

Gestão de acervos

Isis Baldini

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao MAM e parabenizar o museu por esta iniciativa. Falar sobre a conservação e a restauração de obras contemporâneas é um desafio para qualquer conservador. Seja pelas questões éticas, seja pelos interesses envolvidos. Trabalhei durante vinte anos em instituições museológicas, sendo dez anos como restauradora e outros dez como gestora de acervo. A partir dessa experiência, vou tentar contextualizar essa problemática.

Vejo que existem dois problemas principais para a correta conservação de obras contemporâneas. De um lado, a forma como as instituições que abrigam essas obras estão estruturadas e, do outro, a formação acadêmica da equipe técnica.

Os primeiros museus foram criados copiando o modelo europeu de gerenciamento descentralizado, onde os serviços de restauração, como eram denominados então, normalmente estavam subordinados à curadoria. A quantidade de serviços de restauração dependia da quantidade de coleções.

Esse modelo descentralizado de gerenciamento trouxe alguns inconvenientes para as instituições, como, por exemplo, o alto custo que demandava a duplicação de pessoal e a falta de homogeneidade nas intervenções, uma vez que se trabalhava de forma individual e sem diretrizes gerais.

No Brasil não tivemos esse tipo de problema em função da falta de pessoal, mas, como nosso modelo de gerenciamento tinha como base o Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, e este havia adaptado o modelo europeu para nossa realidade, o profissional de restauro era normalmente subordinado à curadoria. A diferença entre o modelo original e o adaptado pelas instituições brasileiras é que, aqui, como eram poucos os restauradores, eles atendiam a todas as curadorias.

Ainda que, em meados do século passado, começassem a surgir os primeiros museus para abrigar novas coleções – em São Paulo o primeiro deles foi o MAM, criado em 1948 –, a forma de inserção dessas obras na coleção seguia as orientações estabelecidas pelos museus históricos, tendo uma ficha catalográfica única e fixa para todos os gêneros de obras.

No contexto de abertura desses museus, a área de restauro estava se organi-

zando no cenário internacional, tanto nos aspectos teóricos quanto nos aspectos práticos. Os princípios indicativos da área, expressos na Carta de Atenas, estavam sendo elaborados. Além disso, estavam sendo criados os primeiros cursos de restauro, as primeiras associações de classe e o primeiro organismo internacional dedicado à preservação do patrimônio, o ICCROM (International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property).

Os cursos de restauro que posteriormente serviriam de base para os cursos brasileiros, talvez pela própria proximidade do término da 2ª Guerra Mundial e pelo impacto que ela causou no estado de conservação das obras, foram estruturados a partir de uma metodologia totalmente direcionada para as obras tradicionais, executadas de forma tradicional, como as que vemos nos museus históricos, o que deve ser entendido como um deslocamento natural das necessidades daquele momento.

A partir da criação das associações de classe na década de 1960, os novos profissionais começaram a estabelecer uma série de normas de conduta e de procedimentos que tinham como principal objetivo salvaguardar as obras para as gerações vindouras. Normas que foram ficando, conforme as pesquisas evoluíam, cada vez mais rígidas, priorizando a conservação do objeto e não da ideia da qual ele era manifestação. Ou seja, critério plausível para as obras tradicionais, mas questionável para a nova produção, uma vez que se preserva a vida material da obra, mas não sua existência imaterial, sua ideia.

Assim sendo, os museus criados em meados do século passado para abrigar a nova produção artística possuíam uma organização administrativa e de pessoal, procedimentos de catalogação, guarda, conservação e restauro estabelecidos sobre bases tradicionais. Bases essas que transformavam a obra de arte em objeto museológico e fonte de informação, desconsiderando, nesse processo, entre outras coisas, sua natureza comunicativa. Isso criou um impasse conceitual em sua fruição, situação que se agravou a partir dos anos 1980, com o desenvolvimento da área de conservação e restauro no Brasil e a criação dos primeiros laboratórios em instituições com contratação de pessoal qualificado.

A entrada desses profissionais nas instituições criou um segundo problema: a musealização excessiva, que, embora seja resultado de um consenso institu-

cional, normalmente está, erroneamente ou não, relacionada à figura do conservador-restaurador. A musealização excessiva provoca sérios equívocos de ordem conceitual, pois objetiva tornar perene o que é materialmente e ideologicamente efêmero. Essa atitude está pautada na incorporação sem reflexão de práticas estabelecidas para os museus históricos, na valorização constante dessas obras, no culto do objeto ou do que sobrou dele e no despreparo teórico-crítico dos profissionais de museu para lidar com a nova produção.

Como consequência, inúmeras obras concebidas originalmente para ser interativas deixam de sê-lo. Dessa forma, os museus de arte moderna e contemporânea tornaram-se, assim, vorazes defensores da integridade física da obra, desconsiderando qualquer fator que não fosse aquele ligado à sobrevivência do objeto, focando apenas na questão de sua existência material, e não de sua existência imaterial. Transformaram-se em espaços similares àqueles que abrigam e expõem a arte tradicional.

