



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

**Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS
Mestrado em Museologia e Patrimônio**

UM OLHAR SOBRE A CONSERVAÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

Geisa Alchorne de Souza

UNIRIO / MAST - RJ, Março de 2012

UM OLHAR SOBRE A CONSERVAÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

por

Geisa Alchorne de Souza

Aluna do Curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio

Linha 01 – Museu e Museologia

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Museologia e
Patrimônio.

Orientador: Professor Doutor Ivan Coelho de Sá

UNIRIO/MAST - RJ, março de 2012.

FOLHA DE APROVAÇÃO

UM OLHAR SOBRE A CONSERVAÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

Dissertação de Mestrado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por

Prof. Dr. _____
IVAN COELHO DE SÁ

Prof. Dr. _____
MARCUS GRANATO

Prof. Dr. _____
MARIA LUISA RAMOS DE OLIVEIRA SOARES

Rio de Janeiro, março de 2012

S729 Souza, Geisa Alchorne de.
Um olhar sobre a conservação de arte contemporânea brasileira do Museu Nacional de Belas Artes / Geisa Alchorne de Souza, 2012.
xvii, 120f. ; 30 cm

Orientador: Ivan Coelho de Sá.

Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro ; MAST, Rio de Janeiro, 2012.

1. Museu Nacional de Belas Artes (Brasil). 2. Museologia. 3. Arte contemporânea. 4. Arte - Séc. XX. 5. Patrimônio cultural - Preservação. 6. Patrimônio cultural - Conservação e restauração. I. Sá, Ivan Coelho de. II. Universidade Federal do Estado do Rio Janeiro. Centro de Ciências Humanas e Sociais. Mestrado em Museologia e Patrimônio. III. Museu de Astronomia e Ciências Afins. IV. Título.

CDD – 069

DEDICATÓRIA

*Aos meus queridos pais,
Ilader Alchorne de Souza e Derly José de Souza.
Presentes que Deus me ofertou e que me ensinam todos os dias
a ser mais humilde, mais tolerante e sempre generosa diante da vida e da história de cada um.*

AGRADECIMENTOS

Ao orientador Prof. Ivan Coelho de Sá presença confiante e serena nos percalços encontrados. Meu grande afeto.

Aos membros da banca de avaliação: Prof^a Dr^a Maria Luisa Ramos de Oliveira Soares e Prof. Dr. Marcus Granato, pelos questionamentos sempre atentos e críticos

Aos artistas Hilton Berredo e Iole de Freitas que colaboraram de forma generosa na pesquisa.

Aos comentários críticos e tão valiosos para a conclusão do trabalho. Agradeço imensamente: Andréa Pedreira (chefe do núcleo de imagem do MNBA); a Claudia Ribeiro (museóloga do MNBA); Eli Amaral Muniz (restaurador e coordenador do Laboratório de Conservação e Restauração de Pintura do MNBA, no período de 2008 a 2012); Prof^o Dr. João Cura D'Ars de Figueiredo Jr. (Química Inorgânica /Química de Bens Culturais - UFMG); Larissa Long (restauradora do IPHAN e atualmente, chefe da conservação do MNBA); Luciana Bonadio (Conservadora e restauradora / Coordenadora do Setor de Conservação e Restauração do MAP/MG e Professora do Curso de Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes / CECOR/ UFMG); Valéria de Mendonça (Coordenadora do Laboratório de Conservação e Restauo do Museu Pinacoteca de São Paulo).

Ao Museu Nacional de Belas Artes, pelo acesso às obras e às informações solicitadas. Agradeço imensamente a disponibilidade e apoio de Nancy Nunes, ao meu mestre Eli Amaral Muniz, a diretora Mônica Xexéo, ao diretor técnico Daniel Barretto, à chefe da reserva técnica Nilsélia Maria Monteiro, aos curadores Pedro Xexéo e Mariza Guimarães, à museóloga e amiga Claudia Ribeiro, ao funcionário responsável pelo SIMBA/Programa Donato Valter Gilson Gemete e à equipe de segurança.

Aos profissionais das instituições que participaram com informações e com sua experiência profissional: Claudia Calaça e Fátima Noronha (MAM/RJ), Ana Paula Portugal e Luciana Bonadio (MAP/MG), Márcia Muller e Cristina Moura Bastos (MAC/Niterói), Valéria de Mendonça (PINACOTECA/Estado de São Paulo), Jacqueline Assis e Daniela Matera (IBRAM).

Aos professores da pós-graduação em Museologia e Patrimônio, da UNIRIO/MAST, pelo conhecimento inestimável.

À arquiteta Jaqueline Dias Gaspar e ao engenheiro mecânico da CSN Wendel Fonseca da Silva pelas consultorias técnicas. Além de Michele Cristina de Mesquita, técnica em segurança do trabalho pelas dicas e encaminhamentos.

Aos queridíssimos colegas de turma que ao longo dessa jornada foram se tornando amigos inestimáveis: Anna Thereza Menezes, Antônio Carlos Martins, Claudia Ribeiro, Daniela Matera, Denise Batista, Eliane Frenkel, Elisama Beliani, Emerson Castilho, Helena Souza, Karla de Oliveira, Marcelo Sousa, Marcela Arriagada, Maria Josiane Vieira, Roberto Sabino, Rodrigo Cantarelli. Agradeço a prazerosa convivência, cheia de cumplicidades, respeito, estímulo e bom humor. Ficam grandes lembranças e um enorme afeto. E, sem dúvida, meu agradecimento à Juliana, pelo carinho na resolução de nossos problemas burocráticos, além do grande ombro amigo.

Aos queridos amigos, Ana Claudia Cruz da Silva, Bete Grillo, Cláudio Lopes e Valéria Rivera, que se propuseram à leitura e comentários certos.

Meu agradecimento especial a Carlos Aguiar, pela esmerada correção e momentos de calma.

Ao afeto de amigos tão queridos: Cristina Moura Bastos, pelas dicas e livros; Héliida, pela busca da leveza; Maria do Carmo Santana (Kacau), pela amizade fraternal; Paulo Frias, pela alegria, Renato Lanna, pelo estímulo e afeto; Rosângela Boyd, pelo incentivo; Rosângela Megger, pelo acolhimento.

Destaco o trio de meninas – Jaqueline, Lua e Mel - que me acolheram como família e me enchem de carinhos e doçuras. E, sem as palavras merecidas, meu agradecimento eterno a Jack, pelos conselhos, opiniões e pela feitura dos slides.

