

OS MUSEUS E A PRESERVAÇÃO DA ARTE CONTEMPORÂNEA: PARTICULARIDADES E PROCESSOS

Janaina Silva Xavier^{1*}

Centro Universitário Adventista de São Paulo
Universidade Estadual de Campinas

RESUMO:

Este artigo destaca algumas particularidades e processos da preservação e do restauro de obras de arte contemporâneas nos museus brasileiros com o intuito de tensionar a discussão e provocar novas reflexões, a partir da crítica de teóricos do campo e da análise de exemplos de objetos artísticos contemporâneos musealizados, seus processos de deterioração e as intervenções sofridas.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte Contemporânea; Museus; Preservação; Brasil.

ABSTRACT:

This article emphasize some particularities and processes of preservation and restoration of contemporary works of art in Brazilian museums in order to tension the discussion and provoke new thinking from the criticism of theoretic area and analysis of examples of contemporary art objects musealized, their deterioration processes and suffered interventions.

KEYWORDS:

Contemporary Art; Museums; Preservation; Brazil.

¹ *Licenciada em Artes Visuais, Especialista em Patrimônio Cultural, Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural (UFPEL), Mestre em Museologia (USP), Doutoranda em Artes Visuais (UNICAMP). Museóloga e Professora do Centro Universitário Adventista de São Paulo.

Introdução

Os museus, desde a sua gênese no século XVIII, tem sido o meio mais utilizado para a preservação e a exposição das artes visuais. Ao longo desse período, vemos o museu como um agente discursivo, que escolhe, descarta, conserva, pesquisa, expõe e comunica as obras de arte, legitimando o fazer artístico. Mesmo considerando as inúmeras críticas às práticas da instituição museal como um instrumento de dominação, hierarquização, segregação e disciplinamento do campo artístico, o fato é que até hoje, são as coleções musealizadas que formam o principal conjunto referencial da produção e das manifestações artísticas da sociedade.

No entanto, as produções artísticas, que tem como principal característica a representação simbólica da experiência humana, tem se apresentando de forma cada vez mais subjetiva e plural, isto porque, na contemporaneidade, elas não estão apenas interessadas em reproduzir sensibilidades, mas procuram singularidades interpretativas, afastando-se de um discurso acessível e invariável e, conseqüentemente, do entendimento universal. Essa criação artística, voltada para a experimentação, problematizadora das continuidades e rupturas sociais e questionadora da trajetória da humanidade, tem sido evidenciada desde o início do século XX, mas é a partir da década de 1960 que essa tendência se acentua e por isso os estudiosos e críticos consideram esse como sendo o momento de ruptura entre o período moderno e o contemporâneo.

Para Nascimento (2014) os movimentos da pop art, do novo realismo, a op art e a arte cinética, a minimal art, os happenings, a arte conceitual, a arte povera, a land art e a body art, que se utilizaram de todo tipo de processos e materiais e também do corpo do artista, marcam o início da fase contemporânea. A autora acrescenta também, que a arte contemporânea desafia os museus “a desenvolver novas formas de expor, de colecionar, de conservar, a criar novos conceitos e categorias, a estabelecer outro tipo de mediações, de contato com o seu público e com outras instituições” (NASCIMENTO, 2014: 7).

Diante dessa realidade conflituosa, esse artigo pretende destacar algumas particularidades e processos da preservação de obras de arte contemporâneas nos museus brasileiros com o intuito de tensionar a discussão e provocar novas reflexões.

Museus de arte contemporânea no contexto brasileiro

Quando pensamos em museus, devemos ter em mente o seu papel na sociedade como equipamento de promoção social que deve ter como principal fundamento proporcionar o que Chauí (1995) chama de “cidadania cultural”, que é o direito ao acesso, produção e participação cultural.

Para o Governo Federal brasileiro, são considerados museus as:

[...] instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento (LEI FEDERAL nº 11.904/2009).

