
A preservação da arte contemporânea¹

*Magali Melleu Sehn**

RESUMO: A preservação da arte contemporânea tem sido um grande desafio para todos os profissionais que trabalham com tais categorias de acervo. Apesar de grande parte da produção artística contemporânea ainda ser produzida com métodos tradicionais, as instituições têm a difícil missão de preservar a arte efêmera, a arte multimídia e a arte composta de materiais diversos. As propostas, mais conceituais que técnicas, entram em confronto com as atribuições do museu, ou seja, com a aplicabilidade dos códigos de ética que, até então, eram adotados para as obras dos séculos anteriores.¹

Palavras-chave: arte contemporânea, instalações de arte, preservação, documentação, aquisição, artista

ABSTRACT: The preservation of contemporary art has been a great challenge for all professionals working with these types of collections. While much of contemporary artistic production is still produced with traditional methods, institutions have the difficult task of preserving ephemeral art, multimedia art and art made of various materials. The proposals, more conceptual than technical, come into conflict with the duties of the museum, i.e., the applicability of ethical codes that until then were adopted for the works of previous centuries.

Keywords: contemporary art, art installation, preservation, documentation, acquisition, artist

*Magali Melleu Sehn é professora adjunta do Departamento de Artes Plásticas da Universidade Federal de Minas Gerais. É doutora em Poéticas Visuais pela USP. Realizou estágio no Departamento de Conservação/Restauração de Arte Moderna e Contemporânea no Museo Reina Sofia em Madri, Espanha, com bolsa da Fundação Vitae.

Novos significados dos materiais, novas experiências sensoriais e novos arranjos no espaço

O legado das manifestações artísticas produzidas a partir dos anos 1960 constitui um referencial significativo da problemática atual quanto à preservação e exibição. O descompasso entre a velocidade da inserção de tais poéticas nas instituições e do estabelecimento de critérios para administrar os desafios é evidente. Do universo de questões referentes à preservação da arte contemporânea, a ambiguidade entre conservação e fetichismo parece ser a mais relevante porque desestrutura bases teóricas construídas sob o pilar da preservação do aspecto material. A introdução de resinas sintéticas e de novas ligas metálicas permitiu aos artistas usufruírem toda gama de materiais disponíveis. Schinzel compara tais possibilidades de ofertas e convite à experimentação com a de um “restaurante *self-service*” (SCHINZEL, 2005, p. 313) Os artistas usufruem, apropriando-se dos materiais, estabelecendo e explorando combinações diversas, arranjos em função de cada proposta. Outro aspecto que caracteriza a arte contemporânea está no fato de não ser constituída por apenas um objeto como nas obras dos séculos anteriores, mas por uma profusão de elementos e componentes, prevalecendo o todo sobre as partes.

O cerne da questão, quanto à preservação da arte contemporânea, está na reflexão dos critérios de análise adotados para interpretar adequadamente significados implícitos referentes às propostas dos artistas e como conduzir um discurso pertinente. Isso significa que as novas formas operativas e as novas organizações dos materiais, provocando o rompimento das tradicionais categorias, induzem também, uma nova forma de percepção do objeto do ponto de vista da preservação. A própria noção do que se entende por “dano” transforma-se proporcionalmente em função da proposta conceitual de cada modalidade.

Decifrar os significados subjacentes dos materiais e a relevância da materialidade no contexto de cada proposta artística constitui, talvez, o primeiro desafio para os conservadores de arte contemporânea. O segundo desafio parece estar na compreensão das formas operativas e suas variabilidades, considerando suas conexões com tempo, contexto e espaço. Conhecer as propostas conceituais dos artistas é uma condição inicial óbvia para avançar no processo de investigação, demandando dos conservadores um percurso de atuação ancorado na

interdisciplinaridade para o processo de tomada de decisão. As questões mais complexas referentes à problemática da arte contemporânea estão na dissolução das discrepâncias em torno dos critérios de intervenção, principalmente quanto ao aspecto autenticidade, considerando que a originalidade sempre norteou os critérios de intervenção.