Ao meu irmão Denaldo e a minha cunhada Ana pelo apoio e pela ajuda possibilitando mais calma para realizar este trabalho.

À minha irmã Alziane e ao cunhado Antony pelo incentivo.

Um agradecimento especial ao sobrinho e afilhado mais bonito e legal que eu conheço, Matheus. E outro, para uma linda menina chamada Gabriella que me alegrava com suas mensagens deixadas na secretária eletrônica.

“É como se cada unidade de trabalho se vinculasse a uma outra até construir uma série, cada série a uma outra até formar a obra, cada obra à série das outras obras até atingir a totalidade do território das artes plásticas. É do interior desse continente das artes plásticas que Berredo vai costurando sua singularidade. Vai se deslocando, e, ao longo de seu percurso, estabelecendo encontros de possibilidades.”

Márcio Doctors sobre o trabalho do artista plástico Hilton Berredo/ julho de 1989.³

“Para fazer arte precisa-se de ter uma vontade de investigação profunda, porque ao mesmo tempo em que você dirige o olhar para estes trabalhos de referência, você comanda uma linha tênue, que seja de reflexão coerente com as suas próprias investigações, com aquilo que o seu pensamento estético pede e tem aptidão para resolver.”

Iole de Freitas/2005.⁴

³ Trecho do livro *JAÚ e arte: um compromisso*. São Paulo: Jaú Construtora e Incorporadora, 1989. p. 20 Disponível em <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em janeiro de 2012.

⁴ Trecho do livro *Iole de Freitas*, Série Circuito Atelier, n. 30, Iole de Freitas, Editora C/Arte, Belo Horizonte, MG, 2005. Disponível em <http://www.germinaliteratura.com.br/html> Acesso em janeiro de 2012

RESUMO

SOUZA, Geisa Alchorne. Um olhar sobre a conservação de arte contemporânea brasileira do Museu Nacional de Belas Artes. Orientador: Prof^o Dr. Ivan Coelho de Sá UNIRIO/MAST. 2012. Dissertação

Esta pesquisa teve como principal objetivo estudar e apontar procedimentos para a conservação do acervo de obras contemporâneas do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Rio de Janeiro, tendo como foco o levantamento do estado de conservação e a proposta de tratamento para duas obras em exposição na Galeria de Arte Brasileira Contemporânea: Pindorama IV (1989), de Hilton Berredo e Sem Título (1991), de Iole de Freitas. Discutem-se os desafios da restauração na arte contemporânea a partir da teoria de Cesare Brandi e Salvador Muñoz Viñas, além das contribuições de outros autores. A metodologia procedeu as seguintes etapas: seleção das obras quanto às técnicas, os materiais, as dimensões, as complexidades em seus aspectos operacionais (manuseio, armazenagem, transporte e exposição); análise geral das condições ambientais da Galeria de Arte Brasileira Contemporânea; realização de entrevistas com os artistas, com profissionais do MNBA e do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM); visitas a instituições como o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC/Niterói), Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), Museu de Arte da Pampulha de Minas Gerais (MAP/MG) e PINACOTECA/Estado de São Paulo; avaliação da documentação museológica; uma análise formal e estética juntamente com o estado de conservação da obra, suas especificidades e implicações operacionais, além das observações dos artistas; proposta de medidas de tratamento a partir dos conceitos de autenticidade, legibilidade e subjetividade justificando a necessidade e a possibilidade de uma intervenção juntamente com ações de conservação preventiva abordando o espaço de exposição, o registro documental, o contato com o artista como parte do processo de preservação do acervo. Na obra Pindorama IV, de Hilton Berredo a proposta de tratamento aponta em direção à estabilidade do suporte que agrega toda a carga simbólica da obra. E na obra Sem Título, de Iole de Freitas, a proposta fundamenta-se na conservação preventiva e na importância da documentação detalhada e atualizada. As duas obras necessitam de reestruturação na forma de apresentação. A possibilidade do diálogo com os artistas das obras selecionadas, o conhecimento da história e das características ambientais gerais da Galeria de Arte Brasileira Contemporânea, a discussão sobre a postura do conservador-restaurador juntamente com outros profissionais foram pontos fundamentais para o desenvolvimento do trabalho e aponta para a necessidade de uma documentação atualizada, um trabalho interdisciplinar e maior investimento do tema na formação acadêmica, além da necessidade de debates e acesso às informações sobre pesquisas e práticas ocorridas no campo da conservação e restauração de obras contemporâneas.

Palavras-chave: Museu, Museologia, Conservação, Arte Contemporânea

ABSTRACT

SOUZA, Geisa Alchorne. A look over the conservation of Brazilian contemporary art at the Museu Nacional de Belas Artes, 2012. Dissertation – Post-Graduate Program in Museology and Heritage, UNIRIO / MAST, Rio de Janeiro, 2012, p.198. Supervisor: Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá.

This research has, as main purpose, to study and single out procedures for conservation of the contemporary art collection of the Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Rio de Janeiro, focusing on the surveying of the conservation state and treatment procedures proposal for two pieces in exhibition at the Galeria de Arte Brasileira Contemporânea: Pindorama IV (1989), by Hilton Berredo and Sem Título (1991), by Iole de Freitas. The challenges for restoration of contemporary art are discussed in light of the theory of Cesare Brandi and Salvador Muñoz Viñas, besides other authors' contributions. The methodology – the following steps: the selection of the bodies of work according to techniques, materials used, their dimensions, their complexities presented by their operational aspects (handling, storage, transportation and exposure); general analysis of the environmental conditions of the Galeria de Arte Brasileira Contemporânea; performance of interviews with the artists, MNBA and Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) professionals; visits to institutions such as the Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC/Niterói), Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), Museu de Arte da Pampulha de Minas Gerais (MAP/MG) and PINACOTECA/Estado de São Paulo; evaluation of museum documents; a formal and aesthetic analysis along with the conservation state of the piece, its specificities and operational implications, besides the artists observations; proposal of measures and operational implications from the concepts of authenticity, legibility and subjectivity justifying the need and the possibility of an intervention along with preserving conservation practices addressing the exhibition space, documental registry, the contact with the artist as part of the collection preservation process. For Pindorama IV, by Hilton Berredo, the treatment proposal points towards the stability of the support which aggregates all the symbolism of the piece. And in Sem Título, by Iole de Freitas, the proposal is based on preventive conservation and in the importance of detailed and updated documentation. Both pieces need restructuring in the way they are presented. The possibility of dialogue with the artists of the selected works, knowledge of the history and general environmental characteristics of the Galeria de Arte Brasileira Contemporânea, the discussion about the positioning of the restoration-conservation professional, along with other professionals were fundamental points for the development of this work and they point to the need of updated documentation, an interdisciplinary work and more investment of the theme in academic education, in addition to the need of debating this issue and access to information about research and practices performed in the field of conservation and restoration of contemporary pieces.