A partir dessa definição percebemos a complexidade envolvida nos processos da chamada cadeia operatória museológica, que vão muito além do simples “depósito de coleções”. A Declaração de Santiago do Chile (1972), marco da chamada nova museologia na América Latina, traz em discussão a função social dos museus. O museu deixa de estar centrado nos objetos para se colocar a serviço do homem e deve atuar como um agente de desenvolvimento da

comunidade, tendo como foco as questões da atualidade e, para isso, ele precisa valer-se de criativas abordagens a fim de estabelecer e potencializar suas ações, por meio de seu acervo.

Segundo Julião (2006: 96) as atividades museais devem estar fundamentadas no tripé preservação, investigação e comunicação. De acordo com a autora, a preservação prolonga a vida dos bens culturais, a investigação amplia o potencial comunicacional do objeto que no museu se torna um documento, e a comunicação são as ações expográficas, educativas e socioculturais desenvolvidas pelo museu para o seu público.

Com relação à preservação de acervos artísticos contemporâneos, é preciso considerar que as operações de incorporação de obras pelo museu representam a legitimação da arte que será fruída pela sociedade e o recorte da produção atual que comporá a história da arte de nosso período histórico. A musealização acrescenta ao objeto artístico novas interpretações e, no caso particular de obras recentes, há uma distância temporal muito próxima entre a produção e o ingresso na coleção, o que não permite um período de julgamento e compreensão completa dos processos e trajetórias artísticas.

A arte contemporânea também inquieta os museus produzindo obras que causam dilemas na hora de sua musealização, não permitindo ser estabilizadas, classificadas, reproduzidas no espaço expositivo ou conservadas nos acervos. Esses desafios questionam os consolidados parâmetros de documentação, preservação e exibição das coleções, impulsionando os museus a repensarem e dinamizarem seus procedimentos preservacionistas.

A materialidade da arte contemporânea é construída com uma multiplicidade de materiais e técnicas. Os artistas exploram novos materiais em diferentes combinações, sem se preocupar com a compatibilidade e durabilidade dessas experiências. Ao serem adquiridas pelos museus, essas obras representam um desafio para os conservadores.

No entanto, antes dos museus e conservadores se lançarem sobre essa complicada tarefa de conservar a arte contemporânea, é preciso que eles tenham bem claro que, de acordo com os princípios da nova museologia, essa discussão só é válida, se o museu de arte contemporânea for percebido como um espaço “criador de valores e percepções”, ou seja, todo esforço de preservação só é pertinente no intuito de proporcionar fruição significativa (FREIRE, 2006: 31).

Essa conclusão pode parecer óbvia, pois que museu se daria o trabalho de conservar objetos que não pretende expor? Porém, é sempre apropriado lembrar que, conforme apontado anteriormente, as ações de um museu só se efetivam se houver um equilíbrio entre a preservação, a investigação e a comunicação. O pleno desenvolvimento desses três campos distintos e complementares, é que darão sentido e relevância a instituição museal. Portanto, antes de qualquer coisa, o museu deve avaliar o seu desempenho nessas três áreas e corrigir possíveis problemas diagnosticados, harmonizando a cadeia operatória.

Refletindo sobre essas discussões, passamos a considerar a realidade museológica da arte contemporânea no Brasil. De acordo com o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), foram cadastrados 3.025 museus no país. Destes, 53,4% tem coleções de artes visuais, ou seja, 1.615 museus, mas, apenas 18 têm no nome da instituição a expressão arte contemporânea, 15 deles estão abertos e 3 em implantação, 7 são municipais, 5 estaduais, 1 estadual universitário, 2 federais e 3 privados. Três museus foram criados na década de 1960, dois na década de 1970, quatro na década de 1980 e seis na década de 1990 (Museus em Números, vol. 1, 2011, p. 75; Guia dos Museus Brasileiros) (TABELA 1):

