seção de Conservação e Restauro de Papel – MAC-USP	97
APÊNDICE D – Entrevista com Ariane Lavezzo – Conservadora e Restauradora da Seção de Conservação e Restauro de Pintura e Escultura – MAC-USP.....	112

APÊNDICE A – Entrevista com André Venzon – Diretor do MAC-RS

DATA: 02 de junho de 2011

LOCAL: MAC/RS

Fernanda Taddei - Quando mudou a direção aqui do museu?

André Venzon – Não, foi em 3 de janeiro, agora, de 2011.

FT – E aí vocês estão, como é que ta assim a equipe?

AV- Eu encontrei a equipe com duas funcionárias concursadas, técnicas em assuntos culturais, a Gabi, Gabriela Correa e a Ana Cristina Tavares e dois estagiários que estavam, hã, terminando o contrato. Nós hã então, começamos a equipe com quatro pessoas mais eu, dois funcionários e dois estagiários, e houve essa troca pela estagiária de Artes Visuais, a Eloisa Marques e o Ulisses Carrilho, de jornalismo.

FT- É, era o Walter e a Sheila.

AV- O Walter e a Sheila eram de artes visuais.

FT – É, quando eu vim aqui eu encontrei só os dois.

AV – É, eles que tavam, os dois que tavam administrando.

FT – É (não audível).

AV- É, e agora os estagiários, eles se dedicam mais a, a Eloísa à parte, toda a parte gráfica do museu, essa parte do, da folheteria, convites, cartaz, folder, e o, e também ela ta fazendo o projeto gráfico do inventário do acervo, e o Ulisses, a assessoria de imprensa e a comunicação.

FT- Quem atua assim diretamente com o acervo, com a conservação do acervo?

AV- Nós ainda não temos um, um profissional técnico em acervos, ta, hã, nem museólogo.

FT- Nem um especialista em conservação?

AV- Nem um especialista em conservação. Hã, então, esse é um quadro técnico que nós queremos contratar através dum, dum contrato mesmo que a secretaria ta, hã, criando pra buscar a prestação de serviço de profissionais que não tem no quadro técnico da secretaria. Enquanto isso, nós, hã, estamos administrando essa parte mais, hã, estrutural mesmo, como a mudança da sala, que não tinha condições, e agora a aquisição de trainéis pra colocação da, das telas, dos quadros, que é a, em grande parte, aquilo que nós temos né. E o acervo quanto à climatização nós não pretendemos climatizar a sala, uma orientação ainda não, hã, hã, não formal assim, mas ela, o acervo nunca foi climatizado, então a recomendação que nós recebemos assim informalmente, conversando com pessoas que são, né, que têm experiência com acervos, que o acervo já estaria estabilizado, então, pra colocar numa reserva climatizada poderia criar um problema além do que nós já temos.

FT- la mudar muito o clima (não audível).

AV- Isto, é. Por isso, quando a gente mudou pra essa sala, hã, é uma sala que ela não tem insolação direta, ela tem uma boa aeração, e não tem umidade, então ta bem, assim a princípio ta, ta em condições de, de abrigar um acervo.

FT- Sim. Quais são, o que tu considera assim as maiores dificuldades na, nessa atividade de preservação e de conservação do acervo?

AV- Olha, eu, eu até acho que as principais dificuldades são, hã, é humanas mesmo né, de recursos humanos, e, de funcionários, porque a nossa equipe e eu mesmo, nós somos mais vocacionados pra produção de, de, né, então, a programação do museu a gente já pensou ela pro, pra esse ano e a gente já começa a fazer pro ano que vem, e a parte do acervo, né, a gente resolveu emergencialmente o, o, estado que ele se encontrava, mas não tem assim, nós não conseguimos fazer tanto, até porque depende de conhecimento técnico, e como a gente não tem, né, depende de orçamento pra, pra esse serviço especializado. Então assim, a dificuldade histórica do museu é o espaço físico, né.

FT- Uma sede própria.

AV- Uma sede própria. Então nós estamos trabalhando, a longo prazo, com uma outra, um outro prédio, um prédio do museu, um projeto pra esse futuro prédio, hã, o que não significa que a gente vai desocupar aqui o espaço na casa de cultura, tanto que a gente vai deixar, vai fazer, na sala essa onde ta o acervo, uma reserva técnica, hã, adequada né, com as coisas que, que tem que ter. Hã, mas, a dificuldade além do espaço físico, e por a falta de espaço físico comprometer a integridade das obras, é, são as obras que estão danificadas né, que não é como se pensa, que é uma quantidade grande de obras, mas assim, é uma espécie de UTI que tu não consegue nunca tirar o, aqueles pacientes sabe, aquele paciente que tu não consegue tirar da UTI, é a situação de alguns artistas, de algumas obras do acervo, e outras que tem problemas desde a sua confecção e em função do espaço, que é a obra do Nuno Ramos, do Marco Gianotti, da Iole de Freitas, que estão aqui no prédio, que nós não conseguimos levá-las pra reserva, né, nós temos que criar meios na galeria de ocultamento desses trabalhos e, pra não deslocar muito eles, que são grandes obras, mas hã, nós já temos uma, uma, um projeto de exposição e restauro dessas obras pra março do ano que vem, e aí sim preparar elas já pra, pro transporte, a saída delas daqui já, a exposição não seria aqui, mas a saída delas já seria a caminho da, da, do prédio da Mesbla, que é o que a gente ta buscando, antiga loja Mesbla, no centro.

FT- Hã, aqui no centro.

AV- É, na Coronel Vicente com a Voluntários da Pátria, naquele prédio que a Ulbra ocupava, Ulbra Saúde, perto da rodoviária.

FT- Ah sei (não audível). Até essa obra da Iole eu li, não lembro onde, quando eu tava fazendo a minha pesquisa anterior, que quando ela doou essa obra pro museu ela pediu que ficasse exposta né, pra não danificar.

AV- Sim, ela está exposta, até agora a gente colocou ela no vão ali do, entre um andar e outro, só que é uma obra que, né, como todo o trabalho da Iole, tem todo um, apesar dos materiais serem materiais brutos assim na, né, usados da forma como eles foram adquiridos, até por isso né, ela trabalha com muita delicadeza essa, esses materiais, e a obra, ela sofreu impacto, porque ela tava exposta também de uma forma que as pessoas podiam tocar na obra, podiam transportar alguma coisa e bater, então, já foi feito um restauro na obra, será feito outro, e a

gente espera colocar ela em uma posição mais definitiva no prédio que nós vamos ocupar, como acervo permanente em exposição.

FT- Como é a relação do trabalho da equipe aqui do museu e os artistas que produziram as obras? Eles são consultados sobre como expor, como conservar, quando alguma coisa precisa ser restaurada?

AV- É meio prematuro pra te dizer isso, né. Assim, nós não tivemos ainda uma exposição do acervo, hã, nós estamos planejando isso, mas também é pra exposição que vai ser nesse prédio e aqui nas galerias ao longo do ano que vem, dois projetos, um pra novas curadorias com, pra novos curadores, com obras do acervo e uma exposição do acervo dialogando com os artistas do acervo e jovens artistas, né, fazendo esse diálogo, que aí eu acho que responderia a tua pergunta, que é essa, hã, convidar os artistas do acervo a apresentarem suas produções atuais no museu, né, pra estabelecer um diálogo entre esses dois momentos né, aquele daquela obra que ele doou e o atual, então é uma espécie de atualização do acervo a partir do diálogo. Mas, até o momento, hã, aqueles artistas que eu tenho encontrado, principalmente aqui em Porto Alegre, eu já, assim, tenho comunicado também informalmente que a obra, alguns já sabem, né, que esses problemas já tinham sido, hã, divulgados e tal, até publicamente, que as obras não estão em condições de exposição e, e, a gente pretende entrar em contato pra fazer a substituição da peça, o que a gente não fez ainda, por, em razão de, de não ter essa organização, acabado essa organização da reserva técnica, então, quando acontece, por exemplo, a gente ta em maio, em junho já, nós hã em fevereiro ou março nós entregamos uma obra pra um artista restaurar, e, e agora nós vamos entregar outra, então assim esse processo também não posso, daqui a pouco (pausa para o entrevistado atender o telefone). Hã, tem uma, uma, uma idéia de, agora, por exemplo, as obras do museu de Piratini estão sendo restauradas no MARGS.

FT- Eu sou de Piratini, a última vez que eu fui no museu eu perguntei, eles me disseram que tavam restaurando, eu até perguntei onde, porque eu já me apavorei, tem quadros enormes lá, aí eles me disseram que iam mandar pra Porto Alegre.

AV- É, o secretário teve lá, logo no início também do, do, acho que foi em março também, e veio então, agora essas obras vieram pra cá, e a ONG Defender que ta fazendo a restauração, então nós dependemos, por falta de orçamento, de um projeto aprovado na lei Rouanet pra restaurar esses acervos. Então, as obras que estão danificadas no acervo, elas vão entrar nesse projeto que eu te falei, e (pausa para o entrevistado resolver assuntos de trabalho) e, esse projeto nosso vai incluir, pra Rouanet, o restauro das obras, é o Gaudêncio que vai ser o curador né do projeto, então tu já deve imaginar todo o trabalho que é feito né, ele que trouxe essas obras pro acervo, ele conhece bem elas, e a metodologia dele é conversar com o artista, vai ser, sempre vai ser um trabalho, hã, orientado pelo, eu já tenho essa orientação dele e da Naida do MARGS né, que são pessoas habilitadas pra, mas assim, até agora como se tratava de trabalhos muito, o Krauz (Carlos Krauz) por exemplo, que é a segunda que vai se restaurar a obra, o Gaudêncio que conversou com ele e ele deve refazer o trabalho que era com arame (pausa para o entrevistado resolver assuntos de trabalho) e, e o Gaudêncio conversou com o Krauz para fazer a substituição por toda a peça, porque ela foi toda, até a gente brinca que acha que alguém usou o trabalho dele pra desentupir um cano, porque é um arco, com uma curva de ferro e, a grosso modo, a pessoa pegou e, quem pegou

não sei, esse tipo de coisas inexplicáveis que fazem com as obras porque não, não vêem aquilo como obra né, muito menos iam falar com o artista pra fazer qualquer coisa, (não audível) podem pensar que aquilo foi feito por alguém, e, assim como outras peças que a gente acha que também tiveram esse mesmo desrespeito né, então, a obra dele é a segunda obra e do primeiro é uma obra, o Felix também conversamos, deve substituir trabalho né, ta esperando, porque o Felix nós já incluímos num edital pra aquisição de trabalho, então tem assim certos meandros que a gente espera até conseguir respostas antes de perguntar pro artista, respostas eu digo assim, um retorno de projetos pra poder oferecer pro artista alguma ajuda de custo ou até comprar um outro trabalho, porque a situação as vezes com alguns artistas né, o caso da Iole, o caso da Maria Lucia Cattani, obras que já foram restauradas e que já foram destruídas novamente.

FT- É, até a da Maria Lúcia Cattani era uma das perguntas que eu tinha porque eu vi, quando eu vim aqui da outra vez tinha uma obra dela no almoxarifado que tava destruída e aí, até o Walter contou que ela foi solicitada pra uma exposição e eles entraram em contato com ela e aí ela emprestou uma obra igual, que ela tinha na casa dela, porque a que tava aqui ela disse que não tinha condições de ser restaurada mais.

AV- Não, não tem.

FT- Eu tenho foto dela até, tinha um buraco, não tinha mais o que fazer.

AV- Exatamente. E aquela obra é uma obra bem complicada já, ela já admitiu isso, ela só tem uma até daquela, só que é uma obra, uma gravura tensionada, e tem que ter uma caixa que a obra não se movimente dentro.

FT- É, dava pra notar que era um material delicado.

AV- É, e ela é um bastidor que tenciona a gravura, ela fica muito esticada, então acabou que ela rompeu (pausa para o entrevistado resolver assuntos de trabalho)

FT- Qual é o número total de obras que compõe o acervo?

AV- Duzentos e trinta

FT- Duzentos e trinta, é mais do que eu imaginava.

AV- Isso, porque a gente fez o levantamento agora.

FT- Sim, sim, é porque não tinha esse levantamento.

AV- Tinha um levantamento com 99 obras.

FT- E, como essas obras ingressaram no MAC?

AV- Bom, daquele, daqueles projetos pioneiros que o Gaudêncio organizou quando ele foi diretor do Instituto e do MAC né, projetos do instituto, que eram obras financiadas pelo estado, de artistas nacionais, que depois davam como contrapartida a doação de uma obra, dessas obras, há, projetos de itinerância do museu no interior do estado. A grande maioria por doação, né, e ainda do tempo, esse núcleo do acervo mais importante, do tempo da gestão do Gaudêncio. Depois entraram obras, mas foi muito irregular, tanto que nós recebemos com esse número de 99 obras um levantamento deixado pelo diretor Paulo Gomes de 1999, ou seja, depois de dez anos né o acervo dobrou, mas não houve o tombamento dessas obras, então, essas obras elas, há, foram deixadas, algumas o diretor solicitou a doação, mas assim, assinou o termo de doação com o artista mas não, não deram,

não entraram efetivamente no patrimônio do estado, então eu diria que, assim, nos primeiros dez anos do museu houve uma regularidade

FT- Em que ano começou?

AV- 92. Eu acho assim que até 2009, até, aliás 1999, 2000, houve uma regularidade, depois a coisa foi, hã, até 2003 eu acho, pra ser mais preciso, depois entrou a gestão da diretora Marli Araújo, que fez todo aquele movimento pela sede do MAC no Cais do Porto, que muitas obras ficaram do Salão Jovem Artista, houve alguma coisa de doação da Bienal do MERCOSUL, e também dos artistas que participaram do mapeamento artes visuais e das exposições no Cais, de consolidação, de não sei mais o que, não sei mais o que. Mas assim, muitas obras esquecidas também, que os artistas não vieram buscar, e nos últimos quatro anos foi, quase, hã, zero as doações, porque o museu era usado mais como galeria pra exposições que eram solicitadas, não havia uma produção de exposições por parte do museu.

FT- Verdade. E o MAC possui obras tombadas?

AV- Pois é, isso é uma coisa que a gente ainda não encontrou, hã, um número sabe de tombamento, nem, eu sendo bem sincero contigo, eu nunca vi nenhuma obra com essa plaquinha de patrimônio do estado, ta. Então, o que existe é esse levantamento que o Paulo fez e registrou, de 99, e o Gaudêncio disse que tinha um livro tombo, no museu, só que nós não localizamos esse livro até agora na nossa organização, porque também estamos organizando o núcleo de documentação e pesquisa, que é aqui na sala em frente, e a gente substituiu as prateleiras, que tavam todas, de madeira de obra cheia de cupim, as caixas cheias de traças, os documentos todos com cliques, então a gente ta fazendo a higienização desses arquivos e separando aquele material que a primeira vista é, é importante pra ficar junto aqui à administração, porque a nossa, o nosso passo agora é levar as pastas de todos os artistas e esses arquivos mais históricos pra a salinha anexa lá da reserva técnica, e aqui no núcleo ficar só a biblioteca, pra pesquisa dos visitantes né.

