

Documentação de acervos de arte contemporânea: compartilhando experiências sobre acervos de artista

Documentation of contemporary art collections: sharing experiences about artist collections

Mariana Estellita Lins Silva¹
DOI 10.26512/museologia.v9i18.34554

Resumo

Neste artigo buscaremos tratar de alguns aspectos estruturantes sobre a documentação de acervos de arte contemporânea, com enfoque especial nas coleções de artista. O objetivo é compartilhar experiências vividas no trabalho técnico cotidiano – utilizando a teoria apenas como ponto de partida para a análise – bem como problemáticas recorrentes e tomadas de decisão. Através dos pontos elencados aqui, pretendemos contribuir para a prática museológica e para a gestão de acervos de arte contemporânea.

Palavras-chave

Documentação. Arte Contemporânea. Museologia. Gestão. Acervo.

Abstract

In this paper we intend to deal with some structuring aspects about the documentation of contemporary art collections, with a special focus on artist collections. The objective is to share experiences lived in daily technical work – using theory only as a starting point for analysis – as well as recurring problems and decision making. Through the points listed here, we intend to contribute to the practice of managing contemporary art collections.

Keywords

Documentation. Contemporary Art. Museology. Management. Collection.

Este trabalho tem como objetivo contribuir com a tarefa – que cada vez mais se apresenta a museólogos e outros profissionais ligados à produção artística – de documentar obras de arte contemporânea. Antes de começarmos, precisamos alinhar conceitos e estabelecer nossos limites.

Em primeiro lugar é preciso dizer que o material aqui reunido é fruto de um trabalho técnico, desenvolvido ao longo de anos em que realizei cotidianamente tratamento documental de diversos artistas contemporâneos. Nesse sentido, apesar de já ter me dedicado a análises conceituais e teóricas sobre o assunto², nos ateremos aqui à solução de problemas práticos, para os quais a teoria será usada apenas como base para resolução de problemas.

Fundamentalmente, me propus a compartilhar experiências e tomadas de decisão. Além de poderem ser problematizadas, muitas das ações aqui descritas são passíveis de objeção. Esperamos ainda que possam ser adaptáveis, em maior ou menor grau, a diferentes situações. Não é nosso objetivo criar um método fechado, mas sim expor problemas vividos na prática para que outras pessoas possam pensar em possíveis aplicabilidades a partir deles.

Como o processo de documentação de obras de arte contemporânea é longo, complexo e diverso, mais do que percorrer esse caminho – que tampou-

¹ Professora adjunta do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV-UFRJ) e mestre em Artes Visuais pelo PPGAV-UFRJ. E-mail: estellita.mariana@ufma.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7150-989X>.

² No mestrado e no doutorado em História e Crítica de Arte pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UFRJ – PPGAV / EBA / UFRJ.

co caberia em um artigo – me dedicarei a selecionar alguns pontos estruturantes a partir dos quais é possível repensar determinados aspectos recorrentes nesta tipologia de acervo.

De que acervos estamos falando?

O outro ponto importante é compreendermos de que acervos estamos tratando. É claro que artistas contemporâneos com frequência trabalham com pinturas sobre tela, por exemplo. No entanto, como já há suficiente material produzido sobre suportes considerados mais tradicionais dentro das diversas possibilidades da produção artística, tentarei focar aqui em obras que:

- Não utilizam materiais tradicionalmente reconhecidos como suporte de obras de arte: ao realizarmos o tratamento do acervo, podemos encontrar materiais produzidos industrialmente / objetos de uso cotidiano (embalagens de produtos, roupas, sapatos, cadeiras, tubos de ensaios, íman, louças, flores artificiais, bandejas, garrafas, etc.);
- Materiais perecíveis (chocolate, glacé de bolo, milho, suco de laranja, etc.); espécimes que já foram vivos (animais taxidermizados, esponjas marinhas, besouros, etc.); materiais passíveis de reprodução técnica (objetos produzidos a partir de uma fôrma ou uma receita), objetos que são únicos por serem feitos pela mão do artista (desenhos, pinturas, esculturas, etc.)³ e objetos que são únicos na natureza (cristais, fósseis, conchas, pedras, etc.)
- Obras que se desdobram a partir da efemeridade em diversos aspectos, seja através do corpo como suporte, como ações que se desenvolvem em um tempo, poéticas relacionais, ou que incluem vídeos, áudios, novas tecnologias, etc.

Subdividindo o acervo em categorias de objetos

Além dos materiais componentes das obras, outro aspecto que costuma causar problemas são as categorias de definição da tipologia da obra de arte. Em linhas gerais, o que podemos perceber é que as categorias tradicionais para objetos artísticos (como pintura, escultura, desenho, gravura) são nomenclaturas mais facilmente determináveis, pois se orientam pela lógica do meio específico

Para essa discussão, o texto *Rumo a um mais novo Laocoonte*, de Clement Greenberg (1997), é relevante, porque o autor parte de um ponto de vista contrário à contaminação entre os meios artísticos. É justamente por defender a pureza dos meios que o texto nos ajuda a defini-los.

É preciso salientar que Greenberg está edificando uma teoria da arte moderna que busca, por diversos caminhos, legitimar uma nova proposta artística emergente, a norte-americana estadunidense. Nesse sentido, o autor utilizará estratégias como a afirmação de um arco contínuo responsável por ligar a pintura renascentista europeia à arte moderna norte-americana, lançando mão

3 Sobre isso vale trazer os conceitos de Obras Autorais (em que o artista é o idealizador) e Obras Autográficas (que contém o gesto do artista) trabalhados pelo restaurador de arte contemporânea Humberto Farias em: CARVALHO, Humberto Farias de. *Uma metodologia para a conservação e restauro de arte contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

Documentação de acervos de arte contemporânea:
compartilhando experiências sobre acervos de artistas

do artifício historiográfico evolutivo para qualificar a produção artística dos Estados Unidos como um aperfeiçoamento natural da tradição da arte que até então se desenvolvia na Europa.

A noção de meio específico para Greenberg adquire, portanto, contornos que transbordam a questão do material e do suporte propriamente, e se constitui como uma característica da vanguarda, consolidando uma narrativa que perpassa a tradição europeia e culmina com a arte moderna norte-americana. Greenberg coloca que a partir do século XVII, na Europa, a pintura sofre interferência da literatura, em um movimento que enfatizou o desenvolvimento da narrativa dos temas. E mesmo do ponto de vista da técnica – para além da construção literária dos assuntos que estão representados nos quadros –, é como se a pintura buscasse ser algo que não é. Por meio do uso da perspectiva, do claro e escuro e outros mecanismos de simulação de volume e profundidade, é como se a pintura da época se recusasse a evidenciar suas características enquanto meio específico, ou seja, uma superfície plana, bidimensional, sobre a qual se constroem formas e cores. O autor aborda como confusão essa tentativa de um meio se apropriar das particularidades de outro, o que denota uma valorização das características específicas e um posicionamento contra essa contaminação entre as artes.