Keywords: Museum, Museology, Conservation, Contemporary Art

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Composição (1985), de Eduardo Sued Oleo sobre tela (135x180) cm Crédito da foto: Geisa Alchorne Ano: 2011	p.43
Figura 2 -	<i>Stein und Fluss</i> (2004), de Suzana Queiroga..... Tinta acrílica sobre tela (200x380) cm Crédito da foto: Geisa Alchorne Ano: 2011	p.43
Figura 3 -	Nômade (1999), de Mônica Barki Tecido, espuma, plástico, náilon e PVA sobre madeira (182x127x35) cm Crédito da foto: Geisa Alchorne Ano: 2011	p.44
Figura 4 -	Imagem de Viollet - le-Duc na fachada lateral esquerda do MNBA.. Crédito da foto: Geisa Alchorne Ano: 2011	p.52
Figura 5 -	Imagem de Ruskin na fachada lateral direita do MNBA..... Crédito da foto: Geisa Alchorne Ano: 2011	p.52
Figura 6 -	1ª obra: Pindorama IV (1989), de Hilton Berredo..... Fonte: MNBA	p.60
Figura 7 -	2ª obra: Sem título (1991), de Iole de Freitas Fonte: MNBA	p.60
Figura 8 -	Vista aérea do MNBA e marcação da localização da Galeria de Arte Brasileira Moderna e Contemporânea..... Fonte: Disponível em <i>Google Earth</i> . Acesso em outubro 2011	p.62
Figura 9 -	Vista lateral do MNBA e seu entorno..... Fonte: Disponível em <i>noticiasr7.com</i> . Acesso em outubro 2011	p.62
Figura 10 -	Escala de Bacharach..... Fonte: Disponível em http://www.ctip.fr/appareils-de-mesures/l-echelle-de-bacharach . Acesso em outubro de 2011	p.64
Figura 11 -	Lâmpada de emergência..... Crédito da foto: Geisa Alchorne Ano: 2011	p.70
Figura 12 -	Pindorama IV (1989), de Hilton Berredo..... Fonte: MNBA	p.75

- Figura 13 - Localização da obra “Pindorama IV” (c.1989), de Hilton Berredo na Galeria..... p.75
Crédito da foto: Geisa Alchorne
Ano: 2011
- Figura 14 - Sem Título (1983), de Hilton Berredo..... p.76
Acrílica sobre brocados (280 x 280) cm
Série Panos da Saara
Fonte: Disponível em <http://dc142.4shared.com/doc/-EO2sZMS/preview.html> . Acesso em outubro de 2011
- Figura 15 - Tristão (1989) - Série Pindorama..... p.77
acrílica sobre borracha (258 x 283) cm
Fonte: Disponível em www.itaucultural.org.br. Acesso em outubro de 2011
- Figura 16 - Algas (1987) Série Pindorama p.77
acrílica sobre borracha
Fonte: Disponível em www.itaucultural.org.br Acesso em outubro de 2011
- Figura 17 - Sujidades e poeira..... p.79
Crédito da foto: Geisa Alchorne
Ano: 2011
- Figura 18 - Fissuras..... p.79
Crédito da foto: Geisa Alchorne
Ano: 2011
- Figura 19 - Sustentação da obra na parede..... p.79
Crédito da foto: Geisa Alchorne
Ano: 2011
- Figura 20 - Pequenos rasgos..... p.80
Crédito da foto: Geisa Alchorne
Ano: 2011
- Figura 21 - Modelo da placa de policarbonato e local de aplicação..... p.84
Crédito da foto: Geisa Alchorne
Ano: 2011
- Figura 22 - Sem título (1991), de Iole de Freitas..... p.84
Fonte: MNBA
- Figura 23 - Localização da obra Sem título (1991), de Iole de Freitas na Galeria..... p.85
Crédito da foto: Geisa Alchorne
Ano: 2011

- Figura 24 - Sem título (1989)..... p.86
cobre, estanho, ferro e latão (270 x 210 x 120) cm
Coleção Particular
Disponível em <http://www.itaucultural.org.br> Acesso em janeiro de 2012
- Figura 25 - Sem título (1993)..... p.86
estanho, cobre e latão (250 x 240 x 200) cm
Coleção Gilberto Chateaubriand – MAM/RJ
Disponível em <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em janeiro de 2012
- Figura 26 - Antes e depois da intervenção de 2003..... p.87
Obra Sem título (1991), de Iole de Freitas
Crédito da foto: MNBA e Geisa Alchorne
Ano: 2011
- Figura 27 - Dobras provenientes na movimentação e pontos de corrosão p.89
Crédito da foto: Geisa Alchorne
Ano: 2011
- Figura 28 - Área de sujidade..... p.90
Crédito da foto: Geisa Alchorne
Ano: 2011
- Figura 29 - Ganchos de encaixe entre as placas..... p.90
Crédito da foto: Geisa Alchorne
Ano: 2011
- Figura 30 - Sustentação da obra na parede..... p.90
Crédito da foto: Geisa Alchorne
Ano: 2011
- Figura 31 - Filme de proteção contra corrosivos, fungos e bactérias..... p.93
Fonte: Disponível em <http://www.conservation-by-design.co.uk/category.aspx?id=354> Acesso em janeiro de 2011
- Figura 32 - Vista do pátio e da cobertura antes/ depois da reforma..... p.104
Pinacoteca/São Paulo
Fonte: ARAUJO, 2002, p.60-79
- Figura 33 - Museu de Arte Contemporânea/Niterói..... p.104
Disponível em: <http://www.guiadinriodejaneiro.com/niteroi.htm>.
Acesso em fevereiro de 2012
- Figura 34 - Nichos externos e internos..... p.106
Crédito da foto: Geisa Alchorne
Ano: 2011