FT- E como ta sendo esse trabalho de registro do acervo? Tu me disse que todas as obras já foram fotografadas.

AV- Sim nós, pra, antes de tirar as obras da sala que, segundo o diretor anterior, estava nas melhores condições possíveis dentro daquilo que se podia fazer, nós fotografamos tudo e preenchemos as fichas, não estão aqui, estão lá em cima, as fichas com os dados e fizemos um, uma observação sobre cada obra, se ta em bom estado, né, a moldura ta ruim, o bastidor ta com cupim, tem alguma que necessita restauro, com estrago, e fizemos esse levantamento cadastral, e aí fotografamos, fizemos uma primeira ampliação de cada uma das, um copião de cada uma das obras pra essas pastas, tem uma segunda, tem que fazer uma segunda impressão de material fotográfico, pra ter as pastas completas pra consulta também do acervo. O curador pede dez obras, como agora, por exemplo, o Gaudêncio pediu a obra do Pellegrin, eu mando a pasta com a foto da obra, ele vê se ta adequada ao que ele precisa, se ta em condições, até nós mesmos né, já temos ali, é como a ficha, a ficha daquele artista, porque nós temos as pastas dos artistas mas sem essa ficha, e essa ficha foi o Gaudêncio que, que ainda deixou, e elas não foram, hã, usadas, então tem as vezes foto das obras, tem currículo do artista, portfólio de outros trabalho, convites de exposições que ele fez aqui, mas é muito incompleto o

material, não, não é como do núcleo do MARGS que o artista ele tem um trabalho né, de garimpo dos artistas, eles têm ali né.

FT- Tudo que aquele artista

AV- Que o artista produziu mesmo depois da exposição da obra, que tem em obra no acervo, ou tem em exposição no museu, eles têm pastas, e elas vão sempre atualizando com as últimas produções

FT- E esse material vocês tão organizando também?

AV- Esse material nós vamos organizar.

FT- Então já foi feito, já está sendo feito uma espécie de inventário do acervo?

AV- É, a gente ta fazendo um salvamento ainda.

FT- Sei.

AV- E a organização parcial, e ao mesmo tempo, comprei já até papel pra fazer as etiquetas e, já solicitamos pastas, solicitamos pastas suspensas né Ana (entrevistado conversa com a funcionária Ana Cristina)? Só que, é uma lenda, agora eu lembrei que eu vou solicitar a impressão daquelas fotografias, o pagamento, porque a primeira parte nós (o próprio diretor fez o pagamento) pagamos pra, pensando que a associação de amigos logo ia se reativar pra poder gerar alguma receita e, porque essas coisinhas mais, pequenas né, coisinhas menores a gente tem que fazer um pregão com a secretaria pra 100 reais, 200 reais.

FT- Aí é mais complicado. Sobre as obras do acervo, tem essas obras tipo a da Iole que são mais delicadas e tudo, tem obras que utilizam materiais que, que tenham como proposta incorporar essa ação do tempo? Que o artista já (não audível).

AV- Eu acho que talvez, não sou um grande conhecedor do acervo, mas do que eu já vi, eu acho que não, a não ser a do Nuno Ramos mesmo, que possa incorporar um pouco essa coisa do pó, mas as obras de modo geral não são, não foram pensadas pra, hã, ficar expostas a ação do tempo e o trabalho ganhar, como se fosse um acréscimo, não, mesmo da Iole eu acho que não.

FT- Porque às vezes pode acontecer isso também, e aí o museu tem que conservar porque faz parte do acervo.

AV- Mas acho que só a do Nuno mesmo que pode se considerar que é um processo do artista a poeira, essas coisas, pelo que eu conheço do trabalho, mas da Iole eu acho que não porque no livro do Gaudêncio tem até como limpar e tudo, mas até a do Nuno tem como limpar, mas eu acho que não é uma questão pra, do artista acho, hã, assim, tão necessária né, mas talvez pro museu, acho necessário, mas não, não pro artista, mas a maioria das obras não tem ainda, acho que a maioria das obras nós ainda não estamos na, na idade dessas obras de arte contemporânea que já, hã, prevêem isso né, a ação do tempo e de exposição e tal. Ah, a esfera de parafina do, do Fajardo, essa sim, que na verdade ela vai se, vai encolhendo né, ela vai se descascando e tudo, ele já previa isso, essa obra que a gente tem que ela não ta mais na íntegra e ela estava em exposição na, no ateliê Ao Cubo Branco, no MARGS

FT- Ela ta lá em cima também?

AV- Ela tava, era uma bola que tava lá dentro de uma caixa com uma coisa lá, uma lâ de vidro, sei lá, e aí nós fizemos uma caixa adequada pra ela com rodízios e tudo,

uma caixinha bacana pra enviarmos pra lá, e voltou ontem pra cá. Aí, na medida que nós, alguém nos pede uma obra, como agora, a gente já vai pensando numa embalagem, vai deixando, nossa intenção é fazer isso com os trainéis mas ter uma, fazer uma coisa bem, hã, elementar assim, mas com plástico bolha de maior resistência e um TNT, ter dois envelopes pra colocar a obra, esse de TNT primeiro e depois o de plástico bolha, e depois uma, quando sair da reserva aí prever a caixa de papelão, né, hã, estabelecer permutas com quem pede emprestado pra pagar a parte da cartonaria e tal, mas as obras vão ficar nos trainéis né, assim, respirando normalmente sem nenhum, nenhuma embalagem, mas a gente vai ter os envelopes porque é muito dispendioso isso de cada vez gastar com plástico bolha, é muito desperdício, e se pode costurar com uma overloque esses grandes envelopes é uma coisa que tu, vai e volta, naquilo que tu sabe que é de boa qualidade e não tem tanta manipulação, diminui a manipulação da embalagem, tendo a embalagem pronta, o risco de fitas e coisas que.

FT- Cola.

AV- Cola, é.

FT- É, é bem mais prático assim. Bom, esse trabalho de guarda, de conservação e de exposição ele ta sendo baseado num modelo de outros museus, de outras instituições?

AV- Eu, eu só visitei o MAC-USP, no início, visitei a reserva técnica pra ver o trabalho que eles fazem lá, então, se, eles tem toda a parte climatizada, eles têm bastante equipes, eles têm laboratórios específicos né, tem as reservas separadas, a de pintura, a de escultura, a de papéis, hã, mas assim, as obras ficam dentro de uma sala, claro, os papéis dentro de mapotecas, que a maior parte do acervo deles é em papel, e as pinturas ficam em câmaras separadas, com portas de corta fogo e tal, ocupam toda essa área lá do prédio ainda na cidade universitária, eles têm inclusive o aparelho aquele que, contra incêndio que, hã, suga todo o oxigênio da sala no caso de algo, isso na nova sede eles não vão ter. Acho que essa é a grande diferença assim do, do, das reservas deles né, essa separação, e, mas assim, as esculturas ficam em, praticáveis, em prateleiras metálicas, e os objetos, as pinturas ficam, as grandes fora do bastidor, enroladas, em rolo, e as outras de outros tamanhos em trainéis e a mapoteca em, os papéis em mapotecas, cada obra embalada, aí eles têm, eles já têm a embalagem da, eles já têm todos os papéis, todas as fotografias em paspatur, desenhos em paspatur padronizados do mesmo tamanho. Então a obra não sai daquele paspatur, é um mínimo de manipulação na obra, e, fica no paspatur neutro, fica dentro de um envelope também de papel neutro, eles tão usando, não existe mais, a idéia, mas isso acaba se tornando barato pela questão de molduras de, e daí do transporte, da embalagem, porque não são embalagens diferentes, fica tudo no mesmo padrão, por isso que essa idéia dos envelopes pras tela (não audível) eu já pensei prevendo isso, tu não tem, só pega a obra, enfia ali, e fecha com bolso e deu. Mas hã, com os papéis a mesma coisa, só que esse trabalho e o, e o, na verdade a Ana fez, tu já acabou o curso Ana de madeira? (Ana Cristina responde que ainda não). A Ana ta fazendo um curso de conservação e restauro em madeira com uma bolsa da, do Centro Cultural da Santa Casa, então ela ta tendo contato lá com aquela reserva técnica deles, não sei se tu conhece?

FT- Não, não.

AV- É Excelente.

FT- Eu só conheci a do Iberê Camargo.

AV- É excelente a deles. E, eu tenho curso mas é de introdução ao restauro, mas é as questões, que são assim, tem mais os princípios da restauração.

FT- Sei, isso a gente estudou também.

AV- É, mas, foi um curso de extensão que eu fiz há muito tempo atrás na Unisinos e, e o restante do conhecimento de quem é da área das artes visuais e a introdução à conservação e restauração, em artes visuais, que o curso oferece uma cadeira com a Leonora (não audível), então nós não temos assim um conhecimento profundo, mais é a sensibilidade de não, né, jogar um trabalho no lixo, né. Quem é que tava dizendo, contando uma história, lá do museu de Niterói, que pegaram um trabalho, de quem era, um tecido, coisa assim, a faxineira pegou e tava usando de pano de chão.

FT- Ai meu Deus, eu já ouvi outras histórias assim de faxineira.

AV- Foi no museu lá de Niterói, de arte contemporânea.

FT- Eu já ouvi histórias assim, da faxineira fazer estrago porque não sabia que era uma obra, de pendurarem casaco em uma exposição em cima da obra achando que não era obra.

AV- É, isso é, as pessoas nem sabem que elas tão num museu de arte aqui né, então é complicado.

FT- É complicado. E, o que tu acha, o fato assim do MAC ser um órgão estatal, que a administração muda mais ou menos de quatro em quatro anos, às vezes de oito em oito, tu acha que isso interfere de que maneira? Interferir interfere né, na conservação do acervo.

AV- É, na verdade o que interfere é, são os governos né.

FT- Pois é,

AV- Que mudam a cada quatro anos, mas assim, muda mesmo o governador, não muda, a gente elege uma pessoa que a gente muda e essa pessoa muda tudo. Acho que tem que haver uma, um amadurecimento político.

FT- Muda a direção do museu e acaba mudando tudo por causa do governador.

AV- Pois é, eu espero que exista um amadurecimento político na nossa sociedade pra exigir, votar em representantes que saibam valorizar o trabalho que. O que acontece é que a gente vê, vem, no caso da cultura, de uma sucessão muito terrível pra cultura, que houve um, em nome de um enxugamento, né, de uma redução de gastos, se comprometeu essa área que nunca foi prioridade de nenhum governo, diga-se de passagem, mesmo o mais de esquerda, por mais que tenha gente fazendo, levantando bandeira da cultura, não é de longe ainda a área com mais orçamento, com mais investimento, apesar de ser a área que mais tem contribuído nesse governo de poucos meses, já houve esse resultado positivo, mas hã, tem muito aquela mentalidade de que a gente tem que fazer isso, mesmo não tem aquela, não vêem isso como trabalho, como né, e quando vêem é uma coisa que acham que é importante porque gera, gera renda e emprego e trabalho, né, pra justificar investimento, nunca dizem que, nunca dizem que pra, que um presídio é necessário porque gera emprego, ou que um hospital é necessário porque gera

emprego, não, porque as pessoas precisam de segurança e porque as pessoas passam, ficam mal de saúde, ninguém diz também que escola, há, tudo gera desenvolvimento, mas que escola gera emprego, não, porque as pessoas precisam de educação, eu acho assim, as pessoas precisam de cultura, só que hoje em dia se quer falar muito de economia da cultura, e, e já tão esquecendo novamente do valor em si da cultura, então, só não destruíram esse museu ainda porque existem (pausa para o entrevistado resolver assuntos de trabalho). Mas há, mesmo que isso continue acontecendo, essas mudanças, eu acho que nós, aí eu tava dizendo, só não destruíram o museu, não acabaram com o museu porque existe o quê? As obras de arte, eles teriam que dar um fim nessas obras de arte pra acabar com o museu, claro que tentaram, tu viu como tavam as obras onde estavam, e já conseguiram fazer isso com muitos, muitas, muitas instituições, daqui a pouco eles pegam isso, doam pra um outro museu, fazem uma sala, fazem uma coleção do, de arte contemporânea dentro de uma coleção de uma outra instituição, e acabam com N (ene) justificativas. Há, não acabaram porque tem essa coleção, mas eu acho que pra existir mesmo tem que ter um prédio, né, e, e aí não importa quem é o diretor, ele vai ter um, um espaço, as pessoas vão ter um museu pra chamar de seu, parafraseando, que música é? Marina né? “Um homem pra chamar de seu, mesmo que seja eu”, acho que é Marina. Aí, e projetos em lei, que pode mudar governo, mudar partido, mudar diretor, que não, só tem que alterar a lei, então, ter leis que, né, ter uma lei que preveja que todos os anos se gaste x orçamento pra aquisição de obras de arte, de arte contemporânea né, há, ou que tenha o prêmio agora que foi criado, né, entre doação, como doação pro, o artista ganha o prêmio mas é prêmio aquisição, sabe.

FT- A obra fica com o museu.

AV- É, prêmios aquisições, mas tem que ta garantido por lei, sabe, porque se não.

FT- Não funciona.

AV- Não funciona.

FT- Vou te fazer a última pergunta, quais são os projetos atuais de divulgação desse patrimônio, de divulgação das obras? Exposições, exposições itinerantes?

AV- Nós temos aqui esse ano um projeto piloto de exposição itinerante, eu vou te dar essa, essa programação, que é MAC Move, que inclusive nós queremos levar pra Pelotas, mas ele é, é o projeto piloto pro ano que vem levar o acervo, e aqui no museu nós vamos ter mais exposições, esse ano, pra há, atender a demanda que ficou muito tempo, ficou assim congelado o museu né, não tinha um diálogo com a comunidade artística, então a gente, atendendo à demanda, selecionamos esses projetos, e pra 2012 a gente ta de aniversário do museu, nós queremos fazer essa exposição, aqui não ta bem atualizado que a gente ta a todo o momento revendo algumas coisas aqui, mas é essa a estrutura, mas a exposição essa de vinte anos, com curadoria do museu que será provavelmente no futuro prédio, lá esse que eu te falei, e vamos ter um, esse é o MAC Move, que é o projeto esse pro interior, e nós vamos ter um outro projeto que ainda é surpresa, em homenagem ao museu e ao curador, ao seu primeiro diretor, o Gaudêncio, ano que vem, ainda a ser divulgado (não audível) restaurar as obras, que vai ter aquisições, que ele vai ser o curador, e vamos ter uma outra.

FT- Como foi aquele projeto que resultou no livro?