Admite-se reprodução, complementação e reposição de partes como solução para a recuperação da funcionalidade de um objeto. No entanto, faz-se necessário analisar cuidadosamente cada aspecto particular do trabalho e do contexto no qual foi concebido para evitar generalizações, pois nem sempre é possível dissipar as ambiguidades da relevância da preservação material ao conceito da obra sem a consulta ao artista. Apesar do consenso atual entre os profissionais da importância de informações das intenções dos artistas quanto à preservação, são muitas as nuances a serem analisadas em torno desta questão. É evidente que as singularidades de cada obra devem ser analisadas sob vários ângulos, porque assim como as obras apresentam características diferenciadas sob o ponto de vista material e/ou conceitual, cada artista pode apresentar um posicionamento totalmente oposto referente a um mesmo aspecto, ou um mesmo artista pode apresentar um posicionamento diferente em relação a uma mesma obra ao longo dos anos.

A obsolescência de materiais constitui um dos focos das discussões não apenas quanto ao encontro de soluções viáveis atualmente para preservar grande parte da produção artística da década de 1960, mas quanto ao encontro de medidas preventivas que visem à correta interpretação de modalidades artísticas que incorporam motores e equipamentos elétricos. No contexto de obras cinéticas, os aparelhos *Cinecromáticos* do artista Abraham Palatnik ilustram parte dessa questão, pois as lâmpadas leitosas originalmente utilizadas pelo artista estão cada vez mais raras no mercado e as demais lâmpadas testadas alteram significativamente a aparência da obra, uma vez que a opacidade é determinante para a percepção das sequências cromáticas. Em outras obras, citando o mesmo artista, materiais e equipamentos responsáveis pelo funcionamento estão aparentes, tornando o processo de reposição mais complexo, caso seja necessário no futuro, requerendo uma análise não apenas quanto ao aspecto da funcionalidade, mas quanto ao índice de integração de motores e equipamentos à aparência total da obra.

À medida que aumenta a inserção de objetos, equipamentos, materiais efêmeros, aumenta também o índice de ambiguidade quanto ao valor de cada componente no conceito da obra, sendo necessário adotar estratégias que visem à identificação de cada componente individualmente e da relação das partes com o todo como, por exemplo, no caso das “instalações de arte”. No caso dessas modalidades, além da identificação da relevância dos materiais no contexto de cada obra, faz-se necessário identificar a relevância do processo de construção porque, muitas vezes, apresenta um significado especial para o artista.

Dos ambientes da década de 1960 às modalidades artísticas que apresentam outras relações com o espaço, contexto, denominadas na atualidade de “instalações de arte”, o confronto com os critérios canônicos e com as metodologias de preservação é proporcional à complexidade da proposta artística. São muitas as variações semânticas que caracterizam essas modalidades em função de algumas características como processualidade, introdução de grande número de objetos, novo *status* de significância entre as partes com o todo, fenômenos ópticos, sensoriais e a introdução do conceito de tempo, conforme a expressão *time-based-media*. Quanto às possibilidades de preservação:

[...] os materiais podem não estar mais disponíveis, ou a tecnologia ser obsoleta para a recriação do trabalho, o próprio trabalho pode não existir mais ou pode nunca ter sido materializado (exceto no papel), o artista pode estar vivo e desejar “reconceber” o trabalho, o conservador pode ser chamado para repor materiais ou encontrar soluções criativas para preservar materiais efêmeros; em muitos casos uma instalação é uma resposta a um espaço em particular e, possivelmente, a um momento particular na história; sem este contexto, o trabalho pode tornar-se vazio de significância ou substância. (STRINGARI, 2005, p. 272)

Como tais modalidades requerem outros parâmetros para análise, tais aspectos vêm sendo o foco do debate por ocasião de fóruns, conferências e projetos interdisciplinares entre profissionais de diversas áreas e instituições². Destaca-se o projeto INCCA – *International Network for Conservation of Contemporary Art*³ que constitui a maior plataforma de profissionais que atuam na preservação da arte moderna e contemporânea. O projeto apresenta duas formas de acesso e compartilhamento de informação: a primeira permite acesso livre à literatura, artigos, projetos, teses e metodologias; a segunda forma só é acessível aos membros que contribuem com pesquisas e entrevistas com artistas.⁴ Outro projeto, integrado ao INCCA,

realizado durante o período 2004-2007 e denominado *Inside Installation. Preservation of Installation Art*⁶, teve como objetivo pesquisar métodos de salvaguarda a partir de estudos de caso de instalações de arte de coleções europeias. (SCHOLTE, 2007, p. 4) Além de estudos de caso, o projeto consistiu no desenvolvimento de seis temas de pesquisa como preservação, participação do artista, documentação, teoria e semântica, administração de conhecimento e intercâmbio de informação.