TABELA 1: Museus de Arte Contemporânea do Brasil

MUSEU	CIDADE	ESFERA	CRIAÇÃO
Abertos			
Museu de Arte Contemporânea / AGEPEL	Goiânia (GO)	Estadual	1988
Museu de Arte Contemporânea	Jataí (GO)	Municipal	1995
Museu de Arte Contemporânea	Campo Grande (MS)	Federal	1991
Museu de Arte Contemporânea	Niterói (RJ)	Municipal	1993
Museu Bispo do Rosário - Arte Contemporânea	Rio de Janeiro (RJ)	Municipal	1982
Museu de Arte Contemporânea	Americana (SP)	Municipal	1982
Museu de Arte Contemporânea Itajahy Martins	Botucatu (SP)	Municipal	1986
Museu de Arte Contemporânea José Pancetti	Campinas (SP)	Municipal	1965
Museu de Arte Contemporânea da USP (Universitário)	São Paulo (SP)	Estadual	1963
Museu de Arte Contemporânea do Paraná	Curitiba (PR)	Estadual	1970
Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul	Porto Alegre (RS)	Estadual	1992
Museu de Arte Contemporânea Raimundo de Oliveira	Feira de Santana (BA)	Municipal	1996
Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura	Fortaleza (CE)	Estadual	1999
Núcleo de Arte Contemporânea	João Pessoa (PB)	Federal	1978
Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco	Olinda (PE)	Estadual	1965
Em Implantação			
Museu de Arte Contemporânea	Sorocaba (SP)	Privado	2004
Museu de Arte Contemporânea	Senhor do Bonfim (BA)	ONG	2009
Museu de Arte Contemporânea Luiz Henrique Schwanke	Joinville (SC)	Privado	2002

Fonte: Guia dos Museus Brasileiros. Brasília: IBRAM, 2011
 Dados compilados pela autora.

Existem ainda diversos outros museus de arte, que embora não sejam específicos de arte contemporânea, conservam acervos desse período. Mesmo assim, percebemos que a musealização da arte contemporânea é acanhada no país, no entanto, as discussões sobre suas particularidades e processos têm permeado os debates entre artistas, pesquisadores, críticos de arte, museólogos e conservadores.

Particularidades da arte contemporânea e os museus

A primeira distinção que devemos fazer quando pensamos nas especificidades da arte contemporânea é que ela “opera não com objetos ou formas, mas com ideias e conceitos” (FREIRE, 2006, p. 8). Portanto, os museus “têm a responsabilidade de preservar a intencionalidade e a concepção da criação”, o que implica em preservar para muito além da materialidade (CARVALHO; OLIVEIRA, 2014: 635).

A salvaguarda do contemporâneo sugere ainda, a renovação dessas ideias e conceitos e isso significa “a atualização constante do conhecimento do que há de mais significativo na produção artística” (WILDER, 1997: 52). Essa premissa é até mesmo contraditória para a lógica da preservação que tem seu pensamento voltado para o passado. Nesse sentido, para o museu se manter contemporâneo é preciso acompanhar e adquirir a produção atual.

Segundo Freire (2006) essa preponderância da ideia, a transitoriedade dos meios e a precariedade dos materiais utilizados, aliado a uma atitude crítica as políticas dos museus, provocaram um estranhamento entre os artistas e as instituições na década de 1970, fazendo com que algumas manifestações fossem praticadas e expostas em circuitos alternativos.

O rompimento entre artistas e museus fez com que muito da produção desse período esteja ausente das coleções musealizadas. Nesse caso, será preciso recorrer às pesquisas, principalmente nos registros dos artistas e nos seus depoimentos, a fim de compor uma memória da arte. Vemos então, o museu de arte contemporânea atuando também como um espaço de memória que conservará registros, fotografias, vídeos, entrevistas, catálogos, publicações e até mesmo vestígios de obras, não para apresentação expográfica como objeto artístico, mas para documentação, investigação e produção de conhecimento do campo artístico.