LISTA DE GRÁFICOS, TABELAS E PLANTAS

GRÁFICOS

Gráfico 1 Suportes das obras em exposição na Galeria Contemporânea do MNBA (%)	p. 59
Gráfico 2 Técnicas das obras em exposição na Galeria Contemporânea do MNBA (%)	p. 59

TABELAS

Tabela 1 -	Dados de temperatura do ar e umidade relativa do INMET e da Galeria – mês de fevereiro/ 2008.....	p.65
	Fonte: Boletim climático referente ao mês de fevereiro de 2008 Disponível em www.inmet.gov.br/html/clima/cond_clima/bol_fev2008.pdf	
Tabela 2 -	Dados de temperatura do ar e umidade relativa do INMET e da Galeria – mês de julho/ 2008.....	p.65
	Fonte: Boletim climático referente ao mês de julho de 2008 Disponível em www.inmet.gov.br/html/clima/cond_clima/bol_jul2008.pdf	
Tabela 3 -	Dados de temperatura do ar e umidade relativa do INMET e da Galeria – mês de outubro/ 2008.....	p.66
	Fonte: Boletim climático referente ao mês de outubro de 2008 Disponível em www.inmet.gov.br/html/clima/cond_clima/bol_out2008.pdf	
Tabela 4 -	Tabela de sensibilidade dos materiais a iluminação.....	p.68
Tabela 5 -	Tabela de coleta de pó na Escala Bacharach.....	p.70

PLANTAS

Planta 1 -	Sala de sensibilização e o acesso a Galeria de Arte Brasileira Contemporânea.....	p.57
	Fonte: MNBA	
Planta 2 -	Galeria de Arte Brasileira Contemporânea.....	p.58
	Fonte: MNBA	
Planta 3 -	Planta da Galeria de Arte Brasileira Contemporânea, a escada de acesso para o visitante e o elevador de carga.....	p.63
	Fonte: MNBA	

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABRACOR	Associação Brasileira de Conservadores e Restauradores
AIBA	Academia Imperial de Belas Artes
CECOR	Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
CIMCA	<i>Conservation Issues in Modern and Contemporary Art</i>
CIN	<i>Conservation Information Network</i>
CSN	Companhia Siderúrgica Nacional
EBA/UFMG	Escola de Belas Artes / Universidade Federal de Minas Gerais
EBA/UFRJ	Escola de Belas Artes / Universidade Federal do Rio de Janeiro
EDTA	Ácido Diaminetetracético Etileno
ENBA	Escola Nacional de Belas Artes
FAOP	Fundação de Arte de Ouro Preto
FUNARTE	Fundação Nacional de Arte
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
ICC	<i>Institut Canadien Conservation</i>
ICCROM	<i>International Organization for Conservation of Cultural Heritage</i>
ICN	<i>Institut Collectie Nederland Research</i>
ICOM	<i>International Council of Museums</i>
ICOM-CC	<i>International Council of Museums – Committee for Conservation</i>
ICR	<i>Institute Central of Restoration</i>
IFT	Instituto Federal de Tecnologia
IIC	<i>International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works</i>
INAP/FUNARTE	Instituto Nacional de Artes Plástica/Fundação Nacional de Arte
INCCA	<i>International Network for the Conservation of Contemporary Art</i>
INMET	Instituto Nacional de Meteorologia
IRPA	<i>Royal Institute for Cultural Heritage</i>
MAC/Niterói	Museu de Arte Contemporânea de Niterói

MAM/RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAP/MG	Museu de Arte da Pampulha de Minas Gerais
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes
MoMa	<i>Museum of Modern Art</i>
MON	Museu Oscar Niemeyer
NUPRECON/UNIRIO	Núcleo de Preservação e Conservação de Bens Culturais Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
pH	potencial hidrogeniônico
PUC-SP	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
SBMK	<i>The Netherlands Foundation for the Conservation of Contemporary Art</i>
T	temperatura
TTA	triton + tritanolamina + água
UFPeI	Universidade Federal de Pelotas
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
USP/ECA	Universidade de São Paulo/ Escola de Comunicação e Artes
UV	Umidade relativa do ar
UVA	Universidade de Amsterdam

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	p.19
Capítulo 1	A CONSERVAÇÃO E A RESTAURAÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA	p.26
	1.1. UMA PAUSA PARA O ENTENDIMENTO – CONSERVAÇÃO PREVENTIVA, CONSERVAÇÃO CURATIVA, RESTAURAÇÃO.....	p.27
	1.2. REVISITANDO OS TEÓRICOS CESARE BRANDI E SALVADOR MUÑOZ VIÑAS	p.32
	1.2.1 A Teoria da Restauração de Cesare Brandi	p.33
	1.2.2 A Teoria Contemporânea da Restauração de Salvador Muñoz Viñas.....	p.34
	1.2.3 A Arte Contemporânea Dialogando com Brandi e Viñas.....	p.35
	1.3 DISCUSSÕES ATUAIS SOBRE INTERVENÇÕES ESPECÍFICAS NA CONSERVAÇÃO E NA RESTAURAÇÃO DE OBRAS DE ARTE CONTEMPORÂNEA	p.39
Capítulo 2	ARTE CONTEMPORÂNEA NO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES	p.48
	2.1 ESPAÇOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA EM MUSEUS	p.49
	2.2 O PROCESSO HISTÓRICO DA CONSTRUÇÃO DO ACERVO MODERNO E CONTEMPORÂNEO DO MNBA.....	p.52
	2.3 SELEÇÃO DAS OBRAS	p.58
Capítulo 3	A GALERIA DE ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA NO MNBA E A PROBLEMÁTICA DE CONSERVAÇÃO	p.61
	3.1 ANÁLISE DAS CONDIÇÕES AMBIENTAIS	p.62
	3.1.1 A Cidade	p.62
	3.1.2 O Prédio	p.62
	3.1.3 A Galeria.....	p.63
	3.1.3.1 A Temperatura(T) e a Umidade Relativa (UR).....	p.64
	3.1.3.2 A Luz Artificial	p.68
	3.1.3.3 A Poluição.....	p.69
	3.1.3.4 Sistema de Segurança.....	p.70
	3.2 PROGRAMA DE MONITORAMENTO.....	p.71
Capítulo 4	DIAGNÓSTICO E PROPOSTA DE CONSERVAÇÃO - PINDORAMA IV (1989), DE HILTON BERREDO E SEM TÍTULO (1991), DE IOLE DE FREITAS	p.72
	4.1 PINDORAMA IV (1989), DE HILTON BERREDO.....	p.74
	4.1.1 Um Pouco sobre o Artista e sua Obra.....	p.76
	4.1.2 A Escolha da Obra.....	p.77
	4.1.3 Diagnóstico do Estado de Conservação.....	p.77
	4.1.4 Proposta de Tratamento.....	p.81
	4.2 SEM TÍTULO (1991), DE IOLE DE FREITAS	p.84
	4.2.1 Um Pouco sobre o Artista e sua Obra.....	p.85
	4.2.2 A Escolha da Obra.....	p.88
	4.2.3 Diagnóstico do Estado de Conservação.....	p.88
	4.2.4 Proposta de Tratamento.....	p.90