A relevância do registro das intenções dos artistas sob o ponto de vista da preservação

No compasso das mudanças, as obras apresentam maiores índices de vulnerabilidade aos agentes de deterioração, induzindo a uma reavaliação quanto aos critérios e metodologias de preservação para dissipar conflitos e ambiguidades em torno do que se preserva, considerando, como ponto de partida, a intencionalidade artística. Além da inclusão no debate de profissionais de outras áreas do conhecimento, a entrada do artista neste cenário, explicitando, na medida do possível, significados implícitos dos materiais e suas intenções quanto à preservação, constitui uma vantagem significativa em relação às obras dos séculos anteriores.

Não se questiona a relevância do registro das intenções dos artistas quanto à preservação e quanto às formas de rerepresentação no futuro como medida preventiva, principalmente no caso de obras complexas ou quando as fontes secundárias não oferecem subsídios para ancorar os processos de tomadas de decisão. Questionam-se, no entanto, os limites da participação do artista, bem como do conservador, no processo de tomada de decisão das ações de conservação/restauração.

Se por um lado há um consenso de que o conservador não deve transferir para o artista a responsabilidade da totalidade das decisões, faz-se necessário analisar criticamente as informações provenientes dos artistas, considerando tempo e contexto de execução das obras e, obviamente, mudanças no posicionamento do artista ao longo dos anos em relação a uma mesma obra. Os maiores momentos de tensão referem-se principalmente às repinturas, substituições, reposições, reconstruções, ou seja, quando se discute o status de significância dos materiais à preservação do conceito. Os registros podem ser realizados com diferentes métodos de captura da informação, após o estabelecimento dos objetivos do registro.

A pesquisa histórica e estilística constitui o ponto de partida para que um conservador-restaurador inicie um processo de investigação para conhecer materiais, técnicas e trajetória de determinado artista. No caso de artistas que não estão vivos, as fontes secundárias como arquivos de documentação de instituições, bibliotecas, publicações, pastas de artistas, textos críticos de curadores, consultas pessoais a curadores, amigos, familiares, galeristas, entre outros, são fontes primordiais para a compreensão, principalmente de aspectos conceituais da produção. Quando tais fontes são insuficientes para identificar materiais e procedimentos, a profusão dos recursos científicos propiciam fundamentações sólidas para a arte tradicional. No contexto da arte moderna e contemporânea, os recursos científicos tornam-se limitados em vista da complexidade material e conceitual, sendo necessário contar com o auxílio de fontes primárias a serem capturadas via entrevistas com artistas, assistentes, familiares, entre outros. Metodologias para comunicação com artistas e técnicas para armazenamento da informação têm sido aprimoradas através dos projetos já mencionados⁶.

A bibliografia nacional sobre artistas contemporâneos ainda é bastante restrita, sendo que a maior parte é resultante de textos críticos de curadores em catálogos de exposição, jornais, revistas especializadas, depoimentos, produções acadêmicas de artistas etc. Destaca-se a relevância das dissertações, teses e memoriais produzidos por artistas com ênfase em sua própria produção artística. Maria Cecília França, em seu livro *Museus Acolhem Moderno*, ao abordar a importância da produção acadêmica no campo da história da arte brasileira, aponta a importância da produção acadêmica produzidas pelos artistas sob o ponto de vista da difusão, conservação, restauração e pesquisa. A autora cita as primeiras pesquisas realizadas por artistas como Claudio Tozzi, Evandro Jardim, Alcindo Moreira Filho, Regina Silveira, Carmela Gross, Cristiano Mascaro e João Musa e os primeiros docentes da área teórica a orientar as pesquisas produzidas pelos artistas: Wolfgang Pfeiffer, Walter Zanini e Aracy Amaral. (LOURENÇO, 1999, p. 53)

A produção acadêmica de artistas permite não apenas compreender referenciais teóricos e o percurso de reflexão em torno de uma produção, mas também significados de materiais e critérios de seleção, mudanças ao longo de um percurso, métodos construtivos e descrições de trabalhos efêmeros e performances. O fato de não ser publicada em livros faz com que seja desconhecida pela maioria dos profissionais da preservação, sendo na maioria das vezes,

as últimas fontes de informação a serem consultadas, apesar da implantação das bibliotecas digitais na atualidade.