Alguns movimentos, como o da arte postal, por exemplo, não foram pensados para exposições em museus, o artista desejava que sua obra circulasse por meio dos correios e que fosse manipulada pelo maior número de pessoas. Muitos desses impressos, contrariando a intencionalidade do artista, foram recolhidos pelos museus e hoje são expostos em vitrines. Nesses casos, a ideia original se perdeu, mas o objeto artístico ganhou uma ressignificação nesse processo que ainda é válida, ou seja, nem sempre é possível harmonizar a conservação com o intuito do artista. Nessa categoria poderíamos também incluir as “Inserções em Circuitos Ideológicos”, de Cildo Meireles, os “Bichos”, da Lygia Clark, os “Parangolés”, de Hélio Oiticica, que são experiências artísticas feitas para circular ou ser manuseadas pelo público e que hoje tem exemplares espalhados pelos museus, protegidos em expositores. Nessas situações, é possível o museu construir uma réplica dos objetos para manipulação dos visitantes, trazendo novamente a possibilidade da experiência estética planejada pelo artista.

Em outros casos, as obras foram pensadas pelo artista para serem temporárias ou mesmo do instante, como uma performance, por exemplo, e eles ma-

nifestam o desejo de que o seu trabalho não seja conservado. Nessas situações, então, a decisão do artista deve ser respeitada, podendo-se recorrer apenas ao registro da expressão para memória artística, caso ele assim o permita.

No pensamento de Neto (1999: 27), que foi diretor do MAC USP, a arte contemporânea “não foi feita necessariamente para durar, [...] para ser guardada e mostrada. A arte contemporânea quis acabar com a ideia de que arte é patrimônio, que deve ser retirada de circulação e preservada”. Nessa concepção, o autor fala de algo que não foi planejado com a intenção da permanência e que, insistir na sua continuidade é, segundo ele, “inviável”.

A concepção de patrimônio, por sua vez, traz atrelado o sentido de um bem com valor intrínseco ou extrínseco e que por isso deve ser legado as futuras gerações. O moderno conceito de patrimônio, desenvolvido no surgimento dos Estados Nacionais, no século XVIII, surgiu da necessidade de construir uma identidade comum, a partir de valores, expressões culturais, uma língua, uma história de origem e um território. Com essa intenção, os países recém-formados passaram a investir na constituição de patrimônios nacionais, calcados na formação de acervos artísticos e históricos. Pensando por esse prisma, de fato, alguns artistas contemporâneos não estão mesmo comprometidos com essa ideologia de uma arte a serviço da identidade coletiva e podem mesmo desejar que sua obra não seja abrigada em museus.

Para fins práticos proponho classificarmos os movimentos da arte contemporânea em categorias, tomando como base a técnica empregada pelo artista e a forma mais conveniente de preservá-la no acervo museológico. Poderíamos, dessa forma, dividir as obras em cinco grupos:

a) *Obras Bidimensionais* – seriam os objetos artísticos que ainda preservam a estrutura predominantemente bidimensional, entre eles estariam às pinturas em diferentes tipos de suporte e com o uso de variados pigmentos (tintas, corantes, materiais orgânicos, etc.), podendo ter ainda aplicados diversos tipos de objetos por meio de colagens e outras formas de fixação (jornais, fotografias, pedaços de madeira, arame, etc.).

b) *Obras em Papel* – seriam as obras de arte sobre suporte em papel, como as técnicas tradicionais de gravura (xilogravura, litografia, calcografia), fotografia, impressos (serigrafia, offset), desenhos, aquarelas.

c) *Objetos Artísticos* – constituiriam uma grande variedade de obras feitas a partir de composições por meio de estruturas com predomínio da forma tridimensional. Podem ser esculturas feitas a partir de novos materiais (chapas metálicas, tijolos, etc.), arranjos com objetos industrializados e objetos midiáticos.

d) *Arte do Corpo* - comporiam as obras que tem como suporte o corpo do artista ou necessitam de sua ação para se realizar.

e) *Arte Pública* – seriam as obras que são expostas ou apresentadas fora do museu e que não são possíveis de ser incorporadas posteriormente ao acervo das instituições, seja por suas dimensões, materiais extremamente efêmeros (orgânicos) ou questões conceituais.