Capítulo 5	AÇÕES PARA A CONSERVAÇÃO DA OBRA CONTEMPORÂNEA.....	p.94
	5.1 QUESTÕES RELATIVAS À DOCUMENTAÇÃO DO ACERVO CONTEMPORÂNEO	p.95
	5.2 A RELAÇÃO ARTISTA – OBRA – MUSEU.....	p100
	5.3 O ESPAÇO EXPOGRÁFICO COMO INSTÂNCIA COMUNICACIONAL.....	p103
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	p108
	REFERÊNCIAS	p112
	BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	p119
	ANEXOS	p122
	ANEXO A – Grades Curriculares dos Cursos de Graduação em Conservação e Restauração	p123
	ANEXO B - Ficha de catalogação da obra – SIMBA	p141
	ANEXO C - Ficha técnica da obra “Pindorama IV”, de Hilton Berredo	p148
	ANEXO D - Ficha técnica da obra “Sem Título”, de Iole de Freitas	p151
	ANEXO E – Entrevistas	p155
	ANEXO F - Ficha de restauração de objeto 3D do MNBA	p163
	ANEXO G - Laudo de conservação do MAC /Niterói	p167
	ANEXO H - Ficha técnica de conservação e restauro – escultura PINACOTECA /Estado de São Paulo	p170
	ANEXO I - Formulário de entrada /Ficha de catalogação /Relatório de conservação e restauração do MAM /RJ	p173
	ANEXO J - Trabalho Final da Disciplina de Museologia e Comunicação – Profº José Dias Título: Entretempos: Diálogos Contemporâneos. Projeto Expográfico para o Espaço de Arte Brasileira Contemporânea do MNBA. Anna Tereza Menezes, Claudia Ribeiro e Geisa Alchorne	p178

INTRODUÇÃO

Ver diferente é a condição necessária para continuar a ver.

(Gaston Bachelard)

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como objeto de estudo a prática do conservador-restaurador e sua relação com a problemática da conservação e da restauração de obras contemporâneas dos séculos XX e XXI tendo como estudo duas obras em exposição na Galeria de Arte Brasileira Moderna e Contemporânea, do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA): *Pindorama IV* (1989), de Hilton Berredo, e *Sem Título* (1991), de Iole de Freitas.

A delimitação do espaço potencializa o desafio desta pesquisa, já que o museu é encarado como um templo da arte acadêmica do século XIX, o que gera, portanto, uma dinâmica diferente ao olhar e à prática, até então estabelecidas.

A investigação, aqui proposta, parte da premissa de que a arte contemporânea incorpora elementos materiais e imateriais, que gera significâncias que ultrapassam as discussões e práticas da área de conservação e restauração já consolidadas em obras tradicionais.

O desafio de como lidar com a arte contemporânea aumenta dentro dos museus com “a convivência dialética definida pela busca da permanência em oposição ao questionamento que a arte instala sobre si mesma” (BOTTALLO, 2009. p.1). Esses polos antagônicos impõem conceitos e metodologias diferentes das tradicionais exigindo repensar o que, até então, se concebe como processo de musealização, no qual, segundo Van Mensch (1992, p 87) “[...] o objeto é coletado (selecionado), classificado, conservado e documentado. Como tal, ele se torna fonte para a pesquisa ou elemento de uma exposição”. É o que se denomina um processo de deslocamento do objeto do seu contexto original para exercer a função de documento, “um fragmento do real carregado de informações e indagações” (BELLAIGUE, 1994).

O ato de “musealizar” uma obra de arte contemporânea muitas vezes contraria sua própria natureza que, freqüentemente, recorre a materiais instáveis ou descartáveis, diferente do que se passava em momentos anteriores, quando os materiais utilizados na arte eram escolhidos em função da sua durabilidade.⁵ Na arte contemporânea o critério passa a ser a carga semântica muito intensa e, assim, a relação entre o material e a técnica torna-se, muitas vezes, complexa.

⁵ Segundo Ijsbrand Hummelen (1999, p.71), o aspecto da não-durabilidade é uma das especificidades da arte contemporânea, pois não há preocupação do artista na escolha de materiais estáveis, mas sim pela sua capacidade expressiva.

Se o campo da arte tornou-se totalmente diverso e os museus e galerias abarcaram como acervos os registros do século XX e XXI, o domínio da conservação, também precisa estar preparado para as infinitas e muitas vezes, incompatíveis situações de se encontrar. É necessário redimensionar os critérios de conservação e restauração com a arte contemporânea porque a própria natureza da obra de arte mudou profundamente. Esta preocupação já se reflete na produção de trabalhos acadêmicos que discutem esta realidade. No repositório da Plataforma Lattes⁶ apontamos 07 (sete) trabalhos, entre dissertações e teses, com ênfase em métodos de trabalho de conservação e restauração em arte contemporânea.⁷

A transição do objeto de arte, de um consenso na sua significação para a ambigüidade na sua relação entre o material, a técnica e o seu significado aumenta muito cedo a possibilidade de uma intervenção direta na obra contemporânea. Com o avanço desse processo cíclico de intervenções no objeto contemporâneo, principalmente a partir da década de 1990, ganha corpo a ideia, entre os profissionais da arte e da conservação e restauração⁸, de que a conservação preventiva⁹, a colaboração do artista e uma documentação detalhada, são procedimentos fundamentais para a preservação das obras de arte contemporânea.