O espectro de atuação da documentação

A documentação tem sido uma ferramenta importante para a preservação da arte contemporânea e não está mais restrita apenas ao registro da matéria física, mas ao registro de aspectos intangíveis relevantes ao conceito da obra. Conforme mencionado, a captura de informação junto aos artistas constitui uma das ferramentas mais poderosas. Apesar da profusão dos recursos tecnológicos disponíveis que permitem registrar luz, som, movimento, posicionamento e dimensionamento de objetos no espaço, faz-se necessário, inicialmente, estabelecer os objetivos da documentação e compreender em que momento começa a documentação de obras constituídas, principalmente, por materiais efêmeros e que envolvem experiências sensoriais e múltiplos arranjos no espaço. O maior desafio do processo de documentação está na redução do risco de perda da informação, na análise qualitativa da informação capturada, no gerenciamento e na acessibilidade da informação. (VANRELL, 2007, p. 315)

Revisão de práticas museológicas

Preservar a arte contemporânea não implica apenas em uma revisão de metodologias e critérios de conservação/restauração, mas de uma revisão das práticas museológicas estabelecidas quando determinadas modalidades são adquiridas, como, por exemplo, possibilidades de armazenamento e (re)exibição no futuro. Rever espaços físicos museológicos, metodologias de análise e critérios implica em uma revisão do papel de todos os profissionais envolvidos com a preservação inseridos no contexto institucional, incluindo aqueles que não fazem parte do ecossistema museológico, como o artista e a comunidade artística.

Aquisição

Um dos aspectos mais complexos do ponto de vista museológico está na análise dos critérios de aquisição de obras contemporâneas. Se no caso específico das obras mais tradicionais, o principal critério para a aquisição de uma obra no contexto institucional gira em torno de juízo

de valor, considerando-se também a necessidade de suprir lacunas de determinada coleção, a aquisição de obra contemporânea requer a inclusão de outros parâmetros de análise. Sem entrar no mérito desta questão pertinente à esfera curatorial, aponta-se a necessidade de analisar criteriosamente as possibilidades reais de uma instituição exibir e preservar adequadamente obras compostas por materiais efêmeros, por novas tecnologias, instalações de arte, performances, entre outras modalidades.

A participação do conservador no processo de análise deve ir além da simples prática usual que consiste na emissão de pareceres técnicos, mas participar da discussão em conjunto com os curadores, artistas e demais profissionais da instituição para que determinada situação possa ser analisada por ângulos diferenciados em função do contexto institucional no qual o objeto será inserido.

Armazenamento

Quanto aos métodos de armazenamento, a ambiguidade de alocação é uma constante no caso de algumas categorias por existirem apenas como projetos ou por serem compostas por grande número de objetos e equipamentos que, na maior parte das vezes, necessitam de ambientes diferenciados. As grandes dimensões de alguns trabalhos são incompatíveis com as dimensões físicas de edifícios adaptados ou construídos. Os mobiliários tradicionais também são incompatíveis em vista da diversidade de formatos, espessuras e materiais. Em um local de armazenamento tradicional, conjuntos de partes e objetos que compõem, por exemplo, uma instalação de arte estão sempre causando um estranhamento, como se estivessem perturbando uma ordem estabelecida. A diferenciação de índices de fragilidade de obras compostas por materiais precários, em que, muitas vezes, um pode ser o agente de deterioração de outro, requer condições físicas e ambientais específicas.