Para Greenberg, a vanguarda tem capacidade de trazer a pintura novamente para seu meio específico, visto que na arte abstrata não haveria supostamente a intenção de representar, ou de trazer literariamente nenhum tema, mas sim, evidenciar os elementos singulares da pintura: a linha, a cor, o plano. Sobre isso, ele coloca:

[...] as artes de vanguarda nos últimos cinquenta anos alcançaram uma pureza e uma delimitação radical de seus campos de atividade sem exemplo anterior na história da cultura, as artes encontram-se agora em segurança, cada uma dentro de suas “legítimas” fronteiras [...] (GREENBERG, 1997: 53).

E continua:

As artes, portanto, foram tangidas de volta a seus meios, e neles foram isoladas, concentradas e definidas. É em virtude de seu meio que cada arte é única e estritamente ela mesma. Para restaurar a identidade de uma arte a opacidade de seu meio deve ser enfatizada (GREENBERG, 1997: 54).

Para o crítico e historiador da arte Guilherme Bueno, em seu artigo intitulado *Giulio Carlo Argan, Clement Greenberg: a teoria para a arte moderna como projeto*, o meio específico pode ser colocado como uma abordagem essencialista do objeto artístico, visto que coloca ênfase na “pureza dos meios” (BUENO, 2001). De modo abrangente, o autor buscará analisar, na perspectiva de um uso político das proposições artísticas e críticas, como essa noção de meio específico atua como um elo de continuidade entre a produção artística europeia e norte-americana. No entanto, o que nos interessa pontualmente é a noção trazida por Greenberg de que há limites materiais e técnicos nas modulações artísticas de atuação sobre um suporte, ou seja, existem limites materiais de desenvolvimento de determinadas linguagens artísticas, e do mesmo modo, esses investimentos sobre o suporte material da obra, correspondem também a estruturas conceituais específicas, ou nas palavras poéticas de Greenberg:

E assim, como na pintura, a planaridade original da tela esticada luta constantemente para superar todos os demais elementos, na escultura, a figura de pedra parece estar prestes a recair no monólito original, a peça fundida parece se reduzir e se homogeneizar numa volta ao magma original de que brotou, ou tenta lembrar a textura e a plasticidade da argila em que antes foi trabalhada (GREENBERG, 1997: 57)

Se pensarmos sobre o que é essencialmente uma pintura, quais elementos são fundamentais para que assim possamos qualificar determinado objeto, a frase do pintor francês Maurice Denis é uma resposta elucidativa: “Um quadro – antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua, ou alguma anedota – é essencialmente uma superfície plana, coberta de cores, dispostas de certa maneira” (DENIS apud GULLAR, 2004: 238)

A combinação entre as características do suporte da obra e as dos materiais utilizados sobre ele possibilita o desenvolvimento de padrões de atuação sobre esse suporte. No contexto deste trabalho, podemos considerar então que o meio específico é o conjunto de características fundamentais, que nos permitem enquadrar uma obra de arte em uma determinada categoria.

Se a pintura se constitui por um suporte plano, sobre o qual se aplica uma camada de tinta, são as possibilidades de pigmento (aquarela, guache, óleo, têmpera, etc.) aliadas às diversas qualidades de suporte (tela, papel, madeira, parede, etc.) que determinarão diferentes formas de manejo, desencadeando em muitos resultados técnicos. No entanto, em todas as variantes de materiais e técnicas, considerando que ainda se trata da aplicação de camadas de tinta sobre um suporte plano, está caracterizada uma pintura. Assim como a escultura – nos atendo aqui às técnicas mais tradicionais de obras de arte – é definida pela tridimensionalidade, pelas formas construídas com volume.

Essa discussão sobre o meio específico e a condição pós-meio do objeto artístico abordada por Greenberg é atualizada por Rosalind Krauss. No trabalho intitulado *A escultura no campo ampliado* (1984), Krauss traz a discussão de como na pós-modernidade o termo “escultura” passou a ser usado para designar diversos trabalhos artísticos, que além de se distanciarem muito do conceito tradicional de escultura, possuem características técnicas e estilísticas muito diferentes entre si, e mesmo assim recebem a mesma nomenclatura. Concordamos com a autora quando afirma:

A categoria escultura, assim como qualquer outro tipo de convenção, tem sua própria lógica interna, seu conjunto de regras, as quais, ainda que possam ser aplicadas a uma variedade de situações, não estão em si próprias abertas a uma modificação extensa. (KRAUSS, 1984: 131).

Na tentativa de reconhecer características que possibilitem a reunião de determinadas obras em um conjunto, novos termos possíveis para técnicas tendem a ser incorporados às definições de linguagens artísticas, em uma tentativa de acompanhar as tendências das obras que vão surgindo com a arte contemporânea. De outro modo, é possível observar em instituições detentoras de acervos de arte contemporânea que, ao lado das categorias pintura, escultura, desenho, gravura, começam a surgir (principalmente a partir do colecionismo de obras desenvolvidas nos anos 1960) categorias como *happening*, *performance*, *site specific*, *instalação*, etc.

No entanto, o que se pode perceber na prática é quando se cria muitos termos, e essa listagem com possibilidades de terminologias cresce indefinidamente, isto se torna irrelevante e indefinível, por dois motivos: primeiro porque não há pragmatismo em se ter um acervo que esteja subdividido em muitas categorias que contemplam poucos exemplares de obras dentro de cada conjunto; e segundo porque o embasamento conceitual de definição de cada um desses novos termos não é tampouco evidente (visto que não seguem a determinação do meio específico), como veremos mais detalhadamente em seguida.

Chegamos, portanto, no seguinte problema: se por um lado as categorias anteriores (baseadas em técnicas e materiais) não correspondem à realidade dos trabalhos produzidos, por outro, as que são criadas seguem outra lógica (não são propriamente técnicas nem materiais, mas sim poéticas, linguagens, estéticas) e por isso não são eficientes na determinação objetiva de subconjuntos de obras.

Na prática, o que acontece é que conseguimos distinguir uma pintura de uma escultura, mas não é possível ter tanta clareza no caso de uma escultura (de grandes dimensões, por exemplo) de uma instalação. Quando se busca definir conceitualmente uma categoria, há uma mobilização teórica e crítica que não se coloca de modo pragmático quando estamos diante de um acervo e precisamos tomar uma decisão objetiva.

Sobre isso é relevante trazer o trabalho de Renato Cohen, em seu livro *A performance como Linguagem* (2007), faz uma reflexão sobre o termo performance e sua distinção dos *happenings*. Cohen aponta que os *happenings* são um desenvolvimento da *body art*, mas se desprendem do corpo como suporte e se concentram na obra como um acontecimento circunscrito em um tempo. Na medida em que estabelecem relação mais estreita com as artes cênicas, os *happenings* dão surgimento às performances. No entanto, enquanto os *happenings* têm como característica fundamental a temporalidade, a performance se caracteriza pela relação do tempo com o espaço. Segundo Cohen (2007: 28), “podemos entender uma performance como uma função do espaço e do tempo $P = f(s, t)$; para caracterizar uma performance algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local”.