Este mesmo interesse levou a autora dessa dissertação a eleger o tema da pesquisa para a especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais

⁶ A Plataforma Lattes é uma base de dados de currículos, grupos de pesquisa e de instituições do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), do Ministério de Ciência e Tecnologia. Disponível em <http://lattes.cnpq.br/>. Acesso em janeiro de 2012.

⁷ Estão relacionados na base de dados da Plataforma Lattes os seguintes trabalhos: 1) BONADIO, Luciana. Da Restauração à criação artística: abordando os deslocamentos. Dissertação. UFMG, 2002; 2) CARVALHO, Humberto Farias de. Uma Metodologia para a Conservação e Restauo de Arte Contemporânea. Dissertação. EBA/UFRJ, 2009.; 3) FRANÇA, Conceição Linda de. Conservação de Acervos de Obras de Arte em Material Plástico. Dissertação. UFMG, 2010; 4) SEHN, Magali Melleu. Arte Contemporânea: da preservação aos métodos de intervenção. Dissertação. USP/ECA, 2002.; 5) SEHN, Magali Melleu A preservação de « instalações de arte » com ênfase no contexto brasileiro : discussões teóricas e metodológicas. Tese. USP/ECA, 2010; 6) SOARES, Maria Luísa Ramos de Oliveira. Preservação do Efêmero. Tese. Universidade Politécnica de Valência, Espanha, 2006; 7) SOUSA JUNIOR, Mario Anacleto. Conservação e Restauração de Pinturas Contemporâneas Brasileiras. Dissertação de Mestrado. UFMG, 1999. Disponível em <http://lattes.cnpq.br/>. Acesso em janeiro de 2012

⁸ Publicações e conferências pontuais sobre a conservação da arte contemporânea vêm ocorrendo desde a década de 1980, mas a ênfase sobre a temática começou a surgir na década de 1990 com grandes conferências e encontros internacionais que serão explanadas no capítulo 1.

⁹ Na recente terminologia definida pelos membros do Comitê Internacional de Conservação ligado ao Conselho Internacional de Museus (ICOM-CC), de 2008, em Nova Delhi, o campo da conservação atua diretamente em três frentes: conservação preventiva, conservação curativa, restauração, que serão definidas no decorrer do trabalho. Ler o texto da resolução no Boletim Eletrônico nº 1, junho de 2010, no site da ABRACOR <http://www.abracor.com.br/novosite/boletim/boletim062010.pdf>

Móveis ¹⁰, realizada no Centro de Conservação e Restauração (CECOR), e se estabeleceu durante os anos de trabalho como conservadora e restauradora do MNBA ¹¹, mais especificamente durante a atuação no processo de montagem da Galeria de Arte Brasileira Moderna e Contemporânea. Nesse sentido, o envolvimento prático em situações reais e o trabalho como restauradora no MNBA, orientaram para a determinação do tema – a conservação de obras de arte contemporânea - em busca de aprofundamento sobre métodos de conservação, de forma a ampliar as possibilidades de reflexão, e de reavaliar posturas metodológicas.

Assim, este estudo tem como principal objetivo refletir sobre a postura do conservador-restaurador frente às questões que envolvem as intervenções conservativas e restaurativas em arte contemporânea, tendo como foco de análise duas obras do acervo em exposição na Galeria de Arte Brasileira Contemporânea do MNBA.

Como suporte teórico, serão analisadas as ideias de Cesare Brandi, importante teórico do século XX, bem como algumas discussões contemporâneas relativas à preservação, inclusive de Salvador Muñoz Viñas, e as abordagens de outros teóricos e estudiosos que tratam especificamente da conservação e restauração em arte contemporânea, principalmente sobre a importância da documentação e da colaboração do artista: Heinz Althöfer (1992), Paolo Montorsi (1997), Ségolène Bergeon (1980), Giovanna Scicolone (1993), Françoise Toullon (1995), Erich Gantzert Castrillo (1999), Ysbrand Hummelen (1999).

A metodologia procedeu etapas que não foram lineares e, em muitos momentos, se alternaram e em outros se sobrepuseram. A seleção das duas obras contemporâneas para estudo nessa dissertação foi, inicialmente, realizada pela classificação de Althöfer (1992) quanto às técnicas e os materiais para uma intervenção mais adequada. Posteriormente, as obras selecionadas foram avaliadas quanto à complexidade de tamanho e formato, em seus aspectos operacionais, como: manuseio, acondicionamento, transporte e exposição.

Para uma estrutura metodológica mais específica, utilizaram-se como base os passos apontados por Hummelen (1999). A sua metodologia tem seis passos: primeiro - a documentação sobre o objeto com sua descrição, seus materiais, seu processo e

¹⁰ A monografia defendida no Curso de Especialização de Conservação e Restauração de Bens Móveis, do Centro de Conservação e Restauração (CECOR), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) teve como tema os processos de restauração em obra contemporânea.

¹¹ Particpei da equipe de conservadores e restauradores do Laboratório de Conservação e Restauração de Pinturas, do MNBA, no período de 2005 a 2011.

significados atribuídos. O segundo passo é a análise do estado atual do objeto. O terceiro consiste no questionamento sobre a importância dos danos à aparência da obra e à sua interpretação. O quarto relaciona-se à justificativa da intervenção. O quinto passo sugere opções de conservação e, no sexto, a descrição das reais possibilidades de uma intervenção ou não.

Ainda outra experiência é a de Castrillo ¹² (1999) com o trabalho pioneiro de montagem de um arquivo com informações colhidas juntamente com artistas contemporâneos sobre materiais e técnicas utilizadas, problemáticas sobre a conservação, além de questões conceituais como definições sobre pátina, dano, alterações da aparência original. Outra experiência neste campo de entrevistas é o projeto do INCCA que apresenta sugestões de questionários e guias para uma boa abordagem com o artista.