Na década de 1980, esse modelo descentralizado de gerenciamento museológico começou a ser pensado na Europa e nos Estados Unidos por alguns museus que objetivavam, acima de tudo, diminuir os gastos e modernizar sua estrutura. Como solução, foi adotado o modelo centralizado de gerenciamento, em que os serviços de restauro foram retirados da coordenação dos curadores e transferidos para um departamento especialmente construído para abrigá-los. Departamento que era dirigido por um conservador e que estava hierarquicamente no mesmo nível da curadoria. No Brasil, as instituições que optaram por esse modelo centralizado também separaram da curadoria toda a área do gerenciamento técnico, ou seja, a catalogação, a conservação, o empréstimo de obra etc., como aconteceu, em 1990, no MAC-USP e, há cinco anos, no Centro Cultural São Paulo.

Posso afirmar que não são mudanças simples, pois a divisão de poderes envolve uma série de fatores subjetivos, que criam problemas de complexa solução. Mas isso foi importante para que houvesse um diálogo linear entre a conservação e a curadoria, o que, na minha opinião, é fundamental para possibilitar um trabalho de restauro consciente.

Independentemente do tipo de gerenciamento, as instituições que abrigam a produção moderna e, mais precisamente, a contemporânea, para obter êxito

em uma intervenção, devem ter uma estrutura orgânica de gerenciamento. Ou seja, possuir uma composição em que todos os envolvidos tenham consciência da relevância de seu setor para o todo, e a importância do todo para a readaptação constante de cada setor. Diferentemente das obras tradicionais e convencionalmente construídas, nas quais as respostas para os tratamentos estão quase sempre na correta avaliação histórica e estética do objeto, nas obras não tradicionais, essas informações não são evidentes e nem sempre estão nos objetos. A potencialização conjunta dessas informações, por parte da documentação, conservação, restauração, curadoria e museografia, é que propiciará as diretrizes para intervenção, guarda, manuseio e exposição. Nesse modelo, o centro de confluência e extroversão das informações está no setor da catalogação, local de arquivamento dessas informações.

Para o museu que abriga arte moderna e contemporânea, se o setor de documentação se ativer apenas às informações materiais e ao percurso histórico do objeto, essas não fornecerão os elementos necessários para auxiliar e direcionar os trabalhos de conservação, restauração e exibição, principalmente daquelas obras com valor de contemporaneidade. Em um modelo orgânico, a documentação deve ser vista como elemento intermediário, ter uma participação menos passiva e mais propositiva. As informações que o setor de documentação gera e organiza são basilares para que a área de conservação atue com critério e discernimento. É a ponte entre as atividades e o conhecimento material e imaterial do objeto. Pode-se dizer que a documentação e a conservação-restauração são dois lados de uma mesma moeda. De um lado, a documentação conserva a história do objeto e, do outro, a conservação preserva os aspectos materiais do objeto.

Com relação à documentação, nos últimos vinte anos, profissionais vêm adicionando campos informativos às fichas catalográficas visando aumentar e detalhar suas informações sobre as obras. Campos que, para serem efetivos, deveriam ser elaborados conjuntamente com as demais áreas que os utilizarão. Ainda que, num primeiro momento, não seja óbvia a importância dessas informações, elas são basilares como orientadoras de procedimentos. Como decidir, por exemplo, quais peças podem ser substituídas em uma obra? Quando o dano potencializará a carga simbólica da obra? Qual a participação que o artista gostaria de ter em uma intervenção? Até onde a degradação é intencional? A partir de que estágio de

degradação o artista não reconhece mais a obra? O artista permite que você faça cópias dessa obra para alguma exposição especial? Se ele permite, qual o destino que ele aceita que essas réplicas tenham, após o término da exposição? Enfim, há uma série de perguntas cujas respostas possibilitam contextualizar a obra e a postura dos profissionais em sua salvaguarda.

Para que essas informações sejam propositivas, elas devem abarcar o maior número de questões, e isso só é possível a partir de um trabalho conjunto entre as equipes, o que nem sempre é possível.

Na tradição institucional, o conservador, assim como o curador clássico, ainda continua isolado, seja fisicamente, seja conceitualmente. O lugar do conservador continua sendo o laboratório, espaço asséptico que, por natureza, separa a obra do mundo e do contexto no qual ela está inserida. Ele sempre tende a respeitar o valor histórico e o valor antigo em suas obras, mas o que fazer quando esses valores ainda não existem?

Na obra contemporânea, nem sempre existe valor histórico, e não existe o valor antigo.

Demorou muito para que eu percebesse que temos que respeitar um valor que nunca é mencionado nos cursos de conservação e restauro: o valor de contemporaneidade. Isto talvez ocorra porque esse valor subverte todos os dogmas sobre os quais a área se sustenta.

A conservação de obras de arte não convencionais, principalmente com grandes valores de contemporaneidade, carece de diretrizes e, por isso, necessita bem mais que o mero conhecimento dos materiais. Existe uma intrincada rede de significados e limitações cuja interpretação não depende apenas do conservador, cientista, historiador e curador ou proprietário.

