

O conservador como gestor: alternativas para conservação da arte contemporânea

Humberto Farias de Carvalho

A iniciativa de debates como esse é muito importante para discutir os problemas que realmente afetam não só os museus, mas também os colecionadores e até mesmo os artistas. Quando recebi esse convite, achei que seria interessante refletir, com base na minha experiência, sobre o que venho encontrando como problemas e desafios para a conservação de acervos como os do MAM e de museus no Rio de Janeiro, em Minas Gerais e na Região Sul do país. Diante da atual produção artística e dos problemas de conservação que encontramos, em que estratégias de conservação nós – artistas, museus, conservadores, estudantes, pesquisadores – podemos pensar?

Desde 2008, venho frequentando os eventos do INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art) e as Jornadas de Conservação de Arte Contemporânea do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, e participando de projetos no Brasil e na América Latina sobre conservação de arte contemporânea. Percebo que ficamos, em geral, no lugar-comum, porque ainda existe um desconhecimento, um estranhamento do profissional de conservação em relação à arte contemporânea. Geralmente, esse profissional vem de uma formação acadêmica, muito fechada nos seus próprios meios; em outras palavras, vem de uma formação de conservação nos suportes tradicionais, como escultura, pintura e papel. A meu ver, no que diz respeito à arte contemporânea, existe também uma distância grande entre o conservador e o curador, e, às vezes, entre o conservador e o artista. Então, o que procurarei fazer é propor uma reflexão, lançando duas questões principais que acho que são pertinentes para esta discussão sobre o trabalho do conservador e do museu, para que, em seguida, possamos discuti-las

O primeiro ponto sobre o qual eu gostaria de falar para conservadores e estudantes de conservação, para quem está envolvido nessa área, é o seguinte: o que se entende por arte contemporânea? Acho que essa é a primeira pergunta. Quando começo o curso que leciono na PUC-SP, faço para os alunos estas perguntas: “O

que vocês entendem por conservação e restauração?”. Eles respondem: “Ah, restauração, professor, é o trabalho de conservar, restituir, resgatar a obra de arte”. Então, pergunto: “O que você entende por obra de arte?”. Não há um único esboço de definição. Garanto que, se perguntássemos para um mecânico de automóveis “O que você entende por carro?”, ele descreveria exatamente o que é um automóvel: quando ele foi inventado, como funciona, o que é um motor a combustão etc. Ele conhece profundamente aquilo em que está mexendo. O conservador, por sua vez, não consegue definir ou discorrer sobre o que é arte, o que é um objeto de arte. Assim, já existe, de saída, uma dificuldade – nós trabalhamos com um objeto que nós mesmos não identificamos o que seja. Esse problema se agrava quando entramos no campo da arte contemporânea, pois aí se dilatam as fronteiras entre matéria, conceito e objeto. Claro que também é muito pretencioso propor uma definição do que seja arte contemporânea, mas acredito que podemos tecer considerações sobre isso, sobre o que é esse material com que trabalhamos, que pode, ou não, ser pensado de uma forma mais ortodoxa. Podemos, sim, ter algumas balizas dentro dessa materialidade. Há artistas que trabalham hoje na arte contemporânea com pintura, com fotografia etc., mas há outros artistas – como o Marcelo Cidade, que está hoje presente nesta mesa – que trabalham com materiais não ortodoxos, com apropriações, com materiais industrializados criados para outros fins, não artísticos, com performances, entre outros.

Entramos num campo em que a obra de arte é uma ação, não é necessariamente um objeto em si. É importante tentar entender primeiro o que é esse fenômeno da arte contemporânea. Quem é o artista, quem é esse indivíduo, hoje, que está produzindo esse objeto? O conservador deve trabalhar junto ao artista, para que o artista exponha seus problemas, seus interesses. O artista é um indivíduo como outro qualquer, ele quer viver da arte, quer fazer seu trabalho, ele não é mais um ser que coloca a mão numa coisa e aquela coisa vira ouro, como se pensava antes sobre o gênio. A potencialidade do artista de se comunicar e criar coisas, essa sua inteligência, é mais aguçada, talvez diversa da inteligência de um engenheiro ou de outro profissional. Mas ele quer viver daquilo que ele faz. É muito ruim, eu acho, uma pessoa ter que trabalhar com aquilo que não a agrada, ter uma profissão para sobreviver, e o trabalho que acredita ser aquele que a move, com o qual ela se envolve, se entrega, ficar em segundo plano. São crises que alguns artistas vivenciam hoje para sobreviver.