Baseando nas metodologias apresentadas (Viñas, Brandi, Althöfer, Hummelen, Castrillo), como fio condutor, o processo de trabalho para o desenvolvimento dessa dissertação consistiu nos seguintes passos:

- **Seleção de (02) duas obras** da Galeria de Arte Brasileira Contemporânea com a coleta de informações quanto às técnicas, os materiais, as dimensões contidas no Sistema de Informação do Museu Nacional de Belas Artes (SIMBA\Programa Donato)¹³, além da avaliação quanto à complexidade em seus aspectos operacionais (manuseio, acondicionamento, transporte, exposição);
- Apresentação sintética e geral das **condições ambientais** da Galeria de Arte Brasileira Contemporânea baseada nos dados dos mapas de aferição de temperatura (T) e umidade relativa (UR) registrado no termo-higrógrafo, durante o ano de 2008 ¹⁴; nas medições de lux¹⁵ realizadas, durante os dias 05 e 07 de outubro de 2011; na amostragem simplificada da quantidade de poeira sobre a superfície das duas obras selecionadas usando a escala de Bacharach¹⁶; e na apreciação do sistema

¹² Castrillo trabalha como conservador-restaurador do Museu de Arte Moderna de Frankfurt

¹³ O SIMBA – Sistema de Informação do Museu Nacional de Belas Artes foi criado em 1992 com o objetivo de organizar as informações sobre o acervo do museu garantindo maior controle e acesso dos dados nele contidos.

¹⁴ Durante a pesquisa nos arquivos do setor de conservação do MNBA foram encontrados mapas e relatórios com maior regularidade no ano de 2008, por isso a escolha da avaliação dos níveis de T e UR neste período.

¹⁵ Lux é a unidade de iluminação. Corresponde à incidência perpendicular de 1 lúmen em uma superfície de 1 metro quadrado.

¹⁶ A Escala de Bacharach é uma tabela simplificada de coleta de pó medida diretamente nas peças em uma graduação de 0 a 9. Fonte: Disponível em <http://www.ctip.fr/ctip-conseil/ventes-publications/appareils-de-mesures/l-echelle-de-bacharach>. Acesso em outubro 2011

de segurança. Na impossibilidade de acesso ao equipamento, não foi possível a medição dos raios ultravioleta (UV).

- Realização de **entrevistas** com os artistas, com profissionais do MNBA e do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), e **visita a instituições** como o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC/Niterói), Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), Museu de Arte da Pampulha de Minas Gerais (MAP/MG) e PINACOTECA/Estado de São Paulo.

- Avaliação da **documentação museológica**; uma análise formal e estética juntamente com o **estado de conservação da obra**, suas especificidades e implicações operacionais, além das observações dos artistas;

- Proposta de **medidas de tratamento** a partir dos conceitos de **autenticidade, legibilidade e subjetividade** justificando a necessidade e a possibilidade de uma intervenção juntamente com ações de **conservação preventiva** abordando o espaço de exposição, o registro documental, o contato com o artista como parte do processo de preservação do acervo.

Partindo do princípio de que o conservador-restaurador deve ter a percepção de aspectos fundamentais para a leitura da obra, em função do conhecimento que é capaz de reunir a respeito do objeto, do artista, do ambiente, o modo de apresentação no espaço expositivo e da função simbólica que ela desempenha para o público, cabe a elaboração de algumas questões que se alteram com um novo conceito de obra de arte. Quais seriam os critérios de preservação de uma obra contemporânea: estabilidade, respeito ao original? Que original? A idéia? A obra? Deve-se impor a perspectiva de durabilidade na produção do artista? Como tratar elementos tão dissonantes como o conceito e a matéria? O restaurador tem precedência sobre o artista e sua obra? E o museu? Qual o papel na guarda e difusão de um acervo tão inusitado?

Cabe ainda questionar: como podemos tecer reflexões sobre conservação e restauração em obras de arte contemporânea a partir das teorias que já têm sedimentado o processo de restauração de obras ditas tradicionais? Quais os limites e possibilidades dessas teorias para a arte contemporânea? Qual a base teórica que deve nortear o trabalho do restaurador em relação à arte contemporânea?

Todos estes questionamentos evidenciam que a metodologia é condição essencial, não somente para comprovar a teoria, mas inclusive para construí-la. Assim, não deve haver somente um caminho para trabalhar com a teoria, com a investigação e a pesquisa, mas um olhar ajustado às necessidades de cada tempo. E

como o próprio acervo do MNBA convive com diferentes temporalidades, podemos seguir o pensamento de Gaston Bachelard onde “ver diferente é a condição necessária para continuar a ver”. Desse modo, “ver” as obras contemporâneas dentro do contexto estabelecido para a pesquisa será elemento de fundamental importância tanto para buscar uma metodologia apropriada, como para averiguar a pertinência do referencial teórico.

Para o desenvolvimento da dissertação foram delineados cinco capítulos, além da introdução e das considerações finais, de modo a discorrer sobre as questões apresentadas. No **capítulo 1 - A CONSERVAÇÃO E A RESTAURAÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA** - são apresentadas a teoria de Cesare Brandi e as ideias de Salvador Muñoz Viñas procurando aplicar seus critérios na preservação de obras não tradicionais, bem como as discussões atuais sobre intervenções específicas na conservação e restauração da arte contemporânea apontando por outros estudiosos, já citados anteriormente. O **capítulo 2 - ARTE CONTEMPORÂNEA NO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (MNBA)** - aborda o processo de institucionalização da arte contemporânea e o histórico, a concepção da Galeria de Arte Brasileira Moderna e Contemporânea do MNBA, apresentando as obras e o espaço. O **capítulo 3 - A GALERIA DE ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA NO MNBA E A PROBLEMÁTICA DE CONSERVAÇÃO** - apresenta a seleção de duas obras em exposição na Galeria e analisa, de forma sintética, as condições ambientais da Cidade, do Prédio e da Galeria. O **capítulo 4 - DIAGNÓSTICO E PROPOSTA DE CONSERVAÇÃO - PINDORAMA IV (1989), DE HILTON BERREDO E SEM TÍTULO (1991), DE IOLE DE FREITAS** - consiste na apresentação do estado de conservação e proposta de tratamento. O **capítulo 5 – AÇÕES PARA A CONSERVAÇÃO DA OBRA CONTEMPORÂNEA** – aponta algumas considerações, do ponto de vista da conservação, quanto à documentação, à relação com o artista e o espaço expositivo.

As discussões que estão sendo desenvolvidas nessa dissertação, mesmo que em algumas ocasiões pareçam conflitantes, de certa forma traçam um caminho para aprofundar questões presentes no cotidiano do museu e na postura do conservador-restaurador frente à complexidade da obra de arte contemporânea. Desta forma deve-se reconhecer a conservação e a restauração como atos reflexivos sustentados por conhecimentos diversificados e possíveis de relativização. Sem esse procedimento, não é possível reconhecer a obra de arte em suas instâncias estética e histórica, e também material e simbólica, principalmente em arte contemporânea, que enfrenta a pouca distância temporal em relação ao conhecimento necessário para sua preservação.