A partir dessa classificação poderíamos conservar em acervo museológico como obras de arte as três primeiras categorias, observando sempre os aspectos da durabilidade e estabilidade dos materiais, mediante uma documentação museológica o mais rigorosa possível. Nesses grupos, as técnicas de conservação seriam próximas as tradicionais, monitorando os agentes de degradação e as determinações do artista. Essas obras estariam sujeitas a substituição de partes desgastadas e a sua extinção em diferentes períodos de tempo, de acordo com as características de cada obra.

Nas duas últimas categorias, a preservação seria no arquivo de memória da arte contemporânea, por meio do registro da obra: fotografias, vídeos, textos, depoimentos, pesquisas acadêmicas, projetos do artista. Essas obras não seriam indicadas para serem adquiridas pelo museu, pois, no caso das obras de arte do corpo, não se constituem de uma materialidade, ou na arte pública, possuem uma materialidade inadequada à conservação museológica ou que fogem a proposta conceitual do artista. As obras de Arte do Corpo podem ser apresentadas em exposições temporárias pelo museu.

Partindo dessa configuração, teríamos os movimentos artísticos classificados conforme a tabela abaixo (TABELA 2):

TABELA 2: Categorias dos Movimentos Artísticos Contemporâneos

OBRAS BIDI- MENSIONAIS	OBRAS EM PAPEL	OBJETOS ARTÍSTICOS	ARTE DO CORPO	ARTE PÚBLICA
Arte Cinética	Fotografia	Arte Conceptual	Body Art	Arte Digital
Arte Informal	Gravura	Arte Povera	Happening	Arte Marginal
Assemblage	Impressos	Assemblage	Performance	Arte Postal
Hiper-realismo	Livro do Artista	Instalação		Grafite
Neoconcretismo		Minimalismo		Land Art
Neoexpressionismo		Neoconcretismo		
Op art		Novo Realismo		
Pop art		Videoarte		

Fonte: ARCHER, 2001. Proposta organizada pela autora.

Alguns movimentos, como a Assemblage e o Neoconcretismo, se enquadram em mais de uma categoria, conforme a sua apresentação plástica. Apesar dessas classificações, é preciso salientar que a arte contemporânea foge a padronizações, assim essa seria uma proposta que teria muitas exceções e que precisariam ser analisadas caso a caso.

Enfim, de todas as muitas particularidades que a arte contemporânea possa apresentar é preciso ter consciência de que por mais competências e recursos que o conservador tenha, ela tem sua finitude. Um obra terá uma materialidade mais perecível e durarão mais e outras nem sequer deixarão vestígios, são apenas o gesto e a ação do artista, permanecendo o tempo de um momento. Ficará sempre uma sensação de incompletude e de perda, que é comum às outras produções culturais, históricas, arquitetônicas, arqueológicas, etc., afinal não é possível e nem mesmo desejável conservar tudo.

As experiências nos mostram que o caminho mais apropriado tem sido o do diálogo. Por ser a arte contemporânea a arte dos artistas vivos, ela tem uma vantagem em relação aos períodos anteriores, a possibilidade do museu manter permanente contato com o artista e sua produção. O museu pode abrir suas portas para ser o ateliê do artista, e dessa forma, os curadores e conservadores poderão acompanhar as criações, observando os materiais, as técnicas, os conceitos e as intenções envolvidas nos objetos artísticos, registrando todos esses procedimentos.

Essa transformação do museu como um espaço também do fazer artístico, permite a organização de exposições “em torno da figura do artista, e já não apenas da obra de arte isolada e deslocada do seu local de criação” (AZEVEDO,

2014:6). O artista pode ter um contato mais próximo com o seu público e o museu pode observar todo esse processo, tornando-se mais apto a cumprir o seu papel na mediação entre o artista, a obra e o visitante. Além disso, o artista pode planejar sua obra tendo como referência o espaço expositivo, evitando incompatibilidades e inadequações difíceis de solucionar depois que o objeto está pronto.

Nessa relação entre o artista e o museu está implicado o desejo do artista de que sua obra seja exposta e preservada pela instituição. Assim, haverá um entendimento entre todas as partes envolvidas. O artista se aproxima da lógica museológica, compreendendo melhor suas rotinas e aquilo que a instituição pode lhe oferecer como espaço para visibilidade de sua criação. Chegar a esse entrosamento pode ser muito produtivo para ele, pois, “sem o museu, a arte atual estaria não apenas sem pátria, mas sem voz e mesmo invisível” (BELTING, 2006: 137).