Sobre a comparação com os *happenings*, Cohen (2007: 133) coloca que: “pode se dizer de forma genérica, que a performance está para os anos 70 assim como o happening esteve para os anos 60” e continua:

De uma forma estrutural, happening e performance advêm de uma mesma raiz: ambos são movimentos de contestação, tanto no sentido ideológico quanto formal; as duas expressões se apoiam na *live art*, no acontecimento, em detrimento da representação-repetição; existe uma tonicidade para o signo visual em detrimento da palavra, etc (COHEN, 2007: 135).

Mas em que medida essa diferença fica clara quando estamos diante de uma obra inserida em um acervo? Essas nomenclaturas não são passíveis de classificação da mesma maneira que conseguimos determinar o conjunto de características necessárias para que uma pintura ou uma escultura sejam definidas como tais. A complexidade das definições de Cohen nos leva a crer que tanto *happening* quanto performance, além de serem termos historicamente localizados, são definições sobre a poética e a estética, não são propriamente técnicas ou categorias de obras de arte, e por isso se tornam pouco eficientes quando estamos diante de um grande conjunto de obras e precisamos definir

quais delas são performances e quais são *happenings*.

O que buscamos defender aqui, em suma, é que esse desenho de subdivisão de um acervo em categorias (essencial para a gestão museológica em diversos aspectos) seja pensado em referência ao próprio acervo e que se busque uma estratificação que faça sentido naquele contexto. Replicar categorias conceituais ou expandir listagem de tipologias de obras de arte com frequência não apenas se mostra ineficiente, como também pode significar um entrave às políticas de planejamento museológico.

Neste mesmo sentido, penso ainda ser importante levar em consideração as nomenclaturas criadas pelos próprios artistas. Por exemplo, Hélio Oiticica (1986) chamou seus trabalhos tridimensionais de *Objetos Relacionais*, justamente para demarcar que não eram propriamente esculturas; e Tunga criou sua categoria *Instalação*, em que uma performance acontece em um espaço, e nesse momento instaura uma instalação no ambiente. No contexto do trabalho do Tunga, em vários casos, performance e instalação são partes de um mesmo processo artístico. Se estamos defendendo que as categorias devem ser pensadas em relação ao acervo, ao invés de serem importadas de modelos supostamente universalizantes, me parece coerente utilizar as nomenclaturas criadas pelos artistas para definir seus próprios trabalhos. É claro que esse procedimento é facilitado nos casos em que a coleção é centrada na produção de um único artista, mas quando a composição do acervo for mais plural e diversa, será mais fácil determinar as categorias de subdivisão do acervo em função do formato, do tamanho ou da composição das obras.

Nos casos que envolvem nomenclaturas, penso que é importante se ater à lógica da subdivisão do acervo mais do que a conceitos teóricos aos quais as palavras remetem. Uma solução bastante eficiente é fazer coincidir a categoria com suas características de acondicionamento, onde esculturas, instalações entrariam na tipologia Tridimensionais, ou todas as obras que sejam penduráveis na parede possam ser chamadas de Quadros, independentemente de serem pinturas, colagens, ou qualquer tipo de material que possa ter sido aderido na superfície deste quadro. Outra subdivisão eficiente é Obra sobre papel, que se refere diretamente a um suporte que traz demandas climatológicas específicas, além de uma situação de guarda (em mapotecas) que provavelmente aproximará fisicamente esse conjunto no espaço da reserva técnica. Outro exemplo relevante quanto a esse aspecto, é a categoria *Time based media*⁴ utilizada entre outras instituições, pelo Museum of Modern Art (MoMa) para agrupar obras de arte que se desenvolvem em uma temporalidade determinada (sejam obras performadas pelo corpo do artista, ou que contenham vídeos, áudios, intervenções momentâneas, etc.), e que conseqüentemente demandarão registros e backup de imagens, vídeos, roteirização e uma série de elementos que se aplicam especificamente a este conjunto.

Em suma, o que me parece ser a melhor solução é a observação do acervo, para a partir daí sugerir categorias que de fato distribuam os objetos em subconjuntos que façam sentido naquela determinada dinâmica institucional. Mais eficiente ainda se esses conjuntos tiverem uma distribuição minimamente equânime. De modo ilustrativo, do ponto de vista de gestão de acervos, não é interessante ter, por exemplo, cinquenta por cento do acervo inserido em uma mesma categoria, ou por outro lado, uma categoria que englobe poucos

4 A tradução literal poderia ser "mídias baseadas no tempo". Compreendemos essa categoria como obras cujo meio se relaciona diretamente com o tempo, como se o tempo fosse suporte para obra de arte.

exemplares dentro do conjunto. Idealmente, o acervo deveria estar distribuído uniformemente em coleções (embora saibamos que isso nem sempre é possível), e que essas coleções correspondam a critérios técnicos, como a forma de acondicionamento, o local em que eles ficam guardados na reserva técnica, requisitos climatológicos, etc.

Respeitando as demandas do acervo

Uma situação recorrente quando iniciamos um trabalho de documentação é a busca por um sistema de catalogação já consolidado, com frequência os que são utilizados por instituições de grande porte. Alguns acervos de artistas brasileiros, por exemplo, pediram autorização ao Museu Nacional de Belas Artes – MNBA para usar o Simba Donato, sistema de base de dados estruturado pela instituição⁵. O sistema de informação do MoMA com frequência é usado de referência para a elaboração de parâmetros catalográficos em coleções brasileiras menores. Assim como o *thesaurus* do Getty Foundation⁶ é por vezes referenciado para essa conceituação e construção das nomenclaturas de tipologias de objetos. A utilização de um mesmo sistema por várias instituições gera pontos positivos e negativos, como veremos a seguir.

O ponto positivo é fundamentalmente a comunicação de dados entre as instituições. Quando o Ibram formula o sistema Acervo por exemplo, o desejo é que todos os museus sob sua administração, ou que utilizem esse programa, possam compartilhar informações através de um sistema único, o que permite inclusive gerar e aprimorar políticas públicas para acervos em um espectro maior, conjugando várias instituições.

No entanto, a decisão de aplicar um sistema externo a um acervo que passará por processo de catalogação pode ser fruto de um pensamento muito consolidado na Museologia, que é a suposta universalidade das práticas e dos métodos. Não entraremos a fundo nessa questão aqui⁷, mas é importante colocar que o horizonte epistêmico em que se funda a prática museológica – a modernidade – é permeado pela ideia de que é possível consolidar um corpus metodológico universal – uma estrutura dada *a priori*, a partir da qual todos os acervos e a produção de conhecimento atrelada a ele, possam ser descritos. Neste ponto, é importante afirmar que concordamos com Cristina Freire, do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP):

[...] o paradigma moderno dos museus já não se adéqua às políticas artísticas há algumas décadas. Uma alteração do que chamamos 'obra de arte' vem ocorrendo desde, pelo menos, a segunda metade do século XX. Não se trata aqui de uma simples alteração semântica, mas sim epistemológica; ou seja, não apenas o objeto de arte, mas, sobretudo o objeto da arte deve ser reconsiderado. O que implica, necessariamente, uma crítica às instituições que pavimentam o caminho à legitimação das narrativas. E a tarefa que se nos apresenta é bastante complexa e exige ainda uma mudança de mentalidades (FREIRE, 1999: 169-170).