AV- Sim, mas mais ambicioso, porque aquele as obras já existiam, agora nós vamos ter uma curadoria dele pra artistas nacionais, de obras que vão ingressar, o restauro dessas que estão no museu que precisam de, que são as principais obras, e, e, a documentação também dessas obras todas, em catálogos, parará, parará, e ele vai fazer uma exposição documental no MARGS, histórica, sobre o MAC, com o lançamento do inventário, daí no fim das comemorações de vinte anos do museu, já dando conta dessas novas obras que vão entrar esse ano, porque todas as exposições que vamos fazer esse ano vão entrar obras, então já, já ganhamos na primeira exposição da Flávia uma obra, agora estamos costurando como ficar com uma obra do Guy Bourdin e, todas as exposições, porque são todos bons artistas, nós estamos com esse comitê de acervo e curadores, que é a Paula Ramos, o Paulo Gomes, a Ana (não audível) e a Vera Chaves Barcelos então, hã, e existem muitos artistas que querem doar obras espontaneamente. Nós recebemos obras de doação do leilão, que a gente organizou pra ajudar São Lourenço do Sul.

FT- Sim, eu vi.

AV- Nós recebemos e, já houve doação de Felix, da Elaine Tedesco, hã, da, do Walmor Correa, do Eduardo Haesbaert, da Denise Gadelha, já tivemos assim essas obras que entraram pro leilão e não foram vendidas pelo valor delas de mercado, mais alto que os outros né, mais caros, e aí agora o conselho, esse comitê de acervo já analisou e nós vamos então dar entrada nessas obras, já

FT- Vão ficar pro acervo?

AV- Já vão ficar pro acervo. São obras em pequenos formatos que nos ajudam também, e esses artistas, a itinerar com elas.

FT- É, é verdade.

AV- Porque às vezes os espaços também não são muito grandes no interior, e são boas obras, então a gente quer ampliar até essa, só que, eu me sinto muito, hã, desconfortável de conversar e pedir obras pros artistas enquanto não tiver isso organizado, eu me sinto super desconfortável de te mostrar e ver, ver a sala ainda nessa situação, mas eu, o que eu to conversando contigo, tenho também que fazer, esse é um dever da minha função, mas é, pros artistas eu acho horrível, é torturante. Pra nós é, tu imagina, eu já disse aqui pro pessoal no início, ser responsável por uma obra de um artista que um dia vai desaparecer e vai ficar só a obra dele, e tu te tornar responsável por cuidar disso, ou da permanência disso, é um carma de uma outra pessoa que tu assume, carma artístico, que tu não, que é uma responsabilidade que as vezes a gente “ah, vai ficar uma obra”, só, mas muitos desses artistas não, são excelentes, mas não se tornaram um Iberê, não se tornarão Iberês, não terão uma divulgação em torno do trabalho deles, e o museu como memória desta arte contemporânea, ela é, é principal, a pessoa só vai conhecer, digamos, o Mario Röhmelt aqui, o Milton Kurtz ali (obras destes dois artistas estavam na sala onde realizei a entrevista), se vier ao museu, e o museu não está ainda em condições de fazer isso, ele tem que tornar pública a missão dele, esses artistas, em caráter mais permanente possível, porque hoje se tu vier a Porto Alegre, tu vem a Porto Alegre, e tu quer conhecer arte contemporânea produzida no Rio Grande do Sul, não tem nenhum lugar pra ver isso, hoje não tem, nem aqui, tu ta vendo um francês ali na galeria, o MARGS ta fechado pra exposição, que necessariamente não é, não é do acervo de arte contemporânea, o Santander ta fazendo uma exposição de arte contemporânea que não é também daqui, tu pode

ver arte contemporânea em tudo que é lugar, galerias e tal, mas do Rio Grande do Sul e do estado representativa, um turista, alguém que vem de fora não tem.

FT- A grande maioria das obras do acervo são de artistas daqui do estado?

AV- Gaúchos, gaúchos.

FT- Todas elas ou só a maior parte?

AV- Não, a maior parte, majoritariamente, tem assim bem poucos de outros estados, e muito, muito, muito poucos estrangeiros.

APÊNDICE B – Entrevista com André Venzon – Diretor do MAC-RS

DATA: 23 de abril de 2012

LOCAL: Via e-mail

FT- Quantas pessoas estão envolvidas atualmente com a conservação do acervo do MAC? Que formação possuem estes profissionais?

AV- Cinco estagiários, com supervisão do diretor e de 2 funcionárias.

FT- Como tu vê a importância de se preservar e conservar arte contemporânea?

AV- Vemos com a importância da constituição de uma memória contemporânea, considerando que o contemporâneo é um fenômeno artístico que já ultrapassou o século XX e se encaminha para uma grande permanência histórica.

FT- Quais são as maiores dificuldades encontradas nesta atividade? Que materiais e que tipo de obra são mais difíceis de conservar? Quais são os problemas apresentados com maior frequência?

AV- Espaço e condições ideais para conservação das obras. As obras de maior porte e de materiais não convencionais são as mais difíceis de conservar. O acondicionamento das obras, pois ainda prescindimos de uma reserva técnica adequada.

FT- Todas as obras pertencentes ao acervo desta instituição estão documentadas? Qual o número total de obras?

AV- No momento estamos detalhando o levantamento cadastral, preenchendo as fichas das obras, revisando as pasta dos artistas. Temos cerca 400 obras.

FT- Há um espaço específico para a higienização e para o restauro das peças?

AV- A própria sala C3, onde estamos executando o projeto da reserva técnica do museu.

FT- Como é realizada a higienização das obras?

AV- Com restauradora terceirizada.

FT- Como é trabalhada a necessidade de se preservar a intenção original do artista (nos casos de restauro e substituição de peças)?

AV- Temos contatado os artistas, que muitas vezes são os próprios restauradores; esta "intenção original" é nosso ponto de partida para o restauro, mas nem sempre é possível em relação aos materiais que muitas vezes não são convencionais e, portanto, podem ou não ser encontrados do mercado para restituição.

FT- O museu possui ou já possuiu em seu acervo obras de constituição efêmera? Se sim, que atitudes são ou foram tomadas em relação à conservação e documentação destas obras?

AV- Temos uma obra do artista Carlos Fajardo. Trata-se de uma esfera de parafina concebida com uma dimensão para durar o tempo que aquela quantidade de material levará para evaporar. Quando não existir mais, o artista autorizou refazer uma outra esfera nas mesmas medidas. Enquanto isso a obra, quando não está em

exposição, fica acondicionada em uma caixa. Mais detalhes sobre esta obra podem ser obtidos no livro Dilema da Matéria.

FT- É realizado um laudo técnico das obras antes das exposições para indicar a qualidade do objeto naquele momento e avaliar os danos que possam se apresentar após a exposição?

AV- Na exposição do acervo dos 20 anos do MAC no Santander Cultural, todas as obras, do acervo e a novas aquisições, receberam laudo técnico. Mas este expediente ainda não é uma realidade de todas exposições da instituição.

FT- Como funciona o sistema de segurança do museu? Quais os cuidados tomados em relação a seguro das obras, proteção contra incêndio, orientação aos visitantes sobre como devem se comportar nas exposições (uso de câmera fotográfica, transporte de mochila e bolsas grandes, consumo de bebidas e alimentos, etc)?

AV- Temos apenas o serviço de segurança com guardas, um sistema de vigilância eletrônica foi orçado e solicitado para implantação. Há mangueiras de incêndio e saída de emergência junto a galeria Sotero Cosme no 6° andar da CCMQ. Sobre avisos aos visitantes, não proibimos fotos das obras, também não temos guarda-volumes, nem um tipo de aviso sobre consumo de bebidas e alimentos nas galerias, mas vamos providenciar em breve estas informações.

FT- A equipe que realiza a limpeza do prédio recebe orientações para não causar danos às obras de arte? Que tipo de contato estes funcionários têm com o acervo?

AV- A equipe de limpeza tem a orientação e também a nossa supervisão.

FT- Há um controle de temperatura e umidade nas reservas técnicas e salas de exposição? São utilizados equipamentos como o luxímetro para medir a quantidade de luz nos ambientes?

AV- Não temos estes mecanismos de controle ainda.

FT- O que é utilizado para prevenir insetos, fungos, traças, baratas, entre outros agentes biológicos?

AV- Na reserva técnica além da limpeza periódica não utilizamos outros inseticidas, pois não verificamos a necessidade. Obras que estão com cupim são isoladas primeiramente e encaminhadas para descupinização e restauro.

FT- Como são as embalagens utilizadas para guarda e transporte das obras? Que materiais são utilizados para este fim?

AV- São caixa de compensado, com isopor ou espuma, algumas obras são acondicionadas em caixa de papelão com plástico bolha, como cerâmicas e algumas esculturas.

FT- Os critérios utilizados por esta instituição para preservar, conservar e guardar o acervo são baseados em que referências (outras instituições, bibliografias...)?

AV- estamos ainda em processo de organização institucional, temos recebido orientações do curso de Museologia da UFRGS e as referências bibliográficas são publicações oferecidas pelo IBRAM.

APÊNDICE C – Entrevista com Rejane Elias e Renata Casatti – Conservadoras e Restauradoras da Seção de Conservação e Restauro de Papel – MAC-USP

DATA: 15 de fevereiro de 2012

LOCAL: Sede do MAC/USP – Cidade Universitária

Fernanda Taddei- Qual a tua formação profissional?

Rejane Elias- Sou formada em História, bacharelado em História, fiz licenciatura também, aí no final do curso eu comecei a fazer estágio na área de conservação de papel que era uma, primeiro eu comecei a estagiar no arquivo, primeiro pra pesquisa com fontes mesmo, aí no meio dessa pesquisa com fontes acabei caindo pro lance da conservação que eu achei que era muito mais necessário e, sei lá, o trabalho me encantou muito mais e assim, tinha mais a ver com a minha, com as minhas ideias, aí fui, aí consegui estágio no acervo do Instituto (não audível) pra trabalhar a parte de conservação de documentação, aí a partir de lá comecei a fazer cursos fora né, fiz de conservação em arqueologia, conservação em material fotográfico, comecei a fazer cursos fora do, que aqui na USP a gente não tem né, não tem área de pesquisa em conservação nem restauração.

FT- A federal tem um curso agora, graduação em Conservação e Restauro, faz uns dois anos.

RE- Ah, lá na UFRGS?

FT- Lá em Pelotas, na UFPel

RE- Ah, em Pelotas, e ta legal?

FT- Eu acho que sim

RE- Dois anos, é o mesmo tempo do de Minas, dois anos também (não audível). Então, aqui na USP não tem nada, nem especialização, não tem nada, zerado. E, aí eu comecei a trabalhar em ateliê privado só com restauração de papel, não com conservação, mas com, com restauração, aí depois vim pro, pro MAC.

FT- Quantos anos já faz que tu atua como restauradora?

RE- Eu comecei em 2000, 2011, 11 anos, aqui no MAC 2006, então eu to a 5 anos (corrigindo, 6 anos, estamos em 2012). Vou chamar a Renata (pausa para esperar a outra restauradora, Renata Casatti)

FT- Quantas pessoas estão envolvidas com a conservação do acervo, desse setor de papel, são vocês duas?

RE- É, com a parte de conservação diretamente somos nós duas e a gente tem uma auxiliar. Aí da parte de montagem das obras de arte em papel não é feito aqui no laboratório, a gente tem o setor de montagem, e aí tem mais um técnico de museu que, que faz essa parte, que entraria na conservação, mas ele não é, ele não ta ligado diretamente aqui ao laboratório.

FT- Seria a montagem das exposições?

RE- Montagem das obras em papel, das obras nas molduras né (não audível).

FT- Como vocês vêem a importância de preservar e conservar a arte contemporânea?

RE- Bom, acho que em tese não tem assim, pegando o cerne da coisa, não importa muito que seja arte assim (não audível), tem uma especificidade além na arte contemporânea ou não, isso é uma questão que a gente pode colocar, tem alguma coisa específica ou não no que tange a conservação, eu acho que nos princípios, princípios aplicados, eu não acho que seja diferente, né, eu acho que o princípio da conservação é o princípio da preservação da memória, da manutenção da memória coletiva, daquilo que é, que é tido pela sociedade como digno de ser conservado, que precisa passar pras gerações, e isso não importa se, a meu ver né, não importa se é um objeto muito antigo ou se é um objeto de arte indígena, plumária, pré-colombiana ou se é um objeto de arte contemporânea, a partir do momento que a sociedade coloca foco nele, normalmente através das instituições né que legitimam a entrada deste objeto dentro dos seus acervos, ao legitimar eu vejo que eles são, eu entendo uma mensagem assim “olha , isso é digno de ser conservado”, então, até aí não tem, até aí acho que o princípio se aplica pra tudo, né.

Renata Cassatti- É, embora assim, a arte contemporânea né, que você perguntou, ela tem, ela é muito específica e os procedimentos às vezes ele, ele tem que ser estudado individualmente, né, porque muitas são feitas para não durar, né, então, a gente sempre se esbarra nesses problemas de ter que resolver conservar uma arte que muitas vezes foi feita pra não durar. É, é complicado. Cada caso tem que ser olhado individualmente né, os artistas, quando eles estão vivos a gente procura ta sempre em contato e ver exatamente se alguma peça pode ser substituída, é diferente da arte convencional, da arte moderna, a contemporânea você pode de repente substituir um elemento, né.

FT- Ao invés de restaurar.

RC- Sim, então, acaba sendo não um restauro, mas uma intervenção, né, a gente muda até um pouco o procedimento né, a palavra que se usa pra, intervenção.

RE- Isso vem do próprio, da primeira etapa mesmo, que é outra coisa você reconhecer o objeto que você ta lidando né, aí acho que é aí que reside a especificidade, o reconhecimento do objeto né, do objeto ou não, da idéia, que o artista quer passar, hoje na arte contemporânea esse sim às vezes é diferente do convencional, no nosso caso do desenho, da aquarela, da gravura (não audível) aí, geralmente, eu acho que aí é que a gente se detém bastante né, no entendimento do que que é aquela, do que que é aquela obra né, aí que é mais, que é bem legal.

RC- Então né, aí a obra ela passa a ser muitas vezes um objeto de estudo e cada mudança, cada intervenção que, que muitas vezes tem que ser feita não é uma decisão só de, do, das restauradoras né, tem os curadores, os pesquisadores, enfim, é uma, é uma discussão muito maior né.

FT- É, verdade. Eu não perguntei, que eu já tinha conversado com ela, qual a tua formação? (para Renata Casatti)

RC- Eu fiz Artes Plásticas, fiz Artes Plásticas, aí eu fiz um curso na ABER SENAI (Associação Brasileira de Encadernação e Restauro) isso no começo, quando começou o curso, e estagiei no Museu Paulista e no Arquivo Nacional, então a maior formação minha se deu dentro dessas duas instituições, que eu fiquei bastante tempo lá, e trabalhei também na ABER coordenando, eu coordenei vários cursos de lá.