Processos de preservação de obras de arte contemporânea

A obra *Pele*, da artista Anna Barros, produzida em 1990 e pertencente ao acervo do MAC USP, é um exemplo interessante dos dilemas que envolvem a preservação da arte contemporânea. A obra trata-se de uma manta de látex que pretendia imitar a pele humana e que com o tempo tornou-se manchada e ressecada. Os restauradores e conservadores foram desafiados pelo tipo diferente de material envolvido, que exigiria tratamentos especiais e específicos e, para tanto, consultaram a artista sobre a melhor forma de intervir na obra (Figura 1).

O conflito, no entanto, surgiu quando a artista Anna Barros decidiu não restaurar e nem preservar a peça artística, segundo ela, as perdas sofridas faziam com que não houvesse mais motivo de salvá-la. Em uma carta oficial ao MAC, Anna exigiu a morte da obra com a realização de uma performance de cortejo fúnebre, que deveria ser filmada para documentação. O evento ocorreu em julho de 2011, e a partir de então, uma série de medidas burocráticas vem sendo tomadas para de fato dar um ponto final à existência da obra. Segundo Michelle Alencar², documentalista do acervo do Museu, o Conselho Deliberativo do MAC admitiu o “enterro” da obra, no entanto, a Procuradoria Geral da USP exigiu a aprovação de outros órgãos competentes. Deste modo, foram encaminhadas consultas ao Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura (DPH/SMC) que já se manifestou favoravelmente ao procedimento tomado, e a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo e o Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (CONDEPHAAT) que ainda não deram seu parecer.

O Museu conserva, desde a morte da obra, o número do protocolo do processo aberto na USP e apenas depois que este for encerrado, será encaminhado para o arquivo permanente. No acervo da Biblioteca do Museu está disponível o vídeo da entrevista com a artista Anna Barros, onde ela apresenta os motivos de sua determinação.

Segundo Shafer (2014), a decisão suscita diversos questionamentos, por exemplo: a aquisição da obra foi feita com recursos públicos e a mesma se constitui um patrimônio artístico do museu, que se responsabiliza pela guarda do bem até a sua baixa quando isso for permitido. A documentação da performance serviria para atestar a baixa da obra original? Ou esse registro da morte da obra seria uma nova obra? Qual a definição de documentação museológica nesse contexto? Essa discussão perpassa, também, pela autonomia do artista sobre sua obra depois que ela é adquirida pelo museu.

² Informações fornecidas por e-mail pela documentalista do acervo do MAC USP, Michelle Alencar, em 07 de outubro de 2015.



Figura 1: Obra Pele, artista Anna Barros, em 1990 e em 2011.
 Fonte: http://www.istoe.com.br/reportagens/139035_UMA+PELE+BEM+TRATADA
 Acesso em: 07 out. 2015

Outro caso que pode ser analisado é a obra “Vaso Ruim” do artista Nuno Ramos, pertencente ao MAM SP³. Trata-se de vasos cerâmicos de diferentes dimensões e formatos que são cheios de parafina. No espaço expositivo os vasos são golpeados com tacos de madeira, a fim de deixar o conteúdo escorrer pelas frestas e buracos até adquirirem certa estabilidade, parando de fluir. A obra precisa ser refeita a cada exposição e, para tanto, é necessário adquirir novos vasos, enchê-los com parafina e quebrá-los. Os materiais adequados, a distribuição dos vasos no espaço expositivo e o processo de quebra foram definidos pelo artista no projeto e constam nos registros da obra no acervo. Entre os procedimentos para a montagem da obra estão o de que é necessário expor mais de um vaso, sendo um deles alto e outro baixo, a parafina deve ser adquirida de uma empresa específica, o que abre a possibilidade da empresa parar de comercializar o produto ou vir a fechar, deve-se cobrir os vasos com plástico, evitando derramar parafina no seu exterior, é preciso colocar parte da parafina sólida e completar com parafina líquida até que o vaso fique bem cheio.