5 O Simba Donato foi o ponto de partida para o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) elaborar a base Acervos.

6 Getty Art and Architecture Thesaurus (AAT).

7 Este tema foi abordado por mim em outros artigos, como *A documentação museológica e os novos paradigmas da arte contemporânea* (2014) e *O contexto epistêmico do museu de da história da arte a partir de uma abordagem decolonial* (2019).

Diante da necessidade dessa “mudança de mentalidades” de que nos fala Freire, estamos propondo uma prática distinta – ainda que não desconectada – do rigor metodológico da Museologia moderna. Vale ressaltar que não cremos na universalidade ou na neutralidade dos métodos, e por isso optamos por afirmar a parcialidade das decisões tomadas e da evidenciação dos limites do escopo e do alcance dessas ações. Em outras palavras, por não acreditar na universalidade das metodologias de modo geral (por uma questão epistemológica), preferimos assumir a prática direcionada e particularizada, na qual o acervo conduz as tomadas de decisão.

As regras hegemônicas de um sistema de documentação não serão sempre aplicáveis – em determinados contextos, quase nunca. É importante que as demandas informacionais da obra sejam compreendidas e acolhidas, e que sua proposta conceitual prevaleça em relação às crenças metodológicas da Museologia, que gera, por exemplo, uma necessidade de criação indefinida de espécimes materiais arquiváveis⁸. Buscamos defender que as nomenclaturas, as subdivisões em conjuntos e as normas catalográficas sejam adaptadas para melhor se adequarem às características do acervo, nunca ao contrário. É preciso pinçar da Museologia os conhecimentos convenientes, mas não formatar as obras para que caibam nos critérios estruturalistas propostos pelo arcabouço técnico museológico.

A elaboração dos dossiês

Essa é uma estratégia que me parece proveitosa: a elaboração de dossiês sobre as obras. Para compreender esse procedimento, é necessário fazermos algumas pontuações sobre o sistema de documentação museológico, incluindo tanto as fichas catalográficas analógicas até os mais sofisticados softwares de sistemas de base de dados. Para isso abordaremos brevemente os seguintes procedimentos: inventário, ficha catalográfica, base de dados e, por fim, o dossiê.

O inventário é uma listagem geral do acervo, utilizada como primeiro procedimento de reconhecimento dos objetos que serão musealizados. Por não ter a intenção de promover uma análise profunda sobre cada objeto – e sim construir um panorama sobre tudo que existe na coleção –, o inventário costuma reunir informações básicas sobre cada item, como título, data, dimensões e uma fotografia para reconhecimento. É a partir desta listagem que se pode construir um sistema mais elaborado de informações.

Na perspectiva que buscamos construir de que há uma demanda do acervo que deve ser respeitada, esse momento do inventário é bastante importante, pois poderemos identificar as possibilidades de divisão em subgrupos daquele conjunto que se apresenta, bem como as características semelhantes, estratégias de conservação que possam ter em comum, etc.

A ficha catalográfica é um documento atrelado a cada obra de arte individualmente, que se destina a reunir todas as informações sobre a vida daquela obra: suas principais características de identificação; o estado de conservação e os procedimentos necessários; o trânsito por exposições, publicações e textos que a citam, etc. Se o inventário se constitui como uma ferramenta de observa-

8 Sobre isso Donald Preziosi (1998: 496) coloca que: “A museografia e suas museologias foram encampadas, a partir de associações metafóricas, metonímicas e anafóricas, que devem ser mapeadas dentro de espécimes arquivados. A museologia e a museografia demonstram que todas as coisas podem ser compreendidas como espécimes, e que a especificização pode ser um pré-requisito efetivo para a produção de conhecimento útil sobre qualquer coisa” (tradução nossa).

Documentação de acervos de arte contemporânea:
compartilhando experiências sobre acervos de artistas

ção do acervo, do conjunto, a ficha catalográfica, por outro lado, é um enfoque na vida de cada obra de arte.

A base de dados é um sistema informatizado que além de reunir as informações individuais sobre cada obra, permite reuni-las em um sistema de busca. Nesse sentido, a base de dados permite extrair informações gerais e até estatísticas do acervo, bem como consolidar dados específicos de cada obra.

Estamos partindo do pressuposto que a documentação como um todo cumpre duas funções fundamentais. A primeira é reunir informações sobre cada obra de arte individualmente, desde seu histórico, dados sobre composição dos materiais, procedimentos restaurativos que foram eventualmente realizados, trânsito e participação em exposições, proposta teórica e período artístico em que está inserida, textos produzidos sobre ela, entre outras informações que podem ser consideradas relevantes. A segunda função é a gestão institucional, que não se circunscreve a uma obra em particular, mas ao conjunto das coleções. Nesse ponto, os sistemas de base de dados (em detrimento das velhas fichas catalográficas em papel) se tornam ainda mais relevantes, pois nos permitem essa visão global do conjunto de obras, atrelada a índices estatísticos (qual a porcentagem das obras em papel apresentam acidificação do suporte, ou quantas obras que utilizam vídeo passaram por *backup*, são exemplos de perguntas sobre o conjunto do acervo podem ser feitas ao sistema).

Nesse sentido, podemos dizer que a base de dados tem uma função gerencial, de controle de entrada e saída das obras, revisão dos procedimentos de conservação, informações do planejamento de exposições, etc. No entanto, com frequência, a base de dados não é capaz de oferecer todo o suporte necessário, devido à alta complexidade da obra, que pode demandar por exemplo, manuais de montagem, decomposição da obra em muitas partes, backups de arquivos de áudio e vídeo, tomadas de decisão em relação à restauração ou substituição de elementos, além de aspectos conceituais. É para dar conta dessa dimensão mais profunda das obras que servem os dossiês.

Em suma, a base de dados oferece respostas sobre o conjunto do acervo, enquanto o dossiê se constitui como um mergulho mais profundo em cada obra individualmente, apresentando informações mais detalhadas, bem como desenhos, esquemas de montagem, embalagem, ou qualquer outro tipo de informação (não passível de tabulação) que seja necessária à manutenção e perpetuação da obra. O dossiê permite uma escrita linear (não apenas em formato de tabelas ou opções clicáveis, os *check box lists*⁹) conjugada com desenhos, esquemas, fotos, ou qualquer elemento que se julgue necessário. O dossiê é o momento em que há espaço para a subjetividade nas articulações entre informações que se considere relevantes para a manutenção da obra, é um escape (ainda que muito rápido e relativo) para a estrutura catalográfica mais rígida.