As obras, principalmente aquelas criadas a partir da década de 1960, para existir em toda sua potencialidade, necessitam muitas vezes de uma interação com o público. Não apenas visual, mas também pelos sentidos, para se completarem. Sem essa interação, com a musealização excessiva que lhes é imposta em nome de uma conservação, de um prolongamento de sua existência material no tempo, do interesse que, porventura, venha a ter uma sociedade futura em sua existência,

nós a mutilamos, impedimos sua fruição da forma inicialmente desejada. Nossas atitudes preservacionistas muitas vezes impossibilitam que a obra se complete e, em função do prolongamento forçado de sua existência física, nós a mutilamos em sua existência imaterial.

Será que temos esse direito? Será que o objeto só sobreviverá ao tempo se mantivermos sua composição material? A história está aí para comprovar que não. Uma das obras mais importantes do século 20, propulsora de modificações significativas na história da arte, foi a *Fonte*, de Marcel Duchamp, também conhecida como “Urinol”. A obra se perdeu logo após a exposição no Salão no qual foi recusada, em 1917. Durante décadas, o único registro que tivemos da obra foi uma fotografia feita no ateliê do artista, antes de ela ser enviada para o Salão. As réplicas que vemos atualmente são todas da década de 1960. Isso impediu que a obra cumprisse seu papel?

Considero que nosso dever como conservadores seja preservar as obras, mas será que devemos fazê-lo a despeito de tudo e de todos? Será que temos esse direito? Será que não devemos repensar nossas posições diante de realidades artísticas e culturais tão diversas como as que fazem parte de nossa contemporaneidade e nas quais essas obras estão inseridas?

Gostaria de dar como exemplo uma situação que se passou comigo quando eu trabalhava no Centro Cultural São Paulo. Um dia, eu estava sentada à minha mesa, escrevendo sobre essas questões que estavam me inquietando. No dia anterior, havia visitado a exposição do Hélio Oiticica no Itaú Cultural. A exposição possibilitava que as pessoas andassem por uma instalação denominada *Penetrável*, e o visitante, conforme caminhava, passava por experiências sensoriais, táteis e olfativas. Estava, então, refletindo se o penetrável podia ser compreendido em toda sua potencialidade se estivesse separado do público por um cordão de isolamento. Enquanto refletia sobre essas impossibilidades criadas pela musealização e pensava na perda provocada pela falta dessa troca entre público e obra de arte e a necessidade de repensarmos nossa atitude, de respeitarmos mais a intenção do artista, o telefone tocou. Eram as conservadoras, que estavam no espaço expositivo do Centro Cultural, acompanhando a montagem de uma exposição. Elas me informaram, aflitas, que não sabiam o que fazer com a obra *Lugares*

sonoros, do artista Paulo Nenflidio, pertencente ao acervo. A obra é formada por um pianinho cheio de tubos de plástico bem longos que são colocados em várias direções; quando você toca o piano, o som se espalha. O trabalho estava sendo montado, e o artista havia dito que ele deveria ser tocado, senão não teria sentido. Elas me perguntaram o que deveriam fazer. Na hora, eu respondi: “De jeito nenhum. A obra faz parte do acervo, ela não pode mais ser tocada”, e elas retrucaram: “Isis, mas o que vamos fazer?”. Eu disse: “Eu vou até aí”.

Levantei, estava irritadíssima, e fui até o espaço expositivo. No caminho até lá, fui pensando: “O que eu estou fazendo? Estou refletindo racionalmente ou seguindo normas preestabelecidas para outras obras, entre as quais essa, por exemplo, pode não se encaixar?”. Quando cheguei à sala de exposição, todos estavam esperando que eu fosse impedir a obra de ser tocada. Perguntei ao artista como ele havia pensado a obra e, depois que ele me explicou, eu disse: “A obra pode ser tocada”. Solicitei ao artista que deixasse um documento explicando a forma pela qual a obra deveria ser exposta, os materiais que utilizou, dados sobre o marceneiro que a executou e autorização para que fizéssemos réplicas para futuras exposições ou até mesmo, se ele não permitisse, que pudéssemos refazer a obra ou parte dela, caso se quebrasse.

Para ser franca, cada vez que eu passava pelo espaço expositivo e via a obra tocando, me dava um aperto no coração incrível e, lá no fundo, eu rezava para que a exposição não tivesse público. Então, acredito que abordar questões que envolvem a obra com valor de contemporaneidade não é fácil, requer rupturas internas complexas, mas é necessário encararmos o problema o mais rápido possível, antes que nossa sociedade deixe uma série de objetos que não vão dizer nada para as futuras gerações.

ISIS BALDINI

Conservadora-restauradora de obras de arte em suporte de papel, doutora pela Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP), tendo defendido sua tese a respeito da conservação de obras contemporâneas. Professora do curso de conservação e restauração de material gráfico do SENAI.