FT- A próxima pergunta até vocês já falaram um pouco sobre isso, quais são as maiores dificuldades encontradas nessa atividade de trabalhar com restauro e conservação de arte contemporânea e os problemas encontrados com maior frequência nas obras em papel?

RC- Eu acho que o nosso acervo, é, ele, ele não tem problemas seríssimos pra, de restauração, eu acho que a gente tem, tem muito a conservar, mas então assim, eu acho que a maior quantidade de problemas, que não são tantos, é fita adesiva, tem fita adesiva numa quantidade imensa ainda do acervo que precisa ser removido

RE- (Não audível) como elas eram fixadas, isso faz parte do histórico né.

FT- Elas eram fixadas na parede com fita para exposição?

RC- É, tá dentro do contexto da época que foram feitas e quando foram feitas assim, não tinham essa, essa preocupação, que é uma preocupação das belas artes mesmo, desde o início né

FT- sim

RC- Então assim, o nosso, o nosso acervo é um acervo que quase não tem fungos, né, isso já dá um certo alívio, a fita adesiva então, quer dizer, é um tratamento de conservação, isso não impede da obra ir pra, pra exposição, ou, enfim, a gente tenta ter uma dinâmica mas é. E mais assim, dentro da arte é, contemporânea, e da arte conceitual, às vezes a fita adesiva é um elemento da obra, então você não pode remover, né. Então são questões que a gente esbarra, que muitas vezes gera discussão “não, isso aqui não pode remover”, você tem um grampo lá todo enferrujado e aquele grampo é um elemento da obra e aí você não pode remover, você até pode tratar, tirar um pouco a oxidação, passar um verniz mas, é, não pode remover né, o que na, na restauração convencional, a primeira coisa que você faz é remover a fita e remover o grampo, na contemporânea não é bem assim.

FT- Porque pode ser a intenção do artista.

RC- É, eu já me peguei fixando um durex na obra, né, e quando eu fiz isso eu, eu dei dois passos pra trás e disse “meu Deus! Olha o que eu tô fazendo”, né, então quer dizer, é porque era um elemento né, então, você tem que mudar a postura de trabalho né.

RE- Eu acho que tem até uma outra dificuldade que a gente tem que é inerente, aí sim é bem inerente ao caso da obra, do trabalho feito em papel é a questão de conseguir ser fiel ao que o artista, ao que o artista pensou quando fez né, até te dando um exemplo (não audível) da arte conceitual, da arte correio, por exemplo, é algo que na essência ele foi pensado pra ser mostrado de determinada, pra ter uma circulação né, uma circulação de uma determinada forma, pra atingir o maior número de pessoas possível, de poder ser duplicado, enfim, tinha todo um conceito ali na sua elaboração, que na hora que a obra é institucionalizada e vem pro museu e você só tem um exemplar, e ela é encarada, ela é entendida, ela ganha uma outra significação, esse sentido original dela, a gente não tem mais como, a gente não tem mais como harmonizar com a conservação dele, a gente vai ter que lançar mão de outras técnicas, que não tem nada a ver com restauro, mas que são técnicas que vão preservá-lo, por exemplo, fazer uma duplicação pra que o público possa ter acesso, né, enfim, digitalizar, hoje em dia tá sendo um recurso bastante recorrente né, pra poder dar acesso, inclusive livros de artista né, enfim.

FT- O público manipula.

RE- O público tem que manipular só que não tem como manipular mais o original.

FT- Vai acabar destruindo.

RE- Vai acabar destruindo e vai totalmente contra a idéia de que ele sobreviva durante mais tempo, então esse também acho que é um, aí sim tem bem a ver com a nossa parte de papel, e a reposição de materiais né, que nem a Renata falou, vai grampo, ah, um acetato que foi muito usado nos anos 70, sabe um prendedor de acetato, que agora é um elemento que né, industrial bem datado e que você não acha mais pra repor.

FT- E aí como faz a substituição?

RE- É um problema. Então aí ele vira um caso de estudo, como a Renata falou, a gente (não audível) discute com o curador, faz uma discussão mais ampla pra ele dizer como, de que forma a gente vai, consegue ser o mais fiel possível, né.

RC- Quando não tem como substituir se preserva o que tem né, ainda que as vezes pra guardar a gente possa, é, tirar né, desmembrar um pouco pra que ele fique bem, né, o material não fira, não agrida o restante da obra, enfim, ela pode ser guardada desmembrada pra um elemento não danificar o restante, entendeu, e aí na hora de expor a gente faz o agrupamento.

RE- A gente tem feito bastante isso, bastante com os envelopes de papel Kraft, botavam (não audível) correios em envelope de papel Kraft, então a gente guarda separado, vai isolando né, folha por folha (não audível).

RC- Aquela obra que tem aquela chave, ela foi guardada, ela isola, é uma chavesinha que ta presa na obra né, então ela foi bem isoladinha, então ela ta guardada assim, na hora que ela vai pra exposição ai gente remove.

FT- Quantas obras em papel no total formam o acervo?

RE- Beirando, assim, esse acervo de arte conceitual ele ta sendo re-catalogado então esse número ta alterando um pouco, mas acho que é entre oito e dez mil (não audível).

FT- Esse acervo ainda não ta totalmente catalogado?

RE- Não, é esse mais novo né

RC- É, na verdade não é que, ele está passando por uma, ele está catalogado, mas ele ta passando por uma revisão catalográfica, porque o que acontece assim, principalmente nos conceituais, você tem uma obra com vários elementos então, é, tem um grupo desses que conta, né, cada um é, várias obras e tem outros que não entendeu, que são os elementos, então a gente ta fazendo uma revisão catalográfica pra normatizar né, porque cada caso, é muito complexo você entender né, até como ocorre.

RE- É, porque as vezes você tem uma publicação de artista que ela, sei lá, uma publicação coletiva, aí faz parte dela o envelope, a chamada, né, o papel datilografado que fez a chamada pro pessoal enviar os trabalhos e os trabalhos, ah, e os trabalhos, sei lá, dez trabalhos, então você tem na verdade você tem doze elementos numa única obra, né, e aí como entender isso.

RC- É, então, que nem recentemente a gente tava vendo as obras do Leão Ferrari, né, e aí tinha uma obra e uma outra que era igualzinha, e a outra que possivelmente pode ser a matriz, né, então quer dizer, isso, isso sendo revisto, isso sendo revisto a

gente acaba mudando o número entendeu, pode ser uma obra só com três elementos diferentes entendeu.

FT- Sim

RC- Então é uma revisão constante né, um acervo muito grande, muito complexo, né.

FT- E qual a relação entre o trabalho de vocês e os artistas que produziram as obras, aqueles que estão vivos, eles são consultados quando há necessidade disso?

RC- Sim, quando entram as obras no museu a gente já tem, eles fazem, o pessoal da catalogação faz um, uma pasta do artista e todos, todas as indicações do que, é, enfim, qualquer possível alteração que venha a ter isso tudo já vem documentado, a forma como vai ser exposta a obra né, tudo isso fica na pasta do artista, né então se você desmembrar a obra pra guardar depois você tem como remontar né, e sempre, o pessoal da catalogação é que faz mais o contato com os artistas né, os curadores também, nós menos né, mas através do INCCA a gente até ta, ta tentando fazer, é, enfim, entrevistas com os artistas, e aí engloba o artista, o restaurador, o catalogador e os pesquisadores também

RE- É, tentar trabalhar de uma forma mais, né (não audível).

RC- É, e ta tudo documentado né, tudo documentado pra que, prevendo possíveis problemas, entendeu.

FT- Sim

RC- Né, quer dizer, essa peça aqui, então se isso daqui quebrar isso vai poder substituir, não vai, né, o que que pode ser feito com os problemas.

FT- Tudo fica registrado na entrada da obra.

RC- Isso, e, e através de, no MAC em Obras eu tenho várias entrevistas que nós fizemos com os artistas, né, e com restauradores também pra poder deixar tudo documentado também não só nas pastas né, você viu alguma coisa dessa exposição?

FT- Vi, eu li sobre essa exposição, ela ta acontecendo ainda né?

RC- No Ibirapuera.

FT- No Ibirapuera, pois é, eu li sobre essa exposição.

RE- É, ali a idéia foi fazer isso mesmo né, um canteiro, meio laboratório, de estabelecer procedimentos metodológicos pra trabalhar com base no que o INCCA tem feito.

RC- Pensando na arte contemporânea mesmo, que é diferente, né.

FT- Sim. E, as obras em papel são todas acondicionadas aqui?

RE- Não, na reserva, aqui é só o laboratório.

FT- Na reserva, aqui é só o laboratório?

RE- É só o laboratório, aqui é só processamento.

FT- Sim, e as obras, ficam todas na reserva, e aí há essa divisão por materiais, esse desmembramento, e aí esses materiais que não são papel, que são desmembrados, eles vão pra outra reserva técnica, como eles ficam?

RE- Depende, tem, se o objeto é muito grande, pra uma mobília muito grande, que não cabe, tem objetos pequenos, que são, que não são em papel mas que cabem nas mapotecas, então eles ficam, os objetos de maior porte aí eles vão pra reserva de esculturas, que é o que mais tem né, e os papéis muito grandes que são, que tem que ser armazenados enrolados, a gente tem o trainel de rolo e ele fica junto com o mobiliário da reserva de pintura.

FT- Ah sim. Bom então o espaço já está respondido, aqui é o laboratório, que é o espaço pro restauro pra higienização das peças né. E como é realizada a higienização das obras, depende de cada problema né, depende da obra, depende do problema?

RC- É, em geral assim, o acervo, eu acho que o nosso acervo ele é um acervo limpo, né, ele não tem, é um acervo limpo, a gente tem problema (não audível) já foi bastante trabalhado, não temos problemas, quer dizer, os problemas de fungo eles são poucos, tem bastante fita adesiva, a parte de cupim também, né, ta super controlada, então é um acervo limpo.

FT- Sim, não há grandes problemas.

RC- Né, não tem pó, né, não tem grandes assim, e aqui tem muita acidez, tem muito a ser tratado, mas é um acervo que já foi muito trabalhado. O laboratório de papel aqui no MAC ele foi implantado em 86.

FT- Faz bastante tempo.

RE- Faz bastante tempo, então já teve um trabalho assim, esse trabalho, acondicionado né, e de verificar toda a coleção e acondicionar de forma correta.

RC- É, ele ta muito bem acondicionado.

FT- É o que ta acontecendo no museu de Porto Alegre onde eu também to acompanhando, recém ta estruturando, ainda nem há laboratório.

RE- É, aqui a gente já pegou um acervo que essa primeira etapa assim mais rude né, mais pesada já ta, apesar que a gente ta, é, a gente pegou um pouco disso com a coleção do Edemar que veio do depósito, que aí era uma coleção que estava em um depósito, recebeu de um depósito judicial, do Edemar Cid Ferreira e essa sim a gente ta fazendo, então aí essa sim a gente ta fazendo esse trabalho de reconhecimento, conferência de tamanho, de técnica, fazendo a higienização daquilo que veio com problemas, essa triagem, aí nessa a gente ta fazendo.

FT- E como é trabalhada a necessidade de se preservar a intenção original do artista?

RE- Acho que a primeira base é a documentação né, a primeira base parte do que tem registrado, documentado aqui, primeiro dentro do museu, com relação à obra, ao histórico dela, como é que entrou (não audível) a gente começa a pensar, depois faz uma pesquisa mais abrangente do que tem sobre a obra publicado em outros lugares, bibliografias, e depois que a gente acabou de documentar isso a gente se detém (não audível), primeiro a gente discute entre a gente, aqui dentro do laboratório e havendo a necessidade a gente parte para os curadores ou pro próprio artista.

RC- É, é assim, dentro do, no acervo, o nosso né, que é um acervo público, muitas vezes, é, a gente não precisa agir imediatamente né, tudo é objeto de reflexão né, então é, você tem que agir na certeza né, você não pode remover um elemento que, que você possa se arrepender, você não pode, é, retirar um registro permanentemente então, tem, a gente tem que ir na certeza, então muitas vezes não se age até ter essa certeza entendeu, é, e é tudo muito discutido, eu acho isso bacana né, tem outras, outras unidades que apóiam a gente, o pessoal da (não audível), do Instituto de Eletrotécnica, da Física, da Química, então assim, a gente tem parceiros que, que inclusive estudam os objetos junto com a gente pra poder dar um suporte científico pra que a gente tenha embasamento pra poder tomar as decisões que precisam ser tomadas.

FT- Sim, isso é bem interessante. E, o museu possui obras de constituição efêmera no acervo, na parte de vocês?

RE- Pelo menos eu não conheço (não audível).

FT- Que seja feito, que o artista tenha pensado naquela obra pra não durar .

RC- Então, eu acho que não, nesse sentido, nesse sentido de efêmero proposital, intencional eu não lembro assim.

RE- É, tem mais essa coisa assim da obra que foi feita, não tinha de fato a intenção de durar, como é o caso do correio (não audível), mas aí não é a intenção, eu acho que não é, não tem o conceito do artista (não audível), isso não tava em questão, era uma questão de fazer experimentos com o que tava a mão né, sai um pouco fora dessa ideia né, preconcebida, intencional, mas acho que não.

FT- É, e mesmo nesse caso pode se fazer cópias e tudo para que a obra não seja mais manipulada, como os livros do artista, né.

RE- É porque (não audível) naturalmente ele vai apagar, o original vai apagar, a gente não sabe em quanto tempo mas vai, né, a ideia é tentar preservar por outras vias né.

FT- E aí faz cópias?

RE- Então, a gente não tem uma política determinada para “olha, vamos fazer então”, são coisas que a gente ta em discussão né, a gente ta em discussão com a curadoria né, pra, pra estabelecer mesmo um procedimento, de primeiro o que a gente começou de fato a fazer foi digitalizar, começou a digitalizar tudo, né, começou a digitalizar, e a gente já trabalhou com cópias, não facsímile, mas com cópias mesmo, cópias de exibição a gente já trabalhou também, mas mais pra não, por exemplo, a gente não trabalhou uma a publicação inteira, por exemplo, o artista, a curadora queria mostrar o trabalho X e o trabalho Y dentro de uma publicação, aí a gente trabalhou com uma cópia do trabalho, por exemplo, o livro fechado, o livro aberto na página e a capa do livro, né, é feita uma cópia de referência ao lado, pra saber do que que se referia, então assim, uma publicação inteira, uma obra inteira a gente ainda não fez, mas a gente ta se preparando pra esse recurso (não audível).

FT- E antes da obra ir para uma exposição é realizado algum tipo de laudo técnico pra indicar se havia algum problema, pra depois da exposição poder conferir se houve algum dano enquanto a obra estava sendo exposta?

RE- É, é de praxe, toda obra que sai pra exposição é feito o laudo do estado de conservação, antes da embalagem, é conferido na desembalagens, aí depois do

término da mostra é conferido antes da embalagem de retorno e conferido novamente quando chega aqui. Quando há transporte envolvido né, porque quando é dentro do próprio museu aí só na saída, e retorno que a gente só confirma se alguma coisa (não audível).