O ato de quebrar o vaso é simbólico e tem de ser feito pelos profissionais do MAM SP, seguindo as regras estabelecidas pelo artista. Nesse caso, os valores da originalidade da obra são questionados, visto que ela é refeita sempre a partir de novos materiais. O cuidado com o manuseio do objeto artístico também é discutido, pois ao quebrar o vaso, os funcionários se opõem a lógica museológica da conservação. A ação da quebra abre espaço ainda para a imprevisibilidade, já que não é possível controlar o aspecto final e nem os seus limites físicos no espaço expositivo, fazendo com que em cada reapresentação tenhamos uma estética diferente. Nessa obra, o constante “refazer” é em si o ato de preservar, pois o que está em discussão não é a materialidade, mas a ação, o gesto, a intencionalidade, a proposta conceitual do artista, e esta se mantém em cada exposição.

³ Nuno Ramos, Vaso Ruim, 1998, cerâmica e vaselina. Disponível em: <http://mam.org.br/acervo/2000-036-000-ramos-nuno/> Acesso em: 22 out. 2015.



Figura 2: Obra Vaso Ruim, Nuno Ramos
 Fonte: <http://www.nunoramos.com.br/> Acesso em: 22 out. 2015.

Desfeita a exposição, o que fica da obra até que ela seja exibida novamente, são o manual de instruções do artista e os registros fotográficos, textuais ou em vídeo que tenham sido produzidos para a memória desse objeto artístico e que são passíveis de análise e estudo.

A intenção do artista Nuno Ramos é esse processo contínuo de refazer a obra e caso o museu não o respeite e decida conservar e apresentar a mesma materialidade, a intenção do artista se perde. O mesmo se daria na obra de Anna Barros se o museu tivesse optado por restaurar o seu trabalho artístico. Isso nos leva a pensar que a lógica da preservação da arte contemporânea deve ser dada a partir das teorias da arte contemporânea e não dos princípios de conservação. É a arte contemporânea que irá determinar os caminhos para a sua salvaguarda.

Ao ser adquirida pelo museu, a obra de arte passa pelo procedimento de incorporação ao acervo por meio da documentação museológica. Um dos primeiros procedimentos para facilitar o trabalho do conservador é registrar na documentação, da forma mais completa e detalhada, os materiais e técnicas que o artista utilizou. Essas informações permitem inferir possíveis patologias e fatores de degradação. Os artistas tem utilizado uma variedade muito grande de materiais: tecidos, compostos orgânicos, polímeros sintéticos, resinas, borracha, plásticos, madeira, metais, tintas a base de diferentes solventes, etc. Devem ser registradas, ainda, na documentação museológica todas as informações necessárias para a reapresentação da obra, preservando o projeto do artista.

Essas indefinições e dificuldades podem acabar por fazer com que os museus optem por não adquirir obras efêmeras e que se desmaterializam num curto espaço de tempo, o que restringe as manifestações de interesse das instituições. Por outro lado, ao documentar, por meio de fotografias e vídeos, a deterioração e extinção das obras, vemos os museus exercendo a função de arquivo da arte contemporânea, o que é um paradoxo para uma instituição que se propõe operar no presente, ter que pensar também, no passado. É nesse sentido que Ferrari (2006) propõe que o museu de arte contemporânea opere paralelamente na conservação da memória artística, na reflexão crítica e na produção de arte.

Poderíamos continuar citando inúmeros outros exemplos de obras de arte e suas particularidades para a conservação, como o trabalho “Cinecromá-

ticos”, do artista Abraham Palatnik, feito com lâmpadas leitosas que estão cada vez mais raras no mercado e a substituição por outras lâmpadas alteram significativamente a aparência da obra, “uma vez que a opacidade é determinante para a percepção das sequências cromáticas” (SEHN, 2012: 139). Esse arranjo, no entanto, só nos levaria a perceber que não há um padrão metodológico para a conservação da arte contemporânea, e que cada obra deverá ser analisada particularmente.