A partir do momento em que pensamos nessas questões sobre a arte contemporânea – no que podemos, de certa maneira, categorizar como arte contemporânea, nessa aproximação entre arte e vida, em qual o papel do artista nesses contextos – assim, dessa maneira, o conservador pode começar a lidar melhor com os materiais que são trazidos, com os valores semânticos atribuídos pelo artista, que podem ser reconhecidos ou não, criando possibilidades de estranhamentos e comunicação, de acordo com a experiência de repertório intelectual de cada fruidor.

Eu acredito nisso, essa é a investigação que venho desenvolvendo e à qual pretendo dar continuidade no doutorado: um conservador, hoje, é um gerenciador de significados e valores simbólicos. O conservador costumava ter uma formação muito fechada nos seus próprios meios – eu sou restaurador de pintura, eu sou restaurador de papel, eu sou restaurador de escultura. Isso não se aplica unicamente à conservação de arte contemporânea. Acho que é um fardo muito pesado para o conservador dizer “eu sou conservador de arte contemporânea”. É impossível pensar em um profissional que possa trabalhar com vidro, com pintura, com papel; não é possível um único ser humano dar conta de todo esse conhecimento. A postura do conservador, hoje, no contexto da arte contemporânea, é mais a de um gestor, no sentido de que ele se utiliza da história da arte, do conhecimento crítico, teórico e técnico, para pensar o que o artista desenvolveu como obra; para, como gestor, aproximar-se desse artista e tentar compreender seu objeto de arte, compreender sua proposição artística e lançar mão de vários profissionais que se dedicaram a pesquisas específicas. Dessa maneira, todos colaboram no tratamento de conservação interdisciplinar, sendo todos orientados pelo conservador-gestor.

Isso também vale para pensar a conservação tradicional. Por exemplo, para restaurar uma pintura do século 18, é preciso entender como o artista construiu essa pintura, por que ele trabalhou em tal suporte, o que é um desenho subjacente, o que é um *grisaille*, o que é velatura, o que é considerado valor, profundidade, perspectiva. Se o conservador não entrar na cabeça desse artista, fatalmente tomará decisões equivocadas, que provocarão problemas estéticos em sua proposta de restauro. Da mesma forma, eu acho que, hoje, o conservador deve entrar na cabeça do artista contemporâneo, procurar entender como ele pesquisa materiais, buscar mão de obra qualificada para executar os trabalhos. O artista, hoje, é um proponente, ele articula, gerencia, vamos dizer, sua produção conceitual, contratando pessoas

para realizar os trabalhos, seus projetos. O conservador opera no lugar onde se encontram a proposição artística, a matéria, os procedimentos museológicos e, claro, a atuação do tempo. O tempo é um denominador que ele tem que gerenciar. Por exemplo: a passagem do tempo em uma obra de bronze de quinhentos anos não modifica esteticamente a obra, sem que seja preciso fazer algo. Numa obra de vidro que foi perfurada por um tiro, como a que o Marcelo Cidade mostrou em sua apresentação, necessariamente o conservador tem que atuar de outra maneira, pensar outras possibilidades.

E aí entramos no campo que acho que está em falta no Brasil, que temos que desenvolver mais, que é o campo da pesquisa. Posso contar nos dedos quantos pesquisadores trabalham com arte contemporânea e estão pesquisando conservação de arte contemporânea no Brasil. É uma grande dificuldade, são muito poucas as iniciativas de pesquisa nessa área, e quase todas as pessoas que eu conheço trabalham por iniciativa própria, com recursos próprios, por interesse nessa área. Conversei com amigos em Portugal e na Inglaterra, que me contaram que existe uma produção acadêmica de artistas jovens que estão produzindo, existem monografias que falam sobre esses artistas. A partir do momento em que existem pesquisas sobre os artistas, sobre o que está se fazendo em arte, essa gama de produções, de monografias, de dissertações, de teses auxilia o trabalho de investigação dos conservadores. Dessa maneira, é possível estimular mais pesquisas no campo da conservação de arte contemporânea, unindo a pesquisa sobre artistas à pesquisa sobre a conservação das obras desses artistas.

A pesquisa tem que existir. Acho que talvez o ponto principal aqui seja que existem, sim, hoje, alguns poucos processos que validam muito isso. Por exemplo, no caso de artistas que já morreram. Temos necessidade de pensar processos de conservação para esses casos, pois se torna mais difícil tomar decisões quando os artistas já não estão entre nós. Acho que temos a possibilidade de realmente pensar em articular o curador, o artista (ou seus contemporâneos e assistentes) e a museologia. Também é importante entender que algumas obras não foram pensadas para o museu e hoje fazem parte dos acervos de museus. O exemplo da obra *Bichos*, de Lygia Clark, que o Marcelo Cidade mencionou, é muito esclarecedor nesse sentido. É conflitante para um museu, que tem a missão de preservar obras de arte para as próximas gerações, realizar tratamentos de conservação, propor

debates com a sociedade, disponibilizar pesquisas, colocar-se a favor de que o público manuseie a obra *Bicho*, de Lygia Clark, atendendo às necessidades impostas pela proposição artística pensada pela autora. Fatalmente, o manuseio excessivo do objeto vai danificá-lo de forma significativa, a ponto de ele não mais existir como objeto artístico. Restará apenas uma ruína e, nesse sentido, isso é completamente contrário ao que deseja o museu, como missão. É impossível um museu deixar isso acontecer. Então, ele acaba promovendo uma experimentação histórica do objeto, “historicizamos” esses artistas.