FT- Claro, claro, porque aí não precisa transporte

RE- (Não audível)

RC- Esses laudos eles são no papel e a gente, a cada exposição a gente, se a obra vai, sei lá, três vezes pra exposição, três vezes a gente faz, fazemos três laudos, né, a gente tem a intenção de, de fazer esse laudo, enfim, ter um banco de dados, levantar e fazer todos esses laudos já, informatizar tudo, e aí só vai anotando as alterações pra evitar o re trabalho né

FT- Claro, por enquanto é em papel mesmo?

RC- É, é isso a gente ainda não chegou lá, mas vamos chegar, né, é que é complexo mas, é bem complexo fazer isso, é, as obras que saem do país né, que passam pelo IPHAN, a gente muitas vezes, inclusive, quando, a gente faz até uma comparação do anterior pra não ter problemas né, porque se não o IPHAN também né, que nem, as vezes o meu detalhamento é um pouco diferente do detalhamento da Rejane, e aí, vai lá, passa pelo IPHAN tem lá um laudo, aí depois de dois anos ela vai e outra pessoa faz, então a gente tem esse cuidado até, porque o olhar as vezes ele é um pouco diferenciado, então da a impressão que de repente a obra ta com muito mais problema, e não é, é porque talvez a pessoa seja um pouco mais detalhista, então a gente procura ter né, usar, falar a mesma linguagem, e quando não fala, olhar, revisa os anteriores como referência, mas tudo vais ser informatizado daqui a pouco.

RE- Agora também ta melhor né essa questão dessas inovações tecnológicas.

RC- É, e os registros fotográficos também eles auxiliam muitas vezes nos laudos, quando a gente vê que ta cheio de problema.

RE- É que agora é super fácil né, já vê na hora. Antes com um rolinho você tirava as fotos e ainda tinha que mandar revelar e aí você não podia gastar tanta foto assim, então você rezava pra aquele close dar bem certinho, aí quando você vai revelar você vê que está tudo borrado.

FT- Hoje tu faz quantas fotos quiser, coloca no computador

RE- É outro problema né, pra armazenar e pra organizar em compensação a gente tem muito mais trabalho.

FT- É verdade. E sobre o sistema de segurança do museu, quais são os cuidados tomados em relação à segurança das obras, prevenção contra incêndio, orientação aos visitantes sobre como se comportar na exposição, o que pode interagir, o que não pode, o uso de câmera fotográfica, esse tipo de coisa assim? Transporte de mochila eu já vi que a gente tem que deixar a bolsa, não pode entrar com a bolsa, essas coisas.

RE- Tem um trabalho todo assim com a equipe de segurança.

FT- Até sobre o seguro mesmo das obras.

RE- Essa parte do seguro eu não vou

RC- É, eu também não vou comentar porque não é da nossa área. É, então, os nossos seguranças eles estão orientados né pra agir, aqui nessa, aqui dentro da USP, na sede aqui, a gente não, as pessoas não podem entrar de bolsa né, mas já lá no Ibirapuera eles permitem porque não tem a estrutura pra poder, é, né, então, só não pode entrar com mochilas muito grandes né, mas a bolsa pode entrar, né, a questão da, dos registros fotográficos existe uma discussão que parece que eles agora liberaram né?

FT- Nas exposições.

RC- É, sem o flash eles liberaram porque, hoje em dia todo mundo tem celular, não tem como né, mas isso foi uma coisa recente, eles liberaram recentemente, né?

RE- É, de nossa parte a única recomendação pra conservação é o flash né

RC- E, e quanto a questão do, dos extintores, nós temos é, é, o SESMT (Serviço Especializado em Engenharia de Segurança e Medicina do Trabalho), que é o órgão que cuida de todas as (não audível) eles fizeram o dimensionamento de quantos extintores deveríamos ir em cada galeria.

FT- E na reserva técnica?

RC- Na reserva técnica nós temos extintores e temos o gás também, o SM 200.

RE- (Não audível) o gás carbônico e o SM200.

RC- Isso, então na reserva se houver alguma coisa a gente, as portas que na pintura elas são compartimentadas né (na reserva técnica de pintura), se tiver um foco você compartimenta e aí aciona o gás manualmente, ele tá programado pra ser acionado manualmente e aí consegue né, você não precisa nem remover as obras porque o gás ele já né, ele inibe né o oxigênio e aí acaba com o fogo.

FT- Sim, também não danifica como a água.

RE- E a equipe de seguranças daqui da sede ela é de funcionários do museu, funcionários da USP, né, aí de alguns anos pra cá a gente não conseguiu mais contratos assim por conta da política de privatização, de terceirização, né, a gente não conseguiu mais cobrir os quadros que foram se aposentando e tal, eles não deram mais vagas, né, não é só pro museu né, mas pra instituição toda, a política foi de terceirizar a parte de limpeza e de segurança.

FT- A UFPel também.

RE- Também, então, aí aqui a gente tá resistindo bravamente com os que restaram, que é uma equipe que tá há anos no museu, então é uma equipe bem mais treinada e que tem uma noção de responsabilidade com um acervo público muito bacana, agora, por exemplo, na sede do Ibirapuera, que é maior em tamanho né, aqui é menor, a sede do Ibirapuera fica no Parque do Ibirapuera, você vai lá também?

FT- Eu queria ir lá amanhã.

RE- Então lá o espaço, é um prédio do Niemayer, o espaço é bem mais amplo né, precisava de um corpo de seguranças bem maior, então lá foi terceirizado, então é uma, é uma coisa que tá bem em experiência ainda né, volta e meia a gente tem tido treinamentos com esse pessoal, às vezes eles trocam, né.

RC- Então, mas mesmo sendo terceirizado temos os nossos funcionários né, tem alguns que ficam por lá também que coordenam os terceirizados, mas até pouco

tempo atrás o nosso museu era o que se diferenciava porque os nossos seguranças eram funcionários, não tinha terceirizado, agora (não audível).

FT- E não tem alguém que oriente durante a exposição como as pessoas devem.

RE- Não, não tem, algumas (não audível), a monitoria é coordenada pelo serviço educativo, então não tem vigia de sala né,

FT- E aí só com agendamento?

RE- E aí e eles trabalham na base do agendamento, se chega um visitante espontâneo assim, se chega um visitante espontâneo aí cabe se tem a possibilidade ou não de ter alguém disponível né, porque trabalho com estágio, então não tem um horário tão definido né pra esse pessoal, tem os educadores do museu né, que além de fazer o educativo eles também dão cursos né, fazem outras atividades.

FT- E a equipe que faz a limpeza também do museu, das salas, da própria reserva técnica, são só vocês que podem entrar ou a equipe que faz a limpeza também tem algum acesso, algum treinamento?

RC- Então, a limpeza, a limpeza, o pessoal que faz a limpeza foi terceirizado e, o pessoal que era funcionário né, duas pessoas ficaram, uma aqui no laboratório de papel e outra no laboratório de pintura, que são as auxiliares, elas fazem a limpeza dos laboratórios e das reservas, quando a gente vai fazer a limpeza da reserva a gente faz até um mutirão e entra todo mundo.

RE- Aí entram os terceirizados com a gente.

RC- Aí assim, pra limpar o chão, né, mas assim, as mapotecas, isso tudo, aí a gente tem feito um mutirão mesmo, aí todo mundo faz (não audível).

FT- (Não audível) Com orientação claro também.

RC- Sim.

RE- É, aí é um trabalho conjunto né, o pessoal terceirizado ainda não tem, por mais que eles recebam orientação, mas eles não tem autonomia de ficar só (não audível).

RC- E mesmo nos laboratórios, elas que fazem, que são funcionárias né.

FT- Sim, mesmo nos laboratórios elas não ficam sozinhas?

RE- Não, aí são as funcionárias.

FT- Sim, aí é o pessoal daqui mesmo.

RE- As duas funcionárias que ficam uma aqui e uma no laboratório de pintura.

RC- Elas já ficam dentro do laboratório.

FT- Sim, sim.

RE- E elas fazem a higienização das obras que estão em exposição também, no espaço expositivo, as obras em exposição elas que cuidam.

FT- Elas que fazem a higienização?

RE- E o espaço né, o chão e tal, aí é a terceirizada.

FT- Ah sim.

RC- E elas tão bem treinadas e, fazem direitinho.

FT- Claro, ótimo. Há um, que eu já pude perceber um pouco também, há um controle rigoroso de temperatura e umidade nas reservas técnicas, laboratórios, salas de exposição? São utilizados equipamentos pra medir, por exemplo, a umidade, a luminosidade, a temperatura?

RC- Sim, é, todo o espaço é monitorado, mas não temos tantos equipamentos assim, a gente tem (não audível) mas a gente tá assim, tá sempre monitorando, tem o datalogger, temos o termohigrômetro pra medir assim de imediato e também temos o termohigrógrafo, né e semanalmente a gente verifica, mas assim, a gente também tem a temperatura, a gente sabe, quando a gente entra já sabe se tá quente ou tá frio né, então, os nossos seguranças também percebem, se eles vêem alguma alteração, eles estão de olho, se tem alguma alteração eles acionam o pessoal da, da manutenção, é 24 horas, que aconteça no meio do fim de semana o pessoal da manutenção tem que vir e arrumar, não pode ter um variação.

RE- Aqui tem sistema centralizado de ar condicionado.

FT- Sim, e sempre tem uma equipe, sempre tem algum funcionário?

RC- Então, além de nós, que semanalmente a gente tá verificando os equipamentos, os seguranças nossos eles também percebem, eles conseguem ler o datalogger, o datalogger não, o termohigrógrafo, e se eles perceberem alguma variação muitas vezes eles que avisam “olha, esse espaço aqui tá com uma temperatura acima”, e aí, eles, as vezes eles mesmos acionam né.

RE- É porque a equipe que faz a, tem uma pessoa na manutenção que faz o, a ponte, né, com a empresa contratada pra fazer a manutenção do ar condicionado. A manutenção do ar condicionado é terceirizada também.

RC- Agora, a questão da luz, o pessoal da manutenção é quem faz a, faz a parte de iluminação e nós, quando vai pra exposição a gente vai com o luxímetro, vai medindo de acordo com o que cada obra pode receber de incidência de luz.

FT- Lógico, de acordo com cada material.

RC- Isso é bastante respeitado né, a gente conseguiu né, às vezes é um trabalho um pouco difícil porque as pessoas querem ver com muita luz né e, mas o museu já assumiu a postura de que tem obras que não dá pra colocar muita luz né, enfim, então todo mundo aceita bem.

RE- E aqui, as lâmpadas utilizadas aqui no laboratório, em todo o lugar que tem, que tem obras, elas foram dimensionadas pelo arquiteto do museu, que é o Gabriel, o Gabriel Borba e a partir dessa normativa né, de ter, de diminuir ao máximo a radiação ultravioleta né.

FT- Claro.

RE- Então ele já formulou a iluminação com essas lâmpadas com filtro, então aqui tudo tem filtro.

FT- E o que é utilizado pra prevenir agentes biológicos, insetos, fungos, traças, baratas, que podem degradar o acervo?

RC- Então, o museu ele é dedetizado a cada seis meses né, tem uma empresa contratada, e faz a dedetização.

RE- Tem assim as inspeções, o pessoal da limpeza eles recebem treinamento assim que qualquer, que eles na verdade que tão em todos os espaços do museu,

então se tem algum bicho são elas que vêem, né, e aí elas já tem essa, esse (não audível) que se vê alguma coisa anormal.

RC- É, viu uma traça já é comunicado imediatamente “há uma traça no espaço”.

RE- É, não deixam passar nada, qualquer coisa que se meche se avisa (risos), ficam de olho. A Renata tem uma ideia de uns métodos alternativos né.

RC- É, eu tenho assim, porque assim, a gente usa venenos né, mas assim, existem estudos de métodos alternativos de controle, controles naturais, que você faz o desvio né, enfim, eu ainda quero implantar, isso é um sonho, mas por enquanto as pessoas dão risada né.

RE- Eu acho legal, mas eu acho que tem que se dedicar mesmo (não audível) eu acho que seria bacana.

RC- Mas tudo isso tem que ser baseado num estudo, é uma ideia por enquanto né de, de métodos naturais de controle de pragas né.

RE- É que é um universo tão grande de conservar, é um universo tão (não audível) que tem tanta coisa que você quer se dedicar, que você acha importante, mas não dá tempo, tem que focar numa coisa.

RC- Isso tem que ser na certeza, tem que ter muita gente envolvida.

RE- Tem que ter dedicação.

RC- Porque realmente não pode chegar um monte de bichinho aqui entendeu, então é (risos), mas enfim, a gente chega lá, daqui uns anos.

FT- Sim, e sobre as embalagens utilizadas pra guarda e pra transporte das obras, que material é utilizado?

RE- Na reserva técnica, pro acondicionamento na reserva técnica cada obra é embalada individualmente em folhas de papel de PH neutro, e aí cada, e aí elas são agrupadas por autor em envelopes, e aí o envelope foram feitos (não audível) quando a gente chegou, já foi implantado em 2001, até pela Cristina que tava te atendendo, ela e a restauradora de papel (não audível) elas escolheram o Tyvex pra fazer esses envelopes porque ele é mais resistentes né, que segure, é resistente ao fogo né, e assim, e tão muito bem até hoje, já tem doze anos aí e tão perfeitos, não precisa nem trocar, muito legal, foi uma escolha muito acertada, né, muito acertada. Então a maior parte, o maior volume ta dessa forma. Algumas obras

RC- Dentro das mapotecas.

RE- E aí é acondicionado dentro das mapotecas. Alguma parte dessas obras que tem um número mais frequente de exposições elas tão guardadas em paspatur, pra evitar um pouco o monta e desmonta, porque o ruim de se ter um acervo muito grande em papel e pouco espaço pra guardar é que cada vez que monta é um estresse pra obra, porque monta, bota moldura, vem a gente tira de volta.

FT- Sempre que volta tira da moldura?

RE- Tira do paspatur, a maioria porque se pôr toda a coleção em paspatur, ou pasta que fosse, não ia caber. Aí entra a questão do estresse da obra e do material, que a gente acaba (não audível) a gente cortou uma janela agora, pra calhar depois dela caber pra outra obra que vai ficar três meses em exposição é difícil.

RC- É isso na nova sede a gente, a gente pensou de uma forma diferente a reserva pra inverter, ter a maior parte em paspatur e a menor parte né, exatamente pra economia de material, economia de trabalho, enfim.

RE- Menos estresse pras obras. Ta mas (não audível) tem algumas obras que tem montagem original, aí elas já ficam, elas são guardadas montadas né, em trainéis né e as que são muito grandes ficam em rolos.

FT- Então a última pergunta então.

RE- Ah, tu perguntou as caixas de transporte, elas são embaladas, as obras quando são emprestadas, em geral, elas são emprestadas já emolduradas, a não ser que seja um caso excepcional né, mas geralmente elas vão emolduradas.