(Re)exibição

As constantes exposições temporárias de intercâmbios culturais intensificam os processos de manipulação e deslocamento dos objetos de arte, requerendo um aperfeiçoamento dos

métodos de embalagem com o objetivo de reduzir riscos inerentes. Em geral, obras modernas e contemporâneas apresentam maiores índices de fragilidade aos agentes de deterioração em relação às obras mais tradicionais, em vista da complexidade construtiva, como grandes dimensões, peso, superfícies não envernizadas, obras não emolduradas, grande número de objetos e de formatos. Além dos riscos inerentes quanto aos deslocamentos do ponto de vista material, obras que não apresentam uma construção tradicional e que incluem materiais efêmeros e/ou diversos arranjos no espaço, estão sempre sujeitas às possibilidades de exibição que não corresponda à proposta original do artista. Obviamente existem muitas nuances e aspectos a serem analisados em torno dessa questão, podendo inclusive decorrer das próprias limitações físicas, estruturais e tecnológicas dos espaços de exibição. Muitas vezes as instituições necessitam realizar adaptações, construindo paredes, pisos e tetos “técnicos”⁷.

De forma geral, a perda da informação e o gerenciamento inadequado da informação – quando capturada – são as principais causas de conflitos durante os processos de (re)exibição. Algumas modalidades, quando exibidas em contexto institucional, necessitam de procedimentos especiais de segurança durante o período de montagem, exibição e desmontagem por oferecerem algum tipo de risco para o artista, para o público e para as demais obras do acervo. Outras modalidades requerem investimento especial de recursos humanos durante o período de exibição, necessitando inclusive de manuais de manutenção, como no caso de obras cinéticas, obras compostas por novas tecnologias e, sobretudo, no caso específico de obras que incluem organismos vivos. Do ponto de vista das formas de apresentação, o grande diferencial dessas formas de expressão, em relação à arte tradicional, está no aumento do risco de uma interpretação incorreta de cada proposta, ou seja, a utilização de um simples recurso museográfico de forma equivocada pode implicar em alteração de conceito.

O papel da comunidade artística

Por último, destaca-se a importância da reflexão em torno da preservação da arte contemporânea além do perímetro museológico, incluindo a participação da comunidade artística no processo de preservação. Obviamente a questão apresenta um grau ainda maior de complexidade se for requerida a participação efetiva, no processo de preservação, de instituições

privadas, de artistas e assistentes, de colecionadores, de famílias de artistas, ou seja, já que cabe a interrogação sobre as reais possibilidades de se contar com a participação efetiva dessa comunidade. Apesar de ser um questionamento que pode ser analisado por ângulos diversos, arrisca-se apontar, neste contexto, algumas possibilidades: auxiliar os artistas no processo de elaboração de seus acervos documentais sob o ponto de vista da preservação, apontando metodologias e técnicas viáveis; proporcionar a discussão referente à preservação da arte contemporânea no contexto acadêmico não especializado por ser uma forma indireta de difundir a informação; e promover a elaboração de projetos interdisciplinares e contínuos entre instituições privadas e públicas, principalmente quanto à elaboração de estratégias de documentação.

Considerações finais

As iniciativas de projetos interdisciplinares no contexto internacional não ilustram apenas a importância da soma de esforços, mas a importância de produzir conhecimento a partir de experiências inseridas em contextos específicos que possam ser compartilhadas, além do estabelecimento de uma comunicação mais próxima e contínua com os artistas.

Notas

1 Parte do texto extraído da tese defendida pela autora *A Preservação de "Instalações de Arte" com ênfase no contexto brasileiro: discussões metodológicas*. ECA/USP, 2010.

2 Como *From Marble to Chocolate* (1995), organizado pela Tate Gallery em Londres, *Modern Art: Who Cares?* (1997), organizado pelo Netherlands Institute for Cultural Heritage, *Mortality/Immortality* (1998), o congresso *Contemporary Art: Who Cares?* (2010), organizado pelo Netherlands Institute for Cultural Heritage. Além de tais eventos contarem com a participação de profissionais de diversas áreas do conhecimento como curadores, artistas, cientistas, advogados, conservadores e restauradores para debater a preservação da arte moderna e contemporânea, ilustram acima de tudo uma metodologia interdisciplinar de trabalho contínuo com um material teórico e metodológico.