Os dossiês são estruturas documentais distintas da ficha catalográfica, embora com frequência os tópicos remetam aos campos da ficha. No entanto, com a abertura gerada pelo preenchimento em texto corrido acompanhado de imagens e esquemas (que muitas vezes os artistas fazem à mão, sem nenhum pragmatismo, mas que se tornam ferramentas importantes), os dossiês possibilitam uma complementaridade das informações. Elencaremos aqui uma série de tópicos, que esperamos que possam servir como inspiração. Utilizaremos exemplos de preenchimento, na expectativa de que abarquem possíveis proble-

⁹ *Check Box list* neste caso, é uma lista com as opções para que sejam selecionadas (não sendo, portanto, preenchimento em texto corrido).

máticas recorrentes em diferentes acervos.

Figura 1 - Exemplo de Dossiê.

DOSSIÊ DE DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA	
Título da Obra:	
Número de Catalogação:	
1 Informações Gerais	
<p>Instalação sobre a qual se desenvolve uma performance. É possível remontar apenas a instalação, mas se a opção for pela realização da performance, os vestígios deixados por seu desenvolvimento devem permanecer durante todo o período expositivo. A instalação é composta por dois sinos de bronze (200 X 120 cm) suspensos por um cabo de aço – verificar ilustração e manual de montagem. A performance deverá ser encenada por duas pessoas do gênero feminino e uma pessoa do gênero masculino que desenvolverão atividades do cotidiano (como beber água, fazer a barba, trocar de roupa, etc.)</p>	
2 Instruções de montagem	
<p>Passo 1 – Fixação do cabo de aço Passo 2 – Suspensão dos sinos de bronze - serão necessários dois andaimes de 2m de altura</p>	

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Informações Gerais

Introduzir informações sobre a obra em seus aspectos gerais. Aqui há espaço para a leitura que o documentalista faz da obra, elencando as características primordiais, mais relevantes, e os aspectos essenciais. É interessante observar que essa leitura será sempre subjetiva, cada indivíduo que se propuser a descrever uma obra o fará de um modo único. A seguir, algumas possibilidades de resposta para diferentes situações de acervo¹⁰:

Exemplo 1: É uma instalação sobre a qual se desenvolve uma performance. É possível remontar apenas a instalação, mas se a opção for pela realização da performance, os vestígios deixados por seu desenvolvimento devem permanecer durante todo o período expositivo. A instalação é composta por dois sinos de bronze (200 X 120 cm) suspensos por um cabo de aço – verificar ilustração e manual de montagem. A performance deverá ser encenada por duas pessoas do gênero feminino e uma pessoa do gênero masculino que desenvolverão atividades do cotidiano (como beber água, fazer a barba, trocar de roupa, etc.). Para realização da performance, verificar o anexo referente.

¹⁰ Esses exemplos são baseados em situações reais, mas foram modificados para que pudessem sintetizar situações de obras diversas e nesse sentido abarcar uma quantidade maior de problemáticas.

Exemplo 2: A obra foi concebida para ser realizada em espaço público, preferencialmente ao ar livre. Em um espaço circular, de pelo menos 300 cm de diâmetro, deverão estar dispostas as oito mesas e sobre elas os alimentos listados, em anexo. Ao centro, ficará posicionada a câmera sobre um tripé, por pelo menos 1 hora, ou até que o público (os transeuntes) se aproximem para ver ou manipular os objetos que estão sobre as mesas.

É relevante ressaltar que quanto mais conhecimento se tiver sobre a proposta do artista em relação aquele trabalho específico, melhor (por isso os mecanismos de entrevista, quando possíveis são tão relevantes). No exemplo 1, já se sabia que o artista tinha pensado a instalação atrelada à performance, mas que ele considerava o elemento tridimensional como uma primeira camada de apreensão do significado do trabalho, e que, portanto, poderia ser exposto sem a efetivação da ação. No entanto, se houvesse realização da performance era importante que os vestígios ficassem presentes, propondo uma relação semântica indiciária (restos, vestígios, pistas de algo que aconteceu ali).

O segundo exemplo nos traz uma nova camada de complexidade que é o registro da ação. Nesse caso específico, a única instrução dada pelo artista é que a câmera deveria estar ao centro, apoiada em tripé (era importante que não houvesse uma pessoa manipulando o equipamento). Em outros casos, os artistas desejam gerir mais detalhadamente o resultado de imagem gerada a partir da ação.

Sobre essa questão do registro, Luiz Claudio da Costa, em seu livro *Dispositivos de Registro para Arte Contemporânea* (2009), discute, entre outras coisas, a função e a importância do registro para determinadas linguagens contemporâneas. O autor destaca, por exemplo, situações onde os artistas utilizam o registro em vídeo ou fotografia como documentação de uma obra efêmera. Em outros casos, os artistas elevam esta documentação ao status de obra de arte, trabalhando conceitual e plasticamente este recurso, transformando-o em objeto criativo, e não simplesmente como o resultado da observação do ato artístico.

Em algumas situações, o registro pode ser um elemento constituinte da obra de arte, ou até mesmo a própria obra. Segundo Costa (2009), mesmo em casos onde esta opção não é explicitada pelo artista, a partir do produto acabado, do vídeo ou da fotografia, pode-se chegar a algumas conclusões. O artista pode deixar transparecer o desejo de fazer do registro uma parte de seu trabalho ou não. Um vídeo, por exemplo, pode dar pistas sobre a função do registro naquela obra: o posicionamento de câmera, a aparição do artista na gravação, ou a atenção dada ao tratamento estético da imagem, são alguns elementos que podem demonstrar sua intenção de narrador ou de espectador do próprio trabalho, de designar ao registro a função de obra ou deixá-lo somente como um olhar produzido a partir dela.

Em *¿Documentar? Para qué?*, de Jo Ana Morfin (2009), publicado na revista da Jornada de Conservação de Arte Contemporânea do Reina Sofia, a preocupação central é a importância dos registros audiovisuais para a compreensão e preservação de obras efêmeras, perecíveis ou relacionais. Segundo a autora, estes suportes de mídia muitas vezes não passam por conservação, caem na obsolescência e com frequência não são incluídos nas coleções dos museus. Ou seja, quando tratamos de obras que se desenvolvem no tempo, muitas vezes não será a obra em si que deverá ser musealizada, mas outros elementos que

mantenham sua informação preservada.

Isso me lembra outro caso, em que um mesmo artista tomou posicionamentos distintos em relação a duas obras de sua autoria. Os dois trabalhos eram ações performativas que requeriam vestimentas específicas, além de um profissional cinegrafista. No momento da reexibição, isso gerou algumas possibilidades, e sobre isso foram tomadas as seguintes decisões: em um dos casos, não era desejável que após o fim da ação a vestimenta ficasse exposta (como um elemento escultórico), pois isso poderia trazer uma redução de sentido e uma distorção da proposta artística na produção de significados pelo público. Nesse caso, a solução foi a exibição do vídeo gravado e editado. Já no segundo caso, a vestimenta deveria sim ficar exposta, pois, segundo o artista, aquele objeto material contribuiria para o entendimento sobre a ação que já tinha sido finalizada. Nesse segundo caso, ao contrário do primeiro, o vídeo não era a melhor opção para a reexibição do trabalho, portanto, optou-se por posicionar ao lado da vestimenta, um texto do próprio artista com uma série de outras informações conceituais que agregavam valor ao trabalho. Isso tudo nos mostra que não é possível prever, ou estabelecer padrões, dados *a priori*, sobre a execução, a preservação, reexibição ou documentação de um trabalho. Cada caso é um caso.