FT- Sim, até pra proteger pra não amassar né?

RE- É, e vai em caixa trilho né, de madeira (não audível) dentro das dimensões, as meninas das telas vão especificar mais porque é tudo igual.

FT- É os mesmos procedimentos.

RC- A gente coloca as fitas né (não audível), se quebrar ele gruda na fita e não, não, tem menos risco dele, de rasgar a obra né (não audível) e a caixa trilho né.

FT- Sim, então a última pergunta, eu queria saber algumas referências que auxiliam nesse trabalho de vocês de preservar, conservar e guardar, se são referências bibliográficas, se há referência em alguma outra instituição aqui do Brasil, ou até mesmo de fora do Brasil?

RE- Tem sim, tem muitas, ninguém inventa a roda né, a gente tem muitos contatos, a gente tem muito intercâmbio, a gente tem muito intercâmbio assim de informação com pessoal de outras instituições muito grande né, assim a gente, aqui dentro da USP a gente fala bastante com, com o IEB (Instituto de Estudos Brasileiros), que também tem um acervo de papel grande, a Pinacoteca né, o Museu Paulista também, que ta um pouco mais, mas a gente também troca figurinha né, então se tem uma rede de contatos bem grande.

RC- É se eu, se eu to com problema sei lá, numa obra

RE- A ABER (Associação Brasileira de Encadernação e Restauro).

RC- É, a ABER também, em relação, sei lá, ao Leão Ferrari, eu vou buscar, a Pinacoteca tem um Leão Ferrari, então ta, então vamos conversar e ver o que que um ta fazendo, o que que outro ta fazendo, né, as vezes até tem umas visitas aí né, e tem esses grupos de discussão que muitas vezes a gente, né, senta e conversa sobre determinado artista ou determinada obra e, e a, é é preciso mas elas estão bem entendidas né, se nós temos no acervo uma obra que a gente ta com problemas, não sabe direito o que fazer, porque as vezes a gente não sabe né, especialmente na arte contemporânea é uma coisa que, então vamos ver o que que as outras instituições tão fazendo e, e uma da suporte pra outra, é bacana, acho que ta havendo isso bastante de uns dois anos pra ca, isso ta mais latente do que qualquer tempo né.

RE- É não, ta sim, e aumentou bastante, em termos de referências bibliográficas aumentou bastante também o número de publicações assim que a gente tem acesso agora (não audível) principalmente da área da conservação mais científica

né, tem o pessoal da Universidade Nova de Lisboa, que é um pessoal que publica muito, que ta fazendo coisas muito legais sobre restauro.

FT- Mas especificamente em papel?

RE- Em papel, tem bastante trabalhos em papel vegetal, com, com (não audível) que é um trabalho, mas assim, hoje a gente já tem um acesso mais fácil né a publicações.

RC- É tem, além de ter acesso

RE- E tem o jornal, o jornal da associação americana de conservação, que publicam artigos muito bacanas, né.

FT- Como se consegue acessar esse material, pela internet?

RE- É, pela internet. Agora, com a internet agora tudo é muito mais fácil, até tem contato escrito antigo assim, mas agora ta mais disponível você conseguir baixar pela internet do que mandar “eu queria receber os anais do congresso tal” né, agora ta muito mais fácil, eu até (não audível) publicam coisas muito legais, esse de Lisboa, da Universidade Nova de Lisboa assim, por ser uma referência, os papéis da Tate (Tate Gallery), que a Tate também tem, colocou agora online a parte de publicação deles, também tem pra gente de arte contemporânea trabalhos também muito bacanas. Papel acaba se tendo muita coisa né, mas na parte científica da metodologia você consegue assim, criar boas né, consegue criar boas relações. Acho que de mais recente, mais recente é isso mesmo que a gente tem feito, o INCCA ta trazendo bastante coisa, tem um banco de dados bacana.

RC- Tem um pessoal assim super disponível também pra traduzir os textos né, pra que tem dificuldade aí com outras línguas né, então, que nem o Escudo Azul, o site do Escudo Azul tem vários textos já que já foram traduzidos né, então quer dizer, são restauradores que estão dispostos a, né, a, a, enfim, a tornar mais, cada vez mais o acesso né, o acesso mais fácil né.

FT- Sim, porque nem todo mundo consegue ler em inglês fluente.

RE- E ainda é tudo publicado.

RC- Esse pessoal de Portugal é legal por conta disso.

FT- É, porque é português.

RE- É, é legal por conta disso.

RC- Então, tem um pessoalzinho também que ta disposto a ta traduzindo e assim, são restauradores, são pessoas que, enfim, tem domínio da língua, traduzem e colocam lá no site e fica mais, mais acesso né. As pessoas estão mais acessíveis, né, assim, as pessoas estão mais abertas né, há quinze anos atrás, há vinte anos atrás as pessoas não dividiam, não contavam o pulo do gato, hoje em dia não, não tem mais pulo de gato né, quer dizer, é, porque não tem mais, nada ta prontinho, tudo tem que ser discutido, é melhor conservar do que restaurar né, então assim, restaura-se cada vez menos, então tem muita discussão e as pessoas tão mais abertas, é bem bacana ver isso, eu sou de uma geração mais antiga, faz mais de vinte anos que eu to no restauro e nossa, é bem bacana, bem bacana.

FT- Pra pesquisa devia ser bem complicado!

RC- Então, mas pra pesquisa é legal porque ainda que a gente não tenha como fazer, tem os nossos parceiros aí da Física, da Química (não audível) que querem ajudar, e eles amam de paixão fazer um trabalho né, com a arte né, imagina os engenheiros lá fazendo as lâmpadas flexíveis e de repente eles tem possibilidade de ver a luz né, os efeitos da luz na obra, então isso pra eles isso é bacana também né, uma outra forma de aplicação né.

FT- Claro, lógico, é bem legal. Então de perguntas é isso.

APÊNDICE D – Entrevista com Ariane Lavezzo – Conservadoras e Restauradoras da Seção de Conservação e Restauro de Pintura e Escultura – MAC-USP

DATA: 15 de fevereiro de 2012

LOCAL: Sede do MAC/USP – Cidade Universitária

Fernanda Taddei- Qual a tua formação, há quanto tempo tu atuas como restauradora?

Ariane Lavezzo- Eu sou formada em História e fiz o curso técnico, quando eu tava fazendo a faculdade fiz o curso técnico da FAOP (Fundação de Arte de Ouro Preto), isso 90 e alguns, 94, 96, e aí trabalhava, acabei o curso técnico, trabalhei com restauro, depois eu fiz o curso do CECOR, a especialização lá de Restauração e aí depois eu vim trabalhar aqui no MAC, aqui no MAC tem 10 anos que eu to trabalhando aqui no MAC.

FT- Já faz bastante tempo.

AL- É, já tem bastante tempo aqui, antes eu trabalhava com empresas particulares, mas eram outros acervos né, era bem diferente.

FT- Sim. Quantas pessoas estão envolvidas com a conservação do acervo do MAC?

AL- Somos em quatro. Somos duas de restauração de pintura e escultura, inclusive sou eu e a Márcia, aquela moça que você conheceu, só que ela teve que sair que ela tinha uma reunião agora e não pôde ficar, e a Rejane e a Renata que trabalham com o acervo de papel.

FT- Sim, com o acervo de papel, e aqui é de pintura.

AL- Aqui é pintura e escultura, é, eu e Márcia, são duas em cada laboratório.

FT- Sim. Vou te fazer uma pergunta mais geral pra depois ir pras outras mais específicas. Como tu vê a importância de se preservar e conservar a arte contemporânea?

AL- A importância de, bom, a mesma importância de todos os outros acervos né, a gente tem que preservar até pela história, pra preparar pra outras gerações né, e a gente no museu principalmente tem a responsabilidade do museu que não é só de guardar, mas também de conservar, restaurar e permitir que as pessoas conheçam essas obras, permitir as visitas às exposições né, as exibições.

FT- Sim, e, quais são as maiores dificuldades encontradas nessa atividade de conservação, quais são os materiais, os tipos de obras, já que vocês trabalham aqui com escultura que é bem diversificada, né, quais são os tipos de obras e materiais mais difíceis de conservar e os problemas apresentados com mais frequência?

AL- Olha, eu acho que os problemas são muito pelas técnicas, as artistas trabalham com muitas técnicas diversificadas, muitos artistas trabalham com técnicas próprias né, eles mesmos criam as técnicas, misturam, a gente tem pouca informação sobre esses materiais, sobre o que eles usaram, geralmente as obras vêm pro acervo, nem sempre elas têm condições de ta, de saber com o artista quais são os materiais, as vezes eles mesmos não lembram o que eles usaram, então fica difícil

da gente tentar se informar pra prever, conservar melhor, evitar alguns danos, e na hora de intervir, pela falta de conhecimento as vezes da técnica, dos materiais que eles usaram, também a gente tem dificuldades porque você tem ainda que fazer um estudo, levantar, as vezes os materiais são incompatíveis entre eles, alguns são muito sensíveis, alguns materiais que eles usam, principalmente muita tinta acrílica, elas são bem mais sensíveis pra você trabalhar uma limpeza, muitas delas as vezes você não pode, não consegue, os materiais que a gente conhece até hoje, vários deles, todos eles solubilizam a tinta, então as vezes tem casos que a gente não consegue mexer, limpar, hã, porque a tinta é solúvel, hã, nossa, é tanta, o que mais, é, é bem isso mesmo, materiais desconhecidos, as vezes mesmo a gente busca nas próprias empresas, nos fornecedores, as vezes quando a gente tem, ele fala “ah, eu usei tal tinta”, você vai buscar na empresa, no fabricante por questão de restringir, de não divulgar os materiais, o que eles usaram, as vezes eles te passam informação fragmentada, mesmo a empresa não fornece os dados específicos do que você tem né, eu acho que é isso né.

FT- E tu sabe qual é o número total de obras da seção de pintura e escultura, tu tem alguma idéia?

AL- Exatamente eu não sei, hã, girava em torno de 1.800, 2.000 pinturas e esculturas, só que nós temos, tivemos uma ampliação do acervo, tanto as doações quanto esses acervos que vieram pra ficar com a guarda do museu, que nem o acervo do Banco Santos, então eu não sei exatamente dizer o quanto isso ampliou no acervo, que teve um grande aumento, vieram muitas obras pra cá né.

FT- E todas elas estão documentadas?

AL- Foi feito o inventário, o levantamento dessas obras né, então levantaram, tem que ter um catálogo, um catálogo não, um levantamento mesmo, tipo um inventário né dessas obras.

FT- E qual é a relação entre o trabalho de vocês aqui da equipe que tu trabalha e os artistas que fizeram as obras?

AL- Como assim?

FT- Hã, quando é necessário há alguma orientação do artista, vocês entram em contato com o artista?

AL- A gente sempre busca entrar em contato quando é possível, quando o artista ainda é vivo, porque tem algumas que os artistas já morreram, a gente tem sempre procurado entrar em contato com eles pra esclarecer, as vezes até, que nem você tinha me perguntado com relação aos problemas né, as vezes existe problema de projeto, o projeto daquela obra ela causa, tem alguma fragilidade, tem alguma dificuldade, as vezes precisa de alguma adaptação, então a gente sempre busca os artistas pra tentar resolver esses problemas, sempre que é possível, até alguns casos obras que são efêmeras, então a gente precisa documentar isso, até pro museu ter o seu respaldo no caso de uma peça dessas deteriorar, é o processo dela mesmo e a gente tem, né, uma responsabilidade com esse acervo, então a gente sempre recorre a eles sempre que possível pra tá documentando, tentando solucionar quando é possível, e quando são esses casos de peças efêmeras documentar pra que o museu tenha na sua documentação que aquela obra deteriorou, foi dada baixa ou qualquer outra definição que foi dada pelo fato do caráter dela mesmo, a proposta artística né.

FT- A proposta dela é essa né.

AL- Sim, é.

FT- E, bom, as obras são todas acondicionadas nas reservas técnicas. As esculturas eu já pude conhecer. As pinturas são acondicionadas todas em trainéis?

AL- As pinturas elas são, é, até era isso que eu ia te falar, que no final vocês não foram na reserva de pintura, mas (não audível) que pintura é praticamente igual a maior parte das reservas de pintura, são trainéis que a gente guarda as pinturas, agora existem pinturas, tanto quanto algumas obras em papel, tem algumas tapeçarias, que elas não tem um suporte fixo, então a gente usa um sistema com uns rolos de etaflon²⁸, pra gente enrolar elas, algumas são guardadas enroladas, a gente tem um móvel, que ficam guardadas essas obras enroladas.

FT- Sim

AL- E tem as peças, um grande problema que a gente tem com relação a acondicionamento, são os grandes formatos, porque existem obras em, painéis de madeira enormes que então assim, inclusive a gente, elas não tão guardadas aqui, porque o pé direito dessa reserva é baixo, então a gente não tem condições de guardar.

FT- Pois é, o Paulo Roberto disse que elas tão lá no Ibirapuera.

AL- Tão no Ibirapuera, exatamente, então as peças de grande dimensão não cabem aqui, então elas são guardadas lá por causa do tamanho, e a gente ta tentando desenvolver junto com uma empresa um mobiliário pra essa peças de grande dimensão, porque os trainéis mesmo, pras pinturas né no caso, só tem um tamanho fixo, é difícil você achar um trainel de um grande tamanho que comporte essas pinturas.

FT- Sim, aí pra essas grandes dimensões não

AL- A gente não encontra no mercado, então a gente ta tentando desenvolver um pra gente conseguir acondicionar elas de uma forma melhor, porque elas ficam apoiadas, apoiadas em parede, ou as vezes suspensas, penduradas, tem algumas que ficam até em exposição permanente, porque não tem como, a gente tem uma obra que é até do Banco Santos, uma grande tela do Frank Stella, que a gente não tem onde guardar, ela tem 16 metros de largura e 4 se eu não me engano de altura, então ela fica numa galeria, se você for na galeria, na primeira galeria na hora que você entra no museu, a galeria da esquerda, que a gente chama de galeria número um, tem um painel cobrindo, é que ela fica, a gente deixa ela constantemente ali, porque é o lugar que a gente conseguiu, então tem um painel que cobre, na hora que você entra no museu a da esquerda, ali então tem uns painéis que foram feitos, que quando ela está em exposição o painel é guardado, quando você quer usar a galeria pra expor outras obras, que não aquela, então monta esses painéis, eles ficam, protegem, tem um distanciamento, tem uma ventilação, mas ela fica ali, porque a gente não tem onde guardar ela.

FT- Isso é bem complicado.

AL- É bem complicado.

²⁸ Mesmo material utilizado nas bóias chamadas de “macarrão”, comumente usadas em piscinas.

FT- E as obras compostas por materiais diversos, eu acabei de ver uma que tá ali junto com os papéis, até inclusive, que ela é pequenininha, só que a caixa é de madeira, ela tem vidro, ela tem uma escova de limpar sapato, ela tem uma fotografia, se eu não me engano (não audível), como é que funciona o acondicionamento disso?