3 Introdução do Projeto. Disponível em: <<http://www.incca.org>>. Acesso em 5 jun. 2000.

4 Via <www.inccamembers.org/omtc>. Participação da autora como membro desde 2008, inserindo resumos de entrevistas com artistas brasileiros. O objetivo do banco de dados é compartilhar informação não publicada.

5 Introdução do Projeto. Disponível em: <<http://www.inside-installation.org>>. Acesso em 10 abr. 2004

6 Ver The Concept Scenario Artists' Interviews. Institute for Cultural Heritage/Foundation for the Conservation of Modern Art, Amsterdam (1999). Disponível em: <http://www.incca.org/files/pdf/resources/concept_scenario.pdf>. Acesso em 2 mar. 2006.

The Guide The Good Practice: Artists' Interviews. Institute for Cultural Heritage/Foundation for the Conservation of Modern Art, Amsterdam (1999). Disponível em: <<http://www.incca.org/files/pdf/resources>>. Acesso em 2 mar. 2006.

7 Estruturas criadas para proporcionar instalações de obras complexas como resistência à tensão, peso e demais necessidades requeridas, tais como esconder fiação e aparatos tecnológicos.

Referências

CODDINGTON, James. The Case Against Amnesia. In: CORSO, M.A. (ed.). *Mortality Immortality? The Legacy of 20th Century Art*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999. 20 p.

FRANÇA, Rafael. Videoinstalação. In: COSTA, Helouise (org.). *Sem medo da vertigem*. São Paulo: Marca D' Água, 1997. 90 p.

FISKE, Tina. White Walls: Installations, Absence, Iteration and Difference. In: RICHMOND, Alison; BRACKER, Alison (ed.). *Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*. Londres: V&A, 2009. p. 229-240.

HUMMLEN, Y; TATJA, S. Sharing Knowledge for the Conservation of Contemporary Art: Changing Roles in a Museum Without Walls? In: *Modern Art, New Museums*. IIC 2004, Bilbao. 208 p.

HUMMLEN, Y. The Conservation of Modern Art: New Methods and Strategies? In: CORSO M.A. (ed.). *Mortality Immortality? The Legacy of 20th Century Art*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999. 72 p.

HUMMLEN, Y.; SILLÉ, D. (ed.). *Modern Art: Who Cares?* Londres: Archetype, 2005. 447 p.

HUYS, Frederika. A Methodology for the Communication with Artists. Disponível em: <<http://www.incca.org>>. Acesso em: 22 nov 2009.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: Edusp, 1999. p. 53.

SEHN, Magali Melleu. *A preservação de "instalações de arte" com ênfase no contexto brasileiro*: discussões teóricas e metodológicas. 2010. 238 p. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

SEHN, Magali Melleu. *Arte Contemporânea: da preservação aos métodos de intervenção*. 2002. 106 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

SCHINZEL, Hiltrud. Mixed Media, Mixed Functions, Mixed Positions. In: HUMMELEN, Y; SILLÉ, D. (eds.). *Modern Art: Who Cares?* Londres: Archetype, 2005. 313 p.

SCHOLTE, Tatja & BALDOCK, Karen. Introduction. Disponível em: <<http://www.inside-installation.org>>. Amsterdam. (Versão impressa - ICN/SBMK, 2007. 4 p.

STERRET, Jill. Contemporary Museums of Contemporary Art. In: RICHMOND, Alison; BRACKER, Alison (eds.), *Principles, Dilemmas, and Uncomfortable Truths*. Londres: V&A, 2009. p.223-228.

STRINGARI, Carol. Installations and Problems of Preservation. In: *Modern Art: Who Cares?* HUMMELEN, Y; SILLÉ, D. (eds.). Londres: Archetype, 2005. 272 p.

VANRELL, Arianne V. Prevención del riesgo de pérdida de Información en el montaje de exposiciones y conservación de instalaciones de arte. In: CONGRESSO III - Grupo Español del IIC, *Da teoría a la realidad. La Conservación infalible*. Oviedo, IIC, 2007. p. 315-317.

WHARTON, Glenn; MOLOTCH, Harvey. The Challenge of Installation Art. In: RICHMOND, Alison; BRACKER, Alison (eds.). *Principles, Dilemmas, and Uncomfortable Truths*. Londres: V&A, 2009. p. 210-222.