Instruções de Montagem

Este tópico pode variar bastante de acordo com as especificidades das obras, mas no geral, o objetivo é construir uma receita, um passo a passo que garanta a fidedignidade das montagens. O fato dele estar inserido em um dossiê permite uma abertura nas estratégias utilizadas, que podem ser desde desenhos rascunhados pelos artistas, até esquemas, listagens, passo a passo, fotografias, etc.

a) Partes decomponíveis

É importante ressaltar que as instruções de montagem remetem a um tópico anterior, que é o reconhecimento das partes decomponíveis. Ou seja, provavelmente, se um trabalho precisa de uma orientação para montagem, ele é composto por diversos elementos independentes, que não só poderão ser de materiais e dimensões muito distintas entre si, como possivelmente demandarão estratégias de acondicionamento e climatologia específicos.

Novamente recorrerei a um exemplo: uma obra que é um tridimensional de grandes dimensões – que transita entre a escultura e a instalação – que depois de montada fica com aproximadamente 200 x 300 x 300 cm. Na maioria dos casos, essa obra não poderá ser acondicionada montada, por uma recorrente falta de espaço das reservas técnicas (também porque a montagem não é a melhor situação de guarda de acervo e pode provocar desgastes nas peças, além de não respeitar os parâmetros climatológicos dos diferentes materiais). Supondo que, quando desmontada, esta obra é desmembrada em 57 partes, entre elas tábuas de madeira; fios, lâmpadas e componentes elétricos; parafusos, dobradiças e mãos francesas; tapete e pedaços de tecido; arame; desenhos sobre papel; uma garrafa transparente contendo um líquido vermelho; cristais e velas em formato de losango.

Figura 2 - Exemplo de Listagem de partes decomponíveis.

DOSSIÊ DE DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA					
Título da Obra: Número de Catalogação:					
Lista de Partes Decomponíveis					
N.	Imagem	Nome do objeto	Medida	Localização	Observações
1023.1		Tecido de algodão	300 X 300 cm	Reserva 1 Estante 3 Prateleira 2	O tecido deve ser cru, sem a presença de pigmentos
1023.2		Conjunto de 3 tábuas de madeira de pinus	Cada peça: 300 x 120 cm 15 mm de espessura	Reserva 2 Prateleira 2	A madeira pinus pode ser substituída pelo compensado
1023.3					

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

A primeira etapa a ser cumprida é o reconhecimento de cada um desses 57 itens, sem os quais a obra fica impossibilitada de ser remontada. Depois de realizada essa listagem geral, é importante que haja também um procedimento catalográfico, indicando pelo menos as dimensões, estado de conservação, uma imagem do objeto e se ele pode ou não ser substituído (em caso positivo, abrimos uma nova camada documental para o registro das informações sobre essa substituição: especificações técnicas dos materiais, fornecedores, existência de fôrmas, etc.).

No caso do exemplo acima, teríamos grande parte dos elementos componentes como passíveis de substituição, com exceção apenas dos desenhos sobre papel (feitos pela mão do artista e, portanto, se enquadrando na categoria de obras autográficas, do restaurador de arte contemporânea já citado anteriormente, Humberto Farias de Carvalho), e do cristal, que embora não seja uma obra autográfica, é uma peça de valor afetivo do artista, cujo formato é único por sua origem na natureza.

Para os itens tábuas de madeira, componentes elétricos e ferragens, é necessário apenas uma breve descrição técnica, para que caso seja necessário, esses elementos sejam encomendados em uma loja de materiais de construção, por exemplo. Enquanto que para a garrafa com líquido vermelho, precisamos da referência de cor e de tinta utilizada para a pigmentação da água, e para as velas losangulares é necessário mencionar a fôrma utilizada para que novas velas possam ser fabricadas (no mínimo a localização da fôrma no acervo e uma receita de como reproduzir as velas).

É interessante observar que uma mesma obra pode apresentar resultados formais muito distintos dependendo da montagem (a ponto de ser difícil reconhecê-la pela imagem) e, frequentemente, existe um aspecto subjetivo na

montagem, que é difícil de descrever em um manual. O artista pode ter uma maneira despojada e aleatória de montar os trabalhos, por isso é importante compreender que a montagem feita pelo artista sempre possui um aspecto subjetivo / criativo maior do que a montagem técnica.

b) Sugestão de metodologia para elaboração da lista de partes decomponíveis

Este procedimento é fundamental para a gestão do acervo quando se trata, principalmente, de obras tridimensionais, (mas também se aplica, por exemplo, a performances que requeiram objetos em cena). Se pensarmos no nosso exemplo anterior, podemos imaginar que, se faltar, na hora da montagem, uma dobradiça, o trabalho dos montadores precisará ser suspenso, para que se providencie esse objeto, atrasando, portanto, toda uma cadeia de trabalho (de montagem de uma exposição por exemplo.)

O primeiro passo é a reunião de todos os elementos que compõe a obra. Com os elementos todos reunidos, podemos dispor a obra e desse modo elaborar seu manual de montagem. Nesta etapa, é muito importante atentar para os detalhes de encaixe, equilíbrio, sobreposição e a ordem em que os elementos precisam entrar na montagem. Além disso, é nesta fase que todas as partes decomponíveis são fotografadas e medidas.

Como resultado deste processo temos, portanto, um conjunto de fotografias do processo de montagem; um desenho esquemático do passo a passo de montagem; um conjunto de fotografias de cada uma das partes isoladamente; uma listagem dos elementos numerados em ordem crescente. A partir deste material, é elaborado o dossiê da obra, e esta lista de partes decomponíveis é um dos elementos centrais, pois atende a diferentes tópicos.

Na primeira coluna deve ser preenchido o número de cada parte (uma solução simples é utilizar números decimais como representação de relações entre as partes - por exemplo o 2.1, 2.2 são peças que se relacionam diretamente com a peça de número 2). Na segunda coluna, pode ser inserida a imagem daquela parte específica, já na terceira coluna coloca-se o nome do objeto (por exemplo, garrafa, arame, tabua de madeira, etc, é recomendável que se construa uma espécie de thesaurus daquele acervo específico, para evitar situações em que nomes diferentes possam ser usados para designar um mesmo objeto – fio ou cabo; bocal ou soquete; pedra ou cristal; seriam alguns exemplos de dubiedade que poderiam surgir em relação à nossa obra citada acima).

Na quarta coluna são preenchidas as informações de dimensões. A Museologia costuma trabalhar com a dimensão da altura vindo sempre primeiro. Para outros contextos, essa ordem pode ser invertida (em produção editorial pode-se utilizar a maior dimensão primeiro, ou em medidas industriais a altura pode vir por último). Por isso, em algumas situações é importante que se discrimine não apenas os valores, mas também a que medida eles correspondem, utilizando os símbolos h X L X P (altura X largura X profundidade). Dependendo da demanda do trabalho, outras unidades de medida podem ser necessárias: volts (para equipamentos eletrônicos), decibéis (para aparelhos que emitem som), watts (para equipamentos de luz), minutos (para vídeos, áudios, etc.).