AL- Isso é um grande problema pra gente

FT- Porque um material acaba interferindo no outro

AL- É, porque até assim, até por essa questão de mudança de prédio né, do edifício, a gente tentou até sugeri, tentamos até, pensamos até em dividir por materiais, só que fica muito difícil, porque tem peças que agregam vários materiais, várias técnicas, então acaba que assim, a gente tenta, aqui não tem como a gente separar, elas estão todas, porque a gente não tem salas separadas pra gente conseguir, com climatização específica pra cada uma, a gente pensa, a nossa ideia é de que no outro prédio tentar dividir, de tentar dividir por materiais, tipo metais em uma sala, sempre que fosse possível, mas pelo que fomos informados não foi feita a reserva dessa forma, dividida por materiais, então a gente vai continuar tendo esse problema, a gente tem que deixar tudo junto.

FT- Porque na de papéis é papéis, só que escultura tem tudo, pintura também né!

AL- É, a gente, o que a gente teve de informação desse novo prédio, é que eles fizeram as salas de acordo com as dimensões, então a gente vai ter condições de separar as peças vão ser pelas dimensões, e não pelas técnicas como a gente tava querendo. Porque poderia colocar né, as cerâmicas, pelo menos da pra dar uma dividida, não são todas as peças que são misturadas, mas não vamos ter como, é complicado isso, isso é um grande problema, a gente tem umas peças que, do Nuno Ramos, que é aquele monte de material que nunca vai secar, vaselinas, tudo.

FT- Em Porto Alegre tem também, eu nem vi, é uma tela enorme do Nuno Ramos que ele chama de pintura, mas tem vários materiais colados, eu não vi ela no museu de Porto Alegre, eu não sei onde ela tá, até quando eu for de novo eu vou procurar saber.

AL- É, e é uma peça que o material tá em constante processo, então fica difícil.

FT- Tem outra da Iole que tá em exposição permanente também porque não tem como guardar, ela é pendurada, é suspensa, não tem como guardar.

AL- É um problema também difícil. Tem uma peça da Iole mesmo que a gente, que ela tá guardada na reserva de pintura porque a gente tem um trainel fixo na parede, que nem tem na reserva de papel, aqueles traineis, então a gente prende ela por ali porque ela é toda mole, e ela é alta, você tem que tá, usar um suporte pra fixar né, então foi onde a gente conseguiu guardar ela.

FT- É, até pra gente que pesquisa isso é complicado, porque é complicado achar referência sobre uma forma certa de guardar esse tipo de obra, porque não tem referência.

AL- É, é complicado.

FT- Então por isso que quem pesquisa nessa área tem que ir pra uma instituição, fazer entrevistas, ver como funciona, ver o que acontece, e trabalhar com a realidade.

AL- É, e dentro disso a gente vai todo mundo trabalhando pra um dia quem sabe a gente conseguir né, soluções, porque o problema é geral

FT- (Não audível)

AL- Com certeza, tentar achar né, uma solução um dia.

FT- Sim. Essas peças de grandes dimensões mesmo que tão lá no Ibirapuera elas não tem um suporte? Elas tão diretamente no chão?

AL- É, a gente usa por exemplo, é tem algumas que nem, as pinturas mesmo, a gente usa suportes assim forrados pra apoiar no chão e na parede pra não ficar direto encostado.

FT- Isso daí é?

AL- (Não audível – a entrevistada se afastou um pouco do gravador e não foi possível escutar todas as palavras) que é essa questão que a gente ta conversando porque, tentar se desenvolver um móvel, porque ele tem que comportar o peso das peças, porque tem algumas que são painéis de 2,5 m de altura e 5m de comprimento, um móvel, pra ele comportar o peso ele vai ter que ser um móvel robusto, só que tem que ter uma forma de movimentação, porque o peso delas mesmo é muito grande, não adianta a gente ter o trainel e ninguém conseguir puxar né, então ta difícil, vamos tentando (risos).

FT- Bom, a higienização das peças ela é realizada aqui no laboratório mesmo né?

AL- É, quando, as que estão em exposição, dentro da exposição mesmo a gente tem a rotina de higienização.

FT- É, elas me explicaram que tem as funcionárias, uma em cada laboratório, que trabalham na higienização.

AL- A gente tem as assistentes né (não audível) e tem os técnicos de museu também e eles que fazem a higienização das obras que tão em exposição, só que as que não estão em exposição a gente ta sempre trazendo e aí a gente faz a higienização no laboratório.

FT- Sim, sim. Bom, essa pergunta eu vou pular, como é realizada a higienização, porque é um material muito diverso, então varia muito.

AL- Sim, varia, é que é aquela coisa, tem peça que você passa uma flanela, tem outra que o metal é tão poroso que você não pode passar uma flanela por exemplo.

FT- E como é trabalhada, no processo de restauro principalmente, a necessidade de preservar a intenção original do artista?

AL- A gente tenta sempre né, respeitar a intenção do artista, o que é gente usa sempre é buscar documentação, isso é que é uma coisa que é um suporte que a gente tem e que é uma referência importante, necessária, sempre ta pesquisando qual é a proposta desse artista, sempre procurando a pasta da obra, identificar como que ela era, como que foi feita, quando, dependendo do caso, das dúvidas, as vezes até recorrer ao próprio artista, mas a gente sempre tenta buscar a respeitar sempre a intenção dele, né. É, na pesquisa mesmo do acervo, da obra, na documentação que a gente vai procurar soluções, caminhos.

FT- Sim, porque as vezes não tem nem como restaurar alguma peça, tem que ser substituída.

AL- Sim, é, acontece isso, e as vezes acontece também algumas peças que elas tem alguns problemas que, que nem tem uma peça aqui em exposição do Emanuel Araújo, ta aqui no jardim, ela, ela não tinha apoio, ela não tinha muita estabilidade, e fica no jardim, teve uma vez que num vento forte, um vendaval, ela tombou, então a gente entrou em contato com ele, conversou, aí ele sugeriu soldar uma placa de metal, que ela ia sumir porque ia ficar como base mesmo, é o mesmo efeito do piso, só que ela tirava essa instabilidade, aí foi o artista que sugeriu, ele que fez todo o projeto e indicou o profissional que ele recomendava que fizesse, que tem essa questões também, alguns casos eles vem e orientam, passam o projeto pra gente, passam as orientações e a gente tem liberdade de contratar o profissional, já tem alguns casos que eles exigem que seja um assistente, ou o ateliê dele que faz, que nem a obra do Caciporé Torres também, ele que quis, que tinha que ser o ateliê dele que ia fazer, que não poderia (não audível) porque realmente, tem as soldas que no caso da peça dele era quase a pincelada do artista, é muito específico, então foi feito no ateliê do artista.

FT- Sim, sim. E o museu, nessa seção de pinturas e esculturas, existe alguma obra de constituição efêmera?

AL- Existe uma, não sei se você chegou a visitar a exposição MAC em Obras, lá no Ibirapuera?

FT- Não, eu cheguei hoje.

AL- Ah sim, então, porque tem uma exposição lá no Ibirapuera que chama MAC em Obras

FT- Sim, eu li sobre ela

AL- E são estes casos, alguns casos né. Uma dessas obras é a obra da Anna Barros, que chama *Pele*, ela é toda, é uma peça feita em látex, e esse látex foi deteriorando, ela tinha consciência dessa deterioração, do envelhecimento dele, e ela é efêmera, então ela, a gente chamou ela inclusive pra uma entrevista, pra documentar todo esse processo de degradação, porque a gente não tinha uma documentação com depoimento dela, um registro de que aquela obra é efêmera, tinha falas mas não tinha nada documentado, então nessa entrevista ela teve no museu e aí a gente registrou essa proposta dela, essa questão de que a obra é efêmera e aí ela até, pra definir inclusive o fato de quando é o fim né, porque o efêmero também tem essa questão, ela vai deteriorando e qual que é o momento que o artista considera que esse é o fim? Né porque também tem essa, é complicado né, se você não tem essa determinação fica até feio as vezes né, você põe em exposição uma peça que ela ta em uma situação muito precária, e o público as vezes não tem esse conhecimento e esse discernimento de saber que não, a proposta era essa, então foi interessante e ela também definiu que era aquele o processo, que encerrou, acabou a obra, não quer mais que exponha e ela sugere inclusive, se fosse possível, que a gente fizesse o enterro da obra, que ela falou “morreu, acabou”, ela falou, e aí agora a gente ta buscando os trâmites né, que tem que pegar toda a documentação, porque tem que dar conta tanto do patrimônio par USP, pra universidade, quanto pro IPHAN, que o nosso patrimônio, o acervo ele é tombado pelo IPHAN.

FT- Todo ele é tombado?

AL- Todo o acervo. Então a gente tem que confirmar, ver toda a documentação, pra poder dar esse desfecho né.

FT- Enterrar a obra (risos).

AL- (Risos) É, fazer o enterro conforme ela quer. Mas é assim, é um caso que ta na exposição inclusive.

FT- E aí nesse caso acaba se conservando a documentação e as imagens?

AL- É.

FT- Né, que permanecem no acervo.

AL- Sim, É, o registro vai se tornar uma documentação mesmo, um registro histórico né da obra, ela vai deixar de existir, como o objeto, só como um documento (não audível).

FT- Sim. Bom, eu já tinha perguntado no outro laboratório, é realizado um laudo técnico de todas as obras antes delas serem expostas, depois pra verificar se houve algum dano, o estado de conservação?

AL- Sim, sim. A gente faz o laudo sempre, tanto em exposições do museu quanto nos empréstimos né, é o controle, principalmente as vezes até no empréstimo né, porque vai estar um período fora, numa instituição que você não ta acompanhando diariamente, então é feito o laudo sempre

FT- Com outra equipe

AL- É sim, e uma outra instituição, você não sabe, de repente acontece uma goteira ali, um problema qualquer, então é importante, até mesmo um ataque de insetos né, pode acontecer, então é importante ta isso documentado.

FT- É verdade. Bom, sobre o sistema de segurança do museu, até elas já tinham me explicado um pouco, há extintores de incêndio né?

AL- Sim

FT- Nas galerias né? E na reserva técnica também?

AL- É, na reserva a gente tem os extintores, só que nas reservas daqui, as reservas de pintura e de papel, a gente tem um sistema de combate a incêndio com aquele gás, com gás FM-200, que é o sistema né diferente de combate a incêndio, só que não tem em todas as áreas até porque é muito caro e quando foi implantado não tinha condições de colocar em todo o museu, então ficaram só essas áreas que foram definidas pra serem contempladas.

FT- Há porta corta fogo?

AL- Tem porta corta fogo, isso. É, de segurança de combate a incêndio é mais isso, e assim, tem a questão do treinamento da equipe né, foram feitos treinamentos de brigada, a gente ta montando mesmo essa brigada que é uma coisa importante, a conscientização da equipe, do que fazer, como combater, porque tem isso né, as vezes um foco começa aqui de incêndio, eu posso combater com o extintor, se as pessoas, independente da área, ela tem essa consciência e tem um treinamento, ela combate o incêndio e não toma grande proporção né.

FT- Sim, até pra saber que ela não pode jogar água!

AL- Sim, é, então foi muito bom esse treinamento, a gente ta sempre fazendo treinamentos pra orientação da equipe, pra ta todo mundo consciente e saber como atuar né.

FT- Sim, sim. E até quem está cuidando nas galerias (não audível).

AL- Sim, tem os vigias, é. Tem os sensores né de incêndio, isso também é importante né, tem vários sensores.

FT- É feito um seguro das obras?

AL- Quanto ao seguro eu não sei te informar exatamente como que funciona, porque é complicado né o seguro de obra por obra, eu sei que existem alguns seguros que a universidade faz, agora como que é esse processo de seguro eu não sei te informar exatamente, eu sei que a maior parte dos museus não tem um seguro específico de obra por obra porque fica inviável, né.

FT- Acho que a maioria é só pra quando a obra sai do museu né?

AL- É, quando sai sempre, sim, quando sai sempre tem o seguro, durante os transportes e nos empréstimos é seguro do transporte, cobertura durante a exposição, enquanto ela não voltar o seguro ta cobrindo né.

FT- Claro. E a, a equipe da limpeza também recebe orientações né?

AL- Sim

FT- Elas me explicaram (não audível) fazem a limpeza dentro, não sei se aqui na pintura também?

AL- É, as áreas de reserva e os laboratórios a limpeza, porque a gente tinha uma equipe de limpeza, era feita com a equipe do museu, então toda a equipe era treinada, elas tinham vários cursos, a gente dava curso pra equipe. Aí a universidade está terceirizando todo o serviço de limpeza, e então o que aconteceu, a equipe que trabalhava antes, algumas pessoas foram remanejadas e as áreas de laboratório e reserva são feitas, a limpeza é feita só pela nossa equipe interna, já o espaço expositivo já é com o pessoal da empresa terceirizada, que a gente treina, orienta como trabalhar pra não danificar nada né, e sempre que tem uma exposição, quando ta mudando a exposição a gente busca essa equipe, orienta, se vê que mudou o pessoal da limpeza também a gente treina porque, tem que ta orientando o tempo todo né, e até bom porque a gente tem um retorno também, a gente ta orientando elas sobre o que a gente ta preocupado, o que que pode acontecer, as vezes tão limpando elas já dão “ ah olha, eu vi uma barata”, ou sabe, “ta vindo formiga”, até mesmo se acontecer “olha, tem um pozinho aqui estranho, você não quer dar uma olhada se isso é cupim, se não é?” Então é bom isso porque ajuda né no controle.

FT- Bastante

AL- Que a gente não consegue ta em todos os lugares né, e a equipe é pequena também.

FT- E o espaço não é tão pequeno assim!

AL- É, a gente tem mais de uma unidade né, tem aqui

FT- É um espaço grande

AL- É. E é importante mesmo, toda a equipe ta informada, porque essa troca, desde os vigias, como eles tão sempre né, cuidando da exposição, eles tão sempre olhando as obras “ah, eu to olhando aqui e essa obra não tinha essa (não audível), não, não tinha”, a gente vai lá e olha. As vezes é uma dúvida deles mas eles tão

cuidando, sempre avisam a gente “olha, não ta diferente ali, não tem não sei o que, alterou”, então eles vão dando (não audível) legal pra gente, ajuda bastante.

FT- É, bem legal esse trabalho

AL- É.

FT- E há um controle rigoroso de temperatura e umidade? Eu sei que o ar condicionado é central né?

AL- É, o ar condicionado nosso ele tem controle né, um ar condicionado, o equipamento tem condições de fazer o controle da temperatura e da umidade. A gente contrata empresas pra fazer, e a gente ta sempre monitorando, e aí a gente vai chamando: “opa, não ta legal, ta desregulado”. Tanto é que hoje mesmo eles estiveram mexendo, agora ta mais gelado aqui porque trocaram o filtro, mexeram e já falaram: “ó, vai dar uma alterada um pouquinho mas ele já ta estabilizando”, aí a gente fica atento par ver se regularizou, se não tem que dar o retorno pra eles fazerem os ajustes.