Considerações Finais

A arte contemporânea e os museus são duas áreas conflituosas, que por si sós já causam inúmeras discussões e cruzamento de olhares. Na união de ambas, a problemática se amplia, a ponto de ser considerado por alguns, impossível conciliar o modelo museológico atual com a arte contemporânea. Apesar desse niilismo, precisamos avançar rumo a novos olhares e proposições, partindo sempre de uma base verdadeira, ou seja, a realidade que ora temos, que se constitui de museus.

Esse texto tocou apenas de forma tênue as muitas problematizações que podem ser depreendidas da preservação da arte contemporânea, começando pelo próprio entendimento do significado da palavra preservação em um universo permeado pelo efêmero e o imaterial.

Nesse sentido, podemos considerar o que foi afirmado por Crimp (2005: 122) ao dizer que quando “os agentes determinantes de uma área do discurso começam a ruir, abre-se para o conhecimento toda uma gama de novas possibilidades, as quais não poderiam ter sido vislumbradas do lado de dentro do antigo campo”.

Concluimos então, partindo dessa convicção, de que necessitamos sim pensar os caminhos da arte contemporânea e dos museus, porém, enquanto esses conflitos são problematizados e tensionados, há a necessidade de darmos continuidade à preservação dos acervos, à investigação e à comunicação por meio das ações museológicas, pois uma das maiores carências da sociedade brasileira é o acesso à cultura, e essa não pode esperar até que essas dicotomias sejam resolvidas.

Referências

- ARCHER, Michel. *Arte Contemporânea, uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- AZEVEDO, Teresa. Entre a criação e a exposição: o museu como ateliê do artista. Portugal: *Revista Midas* [online], n.º 3, 2014.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac e Naify, 2006.
- CARVALHO, Silmara Küster de Paula; OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Documentação em museus de arte contemporânea e a relação com a preservação de acervos. In: *Anais do 1º Seminário Brasileiro de Museologia*. Belo Horizonte: UFMG, 2014, p. 634-645.
- CHAUÍ, Marilena. *Cultura política e política cultural*. Revista Estudos Avançados. São Paulo: USP, v. 9, n. 23, 1995.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes 2005.
- DECLARAÇÃO DE SANTIAGO. Chile, Santiago, 1972.
- FERRARI, Federico. Post-produzione della memória: Il museo tra committenza e

- mercato. In: ZULIANI, Stefania (Org.). *Il museo all'opera: Transformazioni e prospettive del museo d'arte contemporanea*. Salerno: Bruno Mondadori, 2006, p. 93-102.
- FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- JULIÃO, Letícia. Pesquisa histórica no museu. In: *Caderno de Diretrizes Museológicas*. Brasília: Ministério da Cultura, IPHAN, Departamento de Museus e Centros Culturais de Belo Horizonte, 2006, p. 95-107.
- NASCIMENTO, Elisa Noronha. A musealização da arte contemporânea como um processo discursivo e reflexivo de reinvenção do museu. Portugal: *Revista Midas* [online], nº 3, 2014.
- NETTO, José Teixeira Coelho. Para um museu contemporâneo de arte. In: *Anais da II Semana de Museus da USP*. São Paulo: USP, Pró Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, 30 de agosto a 03 de setembro de 1999.
- SEHN, Magali Melleu. A preservação da arte contemporânea. In: *Revista Poiésis*. n. 20, dez. 2012, p. 137-148.
- SHAFER, Stephan. *Arte Contemporânea. O desafio da restauração e conservação da arte contemporânea*. Disponível em: <http://www.stephan-schafer.com/arte-contemporanea.php>. Acesso em: 23 jun. 2014.
- WILDER, Gabriela Suzana. Formação e desenvolvimento das coleções: problemas e desafios. O caso do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. In: *Anais da I Semana de Museus da USP*. São Paulo: USP, Pró Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, 18 a 22 de maio de 1997.

Artigo recebido em novembro de 2015. Aprovado em janeiro de 2016