Ainda nesta tabela, outra informação importante é a da localização. Se, como vimos anteriormente, a obra não poderá ser acondicionada montada, é natural que cada parte componente seja destinada a uma localização específica. O primeiro fator fundamental é que partes autográficas recebam tratamento

Documentação de acervos de arte contemporânea:
compartilhando experiências sobre acervos de artistas

de conservação adequados – seguindo o nosso exemplo, os desenhos sobre papel deverão ser encaminhados para uma mapoteca, em uma reserva técnica com controle climatológico direcionado para aquele suporte. Já as tábuas de madeira e os componentes elétricos, não precisam receber o mesmo nível de tratamento, visto que são facilmente substituíveis (dependendo da política institucional, é possível decidir pelo descarte imediato desses materiais, e a reaquisição no momento da remontagem).

Se pensarmos em obras com muitos elementos, como é o caso do nosso exemplo, esse sistema de gestão de localização das partes decomponíveis pode se tornar complexo. É fundamental que o sistema de documentação seja capaz de reunir todas as partes componentes da obra, e que seja possível reconhecer quais devem ser substituídos, como isso será feito, quais os fornecedores, as instruções, receitas, etc., para que no momento da remontagem possa-se garantir que os 57 elementos estão ali reunidos, possibilitando a correta estruturação do trabalho.

Uma última coluna observações ainda pode ser adicionada à direita conforme a necessidade. Seria uma coluna destinada, por exemplo, a breves considerações sobre o estado de conservação de uma parte especificamente, ou qualquer informação de encaixe que seja importante na montagem. Essa coluna também se torna muito útil para a checagem da lista no momento da remontagem ou da embalagem para retirada obras.

Como podemos perceber, essa lista de partes decomponíveis possui importância central na documentação das obras tridimensionais. Mais do que isso, o que pretendemos demonstrar aqui é como o sistema de documentação – que pode ser desde um modelo simples de fichas catalográficas em papel, até um sofisticado sistema de base de dados – é uma espécie de sistema circulatório de um acervo, ele determina o fluxo de informações responsáveis não apenas pela manutenção física dos elementos como também a organização geral das coleções, norteando as práticas de gestão que trarão impactos também para a conservação e exposição.

Sugestão para embalagem

Como as obras apresentam materiais e formatos muito peculiares, que com frequência se mostram frágeis para o transporte, ao longo do tempo acabam sendo elaboradas formas de embalagem individualizada para determinados componentes (caixas sob medida, com calços e reentrâncias específicas). Esse tópico também vai gerar um anexo com desenhos esquemáticos, listas de materiais e respectivas medidas.

Devem estar contemplados neste campo, caso se aplique, o passo a passo da embalagem, tipos de caixa / pacotes, além da listagem de partes decomponíveis. Este campo visa basicamente evitar o retrabalho, através da acumulação documental das experiências vivenciadas na relação com o acervo. O que normalmente acontece é que a cada transporte, exposição, ou remontagem, há uma série de tomadas de decisão quanto ao manejo do acervo. A ideia principal aqui é a ampla documentação dessas tomadas de decisão para que no futuro elas possam ser novamente empregadas (ou reavaliadas, se for o caso).

Indicação dos Materiais Utilizados

Esta informação é utilizada, principalmente, nos casos em que componentes da obra são feitos a partir de processos químicos ou físicos não convencionais, materiais industriais, produtos do cotidiano que tem sua função ressignificada (corante alimentício para construção de pigmentos por exemplo), equipamentos eletrônicos (ou “gambiarras”), etc.

Devem estar contemplados neste campo, caso se aplique, tanto os componentes químicos / físicos quanto a descrição dos respectivos procedimentos. O ideal é que haja uma descrição detalhada com um passo a passo descritivo consolidado, que permita que, seguindo aquelas orientações, seja possível reproduzir a obra ou uma parte dela.

Importante colocar, no entanto, que esta costuma ser das tarefas mais difíceis. Na prática, podemos conceber que esse processo de elaboração das soluções físicas para que a obra aconteça, como parte de um cenário criativo do artista, que muitas vezes se utiliza dos materiais que porventura ele disponha naquele momento. Em outras palavras, no momento do ato criativo, o artista constrói idealmente a obra e de maneira subjetiva, afetiva, criativa, determina as soluções construtivas daquele objeto, utilizando às vezes elementos da cozinha, brinquedos dos filhos, artefatos e objetos que ele lança mão naquele momento específico. O trabalho do documentalista – e aí reside a dificuldade e a poética desta função – é normatizar, criar metodologias, padronizar, parametrizar, um processo artístico que é o exato oposto deste paradigma.

É relevante retomarmos aqui a discussão de Cristina Freire citada anteriormente. Essa normatização feita pela Museologia é problemática¹¹, inclusive porque ela não se concretiza. A obra provoca uma espécie de deslizamento tanto conceitual quanto técnico que evita, desvia-se dessa captura metodológica da Museologia. Ou seja, a Museologia busca fundamentalmente estabelecer padrões para algo que busca se constituir na ausência, ou ao menos na fratura, de padrões.

Estado de Conservação

Esse é um campo tradicional de uma ficha de documentação museológica. Por isso, seguindo as orientações tradicionais, recomenda-se indicar na ficha genericamente se o estado a obra é bom, regular ou ruim. Marcações como esta, no formato *check box list* é bastante eficiente na produção de dados estatísticos sobre o acervo. Em alguns casos pertinentes (obras em papel, por exemplo), pode ser feito um mapa de danos ou a utilização de fotografias de vistas ortográficas da obra para apontar a localização do dano. No preenchimento do dossiê, aproveitando a fluidez da estrutura que ele nos traz, é possível que estejam contemplados aqui: mapa de danos, laudos e avaliações anteriores, e instruções específicas para conservação e restauro. Em alguns casos específicos, podem ser realizados testes químicos de solubilidade de determinados materiais, ou acompanhamento do processo de degradação de suportes, etc. Esses resultados, assim como os laudos de restauro, também podem ser acumulados neste item.

11 Considero problemática, como foi dito, por questões epistemológicas, e não apenas técnicas.

Documentação Contextual

Esse item contempla fundamentalmente duas situações documentais: a primeira, mais recorrente, engloba textos curatoriais ou críticos que ajudem a entender ou que cite a obra em questão. Aqui pode-se inserir textos do próprio artista, ou de outros profissionais, além da transcrição de entrevistas com o artista, caso tenham sido feitas. Na prática, muitas vezes o que temos são respostas por e-mail a perguntas específicas, quando a equipe de Museologia demanda uma solução de preservação e insere o artista nesse processo decisório.