É importante entender que alguma negociação sempre terá que existir. Essa palavra “negociar” é a que me agrada mais. Negociar com o público, negociar com o artista, negociar com as instituições, com todos os que estão envolvidos. Quando o Marcelo Cidade mostrou o trabalho, que é um carrinho que foi adaptado, ficou evidente que essa estratégia de *readymade*, no caso, está muito ligada à pesquisa e à tradução de que cada lugar tem uma possibilidade; e o trabalho, na verdade, é gerenciar esse conceito e essa matéria. Por isso, o diálogo com o artista é tão frutífero para se pensar essas possibilidades, enxergar o museu, representado pelo seu conservador, como esse gerenciador.

Faço parte da Comissão Cultural do IBEU – Instituto Brasil Estados Unidos, e lembro-me agora de um trabalho de curadoria de uma retrospectiva dos cinquenta anos da Galeria IBEU. Eu estava conversando com o Cabelo, um artista do Rio de Janeiro que trabalha também com muitas obras efêmeras, e havia uma obra dele que tinha sido premiada pelo IBEU. Era uma caixinha de madeira, com vidro, com tecido embaixo – todos materiais problemáticos –, com um cavalo-marinho, e a cabeça do cavalo-marinho era envolvida por miolo de pão. Esse trabalho ficou guardado no IBEU e, dez anos depois, o que existia ali? Uma quantidade enorme de insetos pequenos, que comeram o miolo. Foi interessante porque o artista me falou “está previsto, isso vai acabar, essa é a obra!”, e o IBEU sabe disso, e realmente está acabando. Expusemos a obra, uma caixa, mostrando a transformação daqueles objetos, acompanhada de uma foto da obra, feita à época em que ela entrou para o acervo do IBEU.

Esse caso revela como a instituição também deve assumir, nesse processo de negociação, essa postura; explicitando, por exemplo, que alguns materiais vão sofrer danos e transformações que podem levar a obra a seu fim. Existem iniciativas nessa linha, por exemplo, com trabalhos no *Modern Art Who Cares*, que é uma

publicação de um encontro que houve na Holanda, de um trabalho, se não me engano, do artista construtivista Gabo, que era feita com um tipo de plástico. Naquela época, em 1910, se não me falha a memória, o plástico era algo recém-inventado, e o material transformou-se de tal maneira que não existia conservação possível, não existia nada que se pudesse fazer, então o que se fez foi uma réplica, para que as pessoas hoje pudessem experimentar esteticamente esse objeto que foi criado em outro tempo. O museu ficou com o objeto original e a réplica. São estratégias de negociação entre o curador, o público e o espaço expositivo, e é essa a ideia que gostaria de deixar para pensarmos.

Eu acredito nisso, acho que hoje o conservador acompanha a produção artística, caminha junto com o artista. Ele tenta usar as mesmas estratégias do artista. Nesse processo de negociação, vale lembrar também que o artista muda. Às vezes, em cinco anos o artista muda completamente seu pensamento, e eu acho – isso é uma postura minha – que o conservador é esse aglutinador dos saberes. O conservador não é curador, mas ele participa da curadoria. O conservador não é historiador de arte, mas ele está pensando o artista hoje. O artista hoje não faz teatro, mas faz performance; o artista hoje não é filósofo, mas fala de filosofia. Então, não concordo em que se deixe isso tudo nas costas do artista, porque o artista pode, às vezes, não ter um conhecimento museológico sobre a função histórica do museu.

Os museus têm problemas de conservação, os artistas têm problemas em adequar os materiais a sua poética, os conservadores têm problemas para pensar a conservação, os curadores têm problemas com montagens, obras, conservação, iluminação, entre outros aspectos, e nós temos que tentar negociar tudo isso.

HUMBERTO FARIAS DE CARVALHO

estudou história e crítica da arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes (EBA/UFRJ), colaborador em pesquisa de conservação de arte contemporânea no Centro de Conservação de Bens Culturais. Professor da disciplina de conservação de arte contemporânea e vice-coordenador do Curso de Conservação e Restauro da UFRJ, membro da diretoria da ABRACOR como colaborador internacional e pesquisador de conservação de arte contemporânea.