FT- Elas até me relataram isso, como são dois laboratórios (não audível), do uso do luxímetro e tudo, pra medir a luz nas exposições de acordo com os objetos.

AL- Sim. Tem, até a nossa equipe tem um funcionário que ele que faz sempre o ajuste da iluminação, que de tanto fazer ele já ta até meio que treinadinho, até o olho dele já vê mais ou menos, mas independente ele faz os ajustes, a gente confere, se precisa reduzir eles reduzem, ele ta sempre fazendo o ajuste.

FT- Claro. E, a outra pergunta até tu falou um pouco sobre isso, que seria o que é utilizado pra prevenir os agentes biológicos, insetos, fungos, traças, baratas.

AL- É, é o monitoramento o tempo todo né, fungo, ar condicionado, a gente ta sempre atento à ventilação, a umidade né, pra não aumentar muito, calor também, e vistoria constante, dedetização, tem uma rotina de fazer dedetização a cada seis meses, teve um período que a gente fazia por um ano, mas aí a gente resolveu reduzir esse intervalo porque começou a ter um probleminha aqui, outro ali, aí a gente falou: “não, vamos fazer de seis em seis meses que a gente fica tranquilo, então é feito, tem uma rotina constante de dedetização e o monitoramento mesmo, tem que ta sempre atento. A gente quando teve problemas, a gente teve problemas com cupim, mas isso foi controlado, até mesmo, uma coisa que a gente, ficava uma coisa meio chata né mas, de não misturar acervo, obra que chega tem um período que a gente ta sempre atento, antes de colocar junto com as outras, porque as vezes vem uma doação, aparentemente não tem nada mas existe uma infestação ali que não ta aparente, então a gente ta sempre acompanhando antes de colocar junto pra evitar que tenha um problema né, que depois que começa é difícil controlar.

FT- Como são as embalagens utilizadas pra guarda e pra transporte das obras, das pinturas e das esculturas?

AL- Olha, pra guarda a gente não guarda com embalagem né, geralmente elas são guardadas em trainéis. Inclusive a gente até evita embalagem dentro de reserva porque elas são de madeira né, porque geralmente as madeiras que são usadas pra fazer embalagens, não é uma madeira de lei, é uma madeira que elas são tratadas, que por lei é obrigatório e a gente exige que sejam madeiras tratadas, mas não são madeiras de uma boa qualidade, então tem um tratamento mas pode ter uma infestação, então a gente evita ao máximo material de embalagem dentro de

reserva, mesmo bases a gente evita, só algumas obras que tem que colocar na base mesmo, principalmente as esculturas, que a gente não tem aquele mobiliário né que a gente tá querendo ainda de, aquelas plataformas deslizantes pra gente compactar o acervo de esculturas, como não temos, então as peças ficam em estantes e tem algumas que ficam no chão mesmo sobre bases, então tem algumas que não tem saída, tem que deixar na base mesmo, mas sempre que possível a gente também não deixa nem em base dentro da reserva, pra evitar, que são materiais que são mais sujeitos né, a ter um ataque de insetos e tudo mais. Agora pra transporte, sempre a gente exige que sejam feitas caixas de acordo com a obra e o transporte que vai ser feito né, se é um transporte nacional, caminhão, terrestre, alguns materiais, se é uma obra que é um empréstimo internacional, um transporte aéreo, então a gente solicita materiais de revestimento que proporcionam maior isolamento térmico, pra não ter problema de interferência climática né durante o transporte, e aqueles procedimentos, (não audível) a climatização sempre que elas são transportadas, aguarda pelo menos 24 horas pra desembalar pra dar um período pra ela aclimatar, se teve alguma alteração durante o transporte, mas é mais pra embalagem, pra transporte mesmo que a gente faz embalagem, e aí vai de acordo com cada peça né, as de pintura normalmente seguem aquele padrão mais de caixa de pintura, as esculturas, aí é cada uma a gente tem que definir com a obra, usam trava, em alguns casos cintas né, vai de acordo com a peça mesmo, com a obra, é mais isso.

FT- Eu vi que algumas das esculturas estão em uns saquinhos na prateleira, que material é aquele?

AL- Tem uma, uma peça, eu não sei se é a mesma que você tá falando né, porque tem algumas, tem duas peças ali na reserva que tão embaladas, tem uma que elas são, são uns saquinhos é da, é uma obra da Carmela Gross, é uma instalação, são várias peças, e elas já vieram com esses saquinhos, elas são, a peça ela tem umas placas embaladas com papel alumínio, com pedaços de parafina, então é uma forma, já vieram com os saquinhos e inclusive com a identificação, com o número delas, pra você saber montar.

FT- Ótimo

AL- Então, aí a gente preserva e mantém esses saquinhos. Tem umas outras peças que tão embaladas, que elas, a obra se chama *Repolho*, são que nem uns puffs, é um tecido com enchimento de tecido também e elas, por ser tecido e ficar aberta, como a gente não tem móvel, e é o lugar que a gente conseguiu pra pôr ela é na parte do alto da estante, até porque a gente distribui na reserva de acordo com o peso também né, peças dessas aí são leves, fáceis de colocar, como fica lá no alto, então a gente embalou ela, fizemos que nem um saquinho mesmo com TNT, pra proteger da poeira, porque fica na parte de cima, apesar de ter o ar condicionado, tem essa questão da poeira, e a gente tem algumas áreas que pela vibração da máquina, acontece uma vibração também do concreto, e as vezes caem alguns farelinhos de concreto mesmo, então a gente embala elas pra evitar que isso suje né as obras, e também elas ficam muito alto, muito próximas da luz né?

FT- É, ficam bem no alto.

AL- Apesar da gente deixar sempre desligado, quando tá trabalhando, to vendo uma obra a luz tá acesa ali, então é uma forma de tentar reduzir a interferência da luz né nessas peças.

FT- E aí vocês usam TNT geralmente?

AL- TNT, porque ele permite que tenha uma ventilação, ter uma troca e não veda que nem um plástico, mas ele protege também da poeira. A gente tem usado o TNT branco né, porque não tem tinta, diminui a acidez, fica mais tranquilo. E é barato.

FT- Bem barato

AL- Tem essa coisa também (não audível) não tem dinheiro, então a gente tem que ir buscado soluções econômicas dentro da nossa realidade.

FT- Então vou te fazer a última pergunta, os critérios utilizados por vocês na conservação e no restauro, pra preservar, conservar e guardar o acervo, são baseados em que referências principais, bibliográficas ou de outros acervos, de outras instituições?

AL- Olha, a gente trabalha com os critérios normalmente utilizados pela conservação e restauração né, aí normalmente com os teóricos que tem mesmo, algumas, só que por ser arte contemporânea você tem que trabalhar, alguns dos critérios tradicionais do Brandi e toda essa turma mais antiga não se aplica em alguns casos, principalmente aquela, como chama, aquele purismo, aquele preciosismo de manter sempre o material, porque existem obras que a gente tem que substituir mesmo o material, o critério pra preservar ela é a substituição né! Tem uma peça, que a gente tem uma obra, ela tá até exposta na sede nova, que são meias de náilon, são bolinhas de isopor do Ernesto Neto, uma das peças são bolinhas de isopor dentro de uma meia de náilon branca e as outras são bolinhas de chumbo dentro de uma meia, era roxa, aí o artista falou que não tinha que necessariamente ser a roxa, que podia ser a marrom que era o aspecto que ele desejava, só que são meias de náilon fininhas e elas furam, então assim, se a gente não substituir essa meia a gente vai perder tudo, então o critério nesse caso é a substituição.

FT- Claro.

AL- E a gente tem buscado algumas referências mais recentes, o Vinãs é um deles que a gente usa, que a gente tem procurado, consultado, e as propostas deles, os critérios deles, já são mais adequados pra arte contemporânea.

FT- Qual é o nome do autor?

AL- Agora eu não lembro o primeiro, Salvador Vinãs.

FT- Salvador Vinãs.

AL- É, eu devo ter.

FT- Eu não tinha essa referência, eu vou procurar.

AL- Se você quer eu tenho o teu e-mail que elas passaram, eu vou pegar que eu tenho a referência depois eu te mando.

FT- Se puder me passar eu te agradeço.

AL- Sim. Ele é um espanhol, ele tem, ele trabalha bem com, os critérios deles já são mais próximos da conservação da arte contemporânea.

FT- Sim. O texto é em espanhol mesmo?

AL- É. E assim, muita coisa a gente tem baseado muito também em um recurso que eu acho que tem sido bem útil pra quem trabalha na área de conservação de arte contemporânea e restauro, é o INCCA né, a plataforma do INCCA, tem o Inside Installations também, que é um projeto dentro do INCCA, não sei se você conhece?

FT- Não.

AL- Que o INCCA é, o nome é International Network for the Conservation of Contemporary Art, é, é uma grande plataforma de conservação, de registro mesmo de obras contemporâneas, então são profissionais da área, e você tem, por exemplo, eu trabalhei, que nem essa obra do Ernesno Neto que eu to te dizendo, e eles tem algumas obras que tem vários, os artistas as vezes fazem mais de uma, e a gente fez uma entrevista com ele, tanto é que essas entrevistas que a gente ta fazendo no, na exposição MAC em Obras com os artistas, todas elas serão colocadas nessa plataforma do INCCA, que é um grande banco de dados de registros.

FT- Sim, e o acesso é fácil porque é internet.

AL- Sim, e você, e é uma grande troca porque, hã, eu trabalhei com o artista X e no diálogo com ele, ele disse que as peças dele são todas efêmeras, então aquilo é uma referência pro outro, que ta do outro lado do mundo, não tem condições de conversar com o artista, e você tem ali a informação, o depoimento dos artistas, ou as vezes tem registro de tratamentos que foram realizados e isso é legal também, porque tem alguns materiais que é o que a gente tava dizendo, materiais complexos hã, e as vezes o artista trabalha várias peças com aquele mesmo material, então você tem a referência de uma outra instituição, de um outro restaurador que restaurou aquela peça e as vezes, fez os exames, definiu o material, uma técnica específica, então você pode ta buscando essas referências pra você fazer o seu tratamento com as obras né do acervo dele, desde que sejam iguais, que tenham a mesma proposta, então é uma boa, uma boa referência né?

FT- É

AL- E assim, tanto é que o INCCA, ele também, eles organizam alguns eventos, tiveram alguns seminários, alguns congressos, seminários, não lembro agora qual era o termo exato, que foi o “Modern Art: Who Cares?”, e teve ano passado se eu não me engano o “Contemporary Art: Who Cares?”, então é interessante que eles falam, são depoimentos de várias instituições, restauradores, trabalhos que foram feitos em conjunto com o artista, curador, conservador, soluções que foram encontradas em alguns casos, então as vezes não é o caso específico que você tem, mas já são referências, tipo “ah, nesse caso ele definiu que o melhor era substituir e que não interferia tanto, ou descobriu tal material que é compatível, que pode ser substituído e que tem o mesmo aspecto, o mesmo efeito, então você busca essa referência, mesmo de critérios né pra gente ta se baseando, isso que eu achei bem interessante, vale a pena até tu entrar.

FT- Eu vou entrar, porque pra gente que pesquisa arte contemporânea também sobre conservação não há muito material, então toda a referência é muito útil.

AL- Aham. Não, e é bem interessante isso, essas soluções, inclusive, nesse “Modern Art: Who Cares?” tem inclusive um caso dum artigo, dum caso que foi discutido no seminário, por que são que nem anais do congresso que teve, de uma obra que a proposta do artista era folhas, pedaços de animais empalhados, essas coisas, tudo misturado, e a proposta dele era aquela deterioração, aquele bicho

comendo, era uma peça efêmera, só que a instituição se viu, ficou numa situação complicada porque aquela peça tava guardada na reserva junto com as outras, se aquele bicho que começava a crescer ali, pra completar o processo daquela obra, ele poderia pegar nas outras, então como que o museu vai fazer, nós vamos deixar danificar o acervo? Não tem condições de ter uma salinha pra cada obra, e não vamos deixar o processo acontecer? Que aí vai contra a proposta do artista. Então eles chegaram e conversaram com o artista. É bem interessante, tem várias discussões, o artista mantendo a postura dele que queria que deteriorasse, até que eles chegaram num consenso e o artista definiu que era pra fechar numa caixa e deixar deteriorar, mas pelo menos tava fechado dentro de uma caixa e aquilo não ia passar pra outras obras. Mas tem vários casos assim, bem interessantes, vale a pena dar uma olhada.

FT- Vou dar uma olhada sim, vou procurar sim, e essa outra referência desse (não audível) também.

AL- Do INCCA, e aí dentro do INCCA tem o projeto Inside Installations, que eles tão desenvolvendo uma documentação específica pra você documentar, catalogar, fazer inventário de instalações né, porque isso é um problema também que a gente encontra, muita coisa vem, não vem acompanhada de documentação, os casos que tem lá no Ibirapuera, na exposição MAC em Obras, tem uma obra que ela foi doada mas o artista não doou, e que não tinha esquema de montagem, então não montava a obra porque a gente não sabia como que montava, não tinha um esquema.

FT- Nem fotos?

AL- É, tinha foto, mas com a foto e com as peças ficava difícil, a gente não conseguia descobrir exatamente como montar, então agora trouxemos o artista, conversamos, porque tinha uma televisão antiga, foi interessante essas documentação também de que pra ele não era importante a forma da televisão, aquela TV antiga, mas sim a imagem que ela ia projetar, podia sim adaptar pra televisões novas, recentes, e você tem também a flexibilidade de no futuro, você tem documentado, então amanhã surge uma nova tecnologia, a televisão já não é mais desse formato, você tem o recurso de fazer a substituição porque você tem uma autorização do artista né.

FT- Claro.

AL- E tem muitas coisas, as vezes as obras são doadas e a gente não tem a documentação exata da montagem, da instalação e, esse Inside Installations eles fizeram assim alguns projetos envolvendo alguns museus e foram desenvolvendo ao mesmo tempo e também discutindo a documentação, como você documentar instalação, como você vai registrar? E ela te alerta pra questões que as vezes você não se da conta, na hora que você pega as coisas as vezes parecem muito claras né? E passou cinco anos a gente fala “e agora, como é que eu vou montar”, agora a coisa não ta mais tão clara, e naquele momento a gente não teve atento praquela questão pra ser perguntada, ou documentada, então ele te da esses formulários, esses roteiros, mesmo roteiros pra entrevistas, isso é bem interessante, vale a pena dar uma olhadinha.

FT- Não, eu vou olhar sim porque pra gente também é super interessante.

Obs.: Na sequência continuamos tendo uma conversa informal, que não foi transcrita, pois não faz parte da entrevista.