É importante colocar que existe toda uma produção teórica sobre a importância e o modo como devem ser feitas essas entrevistas com o artista. As entrevistas são uma ferramenta fundamental de preservação, na medida em que consolidam e registram de modo oficial informações relevantes que o artista traz sobre a obra em todos os seus aspectos conceitual, material, afetivo, etc. Sobre isso, o curador Glenn Warton (2015: 2) coloca que:

Conservadores de arte contemporânea têm uma crescente gama de métodos através dos quais eles podem aprender com o artista. Hummelen e Scholte (2012) relatam o desenvolvimento de questionários de artistas e outras formas de transmissão de conhecimento de artistas para conservadores. Eles se referem à literatura em rápido crescimento que fornece aos conservadores modelos para o desenvolvimento de questionários, entrevistas com artistas e arquivamento de dados de suas investigações (tradução nossa)¹².

Neste caso, é importante também guardar esses e-mails, ou qualquer outra comunicação oficial, que ajudará no respaldo institucional futuro. Ressalta-se que a equipe de pesquisa, não necessariamente vinculada ao trabalho de documentação museológica, costuma trazer ganhos para este trabalho e para a produção de conhecimento a partir do acervo.

A segunda situação é quando se tem a tão almejada interligação com o acervo arquivístico. No caso de institutos, ateliês e coleções privadas de artistas, com frequência esse acervo documental engloba desde cartas trocadas com amigos e familiares, fotografias de viagem, caderninhos de cabeceira, diários, além de arquivos de computador, CDs e DVDs, etc. Este material é muito rico, não apenas para complementar as pesquisas sobre o acervo e auxiliar nas tomadas de decisão por parte da equipe de Museologia, como também costuma ser um campo fértil para pesquisadores do campo da arte de áreas afins, como a Sociologia, Antropologia, Letras, etc.

Por isso, se houver a possibilidade de inserir no processo de documentação um desdobramento arquivístico – que é importante que se sublinhe, deve contar com profissionais específicos, visto que a tarefa se difere do processo documental de obras de arte – ele trará uma profundidade ao trabalho documental como um todo. Quando o acervo arquivístico pode ser trabalhado surgem potencialmente informações contextuais que se relacionam com as obras, promovem conexões conceituais, aumentam a compreensão do trabalho do artista, e possibilitam novas articulações de uma obra com a outra, um documento com o outro, e entre obras e documentos.

12 Texto original: “Contemporary art conservators have a growing arsenal of methods through which they can learn from the artist. Hummelen and Scholte (2012) chronicle the development of artist questionnaires and other forms of knowledge transmission from artists to conservators. They reference a rapidly growing literature that provides conservators with models for developing questionnaires, interviewing artists, and archiving data from their investigations”.

Profissionais e Fornecedores

Como grande parte dos processos de confecção de uma obra são transferidos a profissionais especializados em diversos setores (marceneiros, eletricitas, fundidores, costureiros, etc.), é importante documentar os profissionais e fornecedores responsáveis pela entrega de matérias primas específicas. Ressalta-se que muitas vezes a indústria altera os componentes de um material mesmo que continue sendo anunciado sob o mesmo nome ou rótulo. Nos casos em que os produtos são desviados do uso original para o qual foram fabricados (como no caso citado acima do corante alimentício como parte da fórmula de um pigmento), muitas vezes essa alteração na composição pode causar problemas. Tecidos sintéticos, emborrachados, escovas, brinquedos ou utensílios domésticos, por exemplo, que foram comprados na década de 1990, são muito provavelmente diferentes do que estão disponíveis no mercado atualmente, mesmo seguindo a mesma marca e especificações. Isso significa que o processo de envelhecimento desses materiais será distinto e, possivelmente, haverá alterações de cor, textura, elasticidade.

Com relação aos profissionais, é importante que sejam guardados os contatos dos profissionais que já realizaram determinado trabalho. Como há na arte contemporânea um grande nível de abertura à subjetividade, além da frequente necessidade de tomada de decisão, a possibilidade de trabalhar com profissionais que já desenvolveram projetos com aquele artista é bastante importante. Isso se aplica tanto aos técnicos em marcenaria, pintura, soldagem, eletricitas, costureiros, etc, quanto aos performers que já executaram uma ação artística, por exemplo. A presença de um profissional experiente naquele contexto específico de produção de um trabalho de arte, costuma ser acalentador. Há ainda aquelas situações em que a demanda da obra é por um serviço tão especializado, que podem existir muito poucos profissionais e empresas no mercado, como por exemplo gravação e impressão de discos de vinil, realização de pintura eletrostática em superfícies irregulares, confecção e tratamento de perucas sob medida, conserto de rádios a pilha e TVs de tubo, para citar alguns exemplos que, embora pareçam irreverentes, são casos reais de demandas em acervos.

Conclusão

Nosso objetivo com este trabalho foi elencar e discutir problemáticas recorrentes na gestão de acervos de arte contemporânea. O enfoque dado foi em coleções de artista, apenas porque esse é o mercado em que mais atuei e tive experiências ao longo da minha vida profissional. Não pretendo com isso estipular regras ou mecanismos de funcionamento pré-determinados. Ao contrário, esperamos ter deixado clara a necessidade de compartilhar experiências, justamente porque não acreditamos em receitas padronizadas, nem tampouco na suposta neutralidade do caráter 'científico' que, com frequência, a Museologia tentar forjar para si mesma. Seguimos por outro caminho. Ainda que bastante firmados no estruturalismo – no sentido de que ainda nos apoiamos em métodos, buscamos reconhecer padrões e decomposmos os acervos em categorias pragmáticas – tentamos inserir algum espaço para a subjetividade, representado na prática por um texto corrido, as vezes poético, outras vezes entremeado de desenhos ilustrativos, que o dossiê.

Referências

BUENO, Guilherme. *Giulio Carlo Argan, Clement Greenberg: a teoria para a arte moderna como projeto*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais – PPGAV / EBA / UFRJ, 2001

CARVALHO, Humberto Farias. *Uma metodologia para a conservação e restauro de arte contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COSTA, Luiz Cláudio da (Org.). *Dispositivos de registros na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

ESTELLITA, Mariana. O contexto epistêmico do museu de da história da arte a partir de uma abordagem decolonial. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 20, p. 335, 2019.

_____. A documentação museológica e os novos paradigmas da arte contemporânea. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 3, p. 185, 2014.

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

GREENBERG, Clement. Rumo a um mais novo Laocoonte. In: COTRIM, C.; FERREIRA, G. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar/FUNARTE, 1997.

GULLAR, Ferreira, 1960. Teoria do não objeto. In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (orgs). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro, Editora Funarte, 2004.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaios*, nº 17, p. 128 – 137. 2005.

MORFIN, Jo Ana. Documentar? Para qué? In: *Conservación de Arte Contemporáneo 10ª Jornada*; Madrid : Departamento de Conservación-Restauración Museo Nacional de Arte Reina Sofia; 2009.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto / Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PREZIOSI, Donald. Epilogue. In: *The Art of Art History*. Oxford University Press 1998. Canada.

Submetido em 22 de julho de 2020
Aprovado em 14 de agosto de 2020