CAPÍTULO 1
**A CONSERVAÇÃO E A RESTAURAÇÃO
DA ARTE CONTEMPORÂNEA**

1. A CONSERVAÇÃO E A RESTAURAÇÃO DA ARTE CONTEMPORÂNEA

1.1 Uma pausa para o entendimento – Conservação Preventiva, Conservação Curativa, Restauração

Na recente terminologia definida pelos membros do *International Council of Museums – Committee for Conservation (ICOM-CC)*¹⁷, de 2008, em Nova Delhi, o campo da conservação atua diretamente em três frentes: na **conservação preventiva**, que abrange ações no ambiente, no manuseio, na armazenagem, no transporte e como análise de riscos, não apenas de uma obra, mas de todo um acervo; na **conservação curativa**, que compreende ações que detenham processos danosos ou reforcem a estrutura de uma ou mais peças; e na **restauração**, que abrange ações diretas no objeto, podendo incidir sobre a função da obra e sobre sua dimensão histórica e estética.

Essas divisões são, em alguma medida, simplificações teóricas. Na prática, as frentes citadas são integradas e muitas vezes se sobrepõem. A finalidade da conservação preventiva, da conservação curativa e da restauração será sempre a de preservar.

É bom salientar que o verbete *restauração*¹⁸ é utilizado, desde o século XIX, para preservação de monumentos. Entretanto, ao longo do tempo, este termo vem sendo discutido e ampliado por teóricos, como Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, John Ruskin, Camillo Boito, Cesare Brandi, Salvador Muñoz Viñas, entre outros, adquirindo assim significações específicas a cada época.

Fazendo uma concisa cronologia da história da restauração podemos inicialmente detectar, no século XV, que as práticas de intervenção deixam de ser utilitárias e começam a ter um caráter cultural (KUHL, 2006). Contudo a partir do século XIX até a primeira metade do século XX, com as descobertas das ciências físicas e químicas, as invenções das técnicas, o advento da era industrial, os progressos da história da arte, dos museus e da museologia, da arqueologia e da

¹⁷ ICOM-CC é o Comitê Internacional de Conservação ligado ao Conselho Internacional de Museus, que em sua XVª Conferência Trienal, em Nova Delhi, no ano de 2008, resolve definir uma terminologia para a conservação do patrimônio cultural tangível devido à abrangência da ação da conservação e do aumento de profissionais que gera a necessidade de ordenar os termos evitando problemas na comunicação entre os profissionais da área e com público. Ler o texto da resolução no Boletim Eletrônico nº 1, junho de 2010, no site da ABRACOR
<http://www.abracor.com.br/novosite/boletim/boletim062010.pdf>

¹⁸ Este verbete é enunciado por Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc e publicado no *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XV au XVI siècle*, editado entre 1854 e 1868. Saber mais em: VIOLLET-LE-DUC, Eugène E. *Restauração*. Tradução: Beatriz Mugayar Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial..2000.

tecnologia, muito contribuíram para o desenvolvimento da teoria e da prática da restauração.

No século XIX, duas doutrinas principais se defrontam: uma intervencionista, de Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc ¹⁹, que predomina na Europa; e outra, anti-intervencionista, de John Ruskin ²⁰, apoiada por William Morris ²¹, que é mais usada na Inglaterra. Ruskin defende o respeito absoluto pela matéria original, ou seja, apenas reparar e prevenir, sendo contra a reconstituição ou a cópia, admitindo, assim, a possibilidade da perda do bem. "É impossível restaurar [...] aquele espírito que se comunica através da mão do artífice, não pode jamais voltar à vida" (RUSKIN, 2008. p.80).

Do outro lado, Viollet-le-Duc defende a unidade de estilo, não importando as substituições ou o registro da passagem do tempo. Para o autor "[...] restaurar um monumento não é apenas reconstruí-lo, repará-lo ou refazê-lo, mas restabelecer um estado completo que pode jamais ter existido" (LE-DUC, 2008. p.17).

Entre os dois extremos, Ruskin e Viollet-le-Duc, surgiram, na Itália, no final do século XIX, duas posições intermediárias: o "restauro moderno" - defendido por Camillo Boito ²² e o "restauro histórico" - posição defendida por Luca Beltrami²³. As contribuições de Boito na área da arquitetura e da restauração classificaram a obra como detentora de uma posição moderada entre Ruskin e Viollet-le-Duc. Inicialmente adotou o estilo neoclássico como tendência arquitetônica, mas logo se empenhou no estudo da arquitetura italiana da Idade Média após conhecer o mestre Pietro Selvático.

¹⁹ Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1874-1879) estudou arquitetura e se interessou por arquitetura medieval. Trabalhou na comissão encarregada da preservação de monumentos e, em 1840, tornou-se secretário do Conselho Civil da Comissão de Monumentos. Ganhou fama com a restauração de monumentos e igrejas, além de supervisionar a recuperação de inúmeros prédios medievais. Publicou livros no campo da arquitetura, entre os quais *Entretiens sur l'architecture* e o *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XV au XVI siècle*, que fizeram suas idéias repercutirem pela França e pelo exterior. (LE-DUC, 2008).

²⁰ John Ruskin (1819-1879) era filho único de um comerciante de vinho e uma puritana calvinista. Foi um dos maiores críticos românticos de cunho socialista na Inglaterra. Seu profundo conhecimento da bíblia transparece em todos os seus escritos, mais evidentes nos primeiros entre os quais se inclui as Sete Lâmpadas da Arquitetura, publicada em 1849. Sua principal preocupação é a dissolução de valores morais e estéticos. (RUSKIN, 2008)

²¹ William Morris (1834-1896), arquiteto e designer, seguidor das idéias de Ruskin fundou em 1877 a Sociedade para a Proteção dos Edifícios Antigos. (RUSKIN, 2008)

²² Camillo Boito (1834-1914) nasceu em Roma em uma família de grande prestígio intelectual e artístico. Destacou-se como arquiteto, restaurador, escritor, crítico, historiador, professor e teórico. Em 1860, Boito assumiu como professor de arquitetura na Academia de Belas Artes, em Brera, estabelecendo-se em Milão, onde permaneceu até 1909.. (BOITO, 2002)

²³ Luca Beltrami (1854-1933), arquiteto italiano e gravurista.

Dentre as ideias apresentadas na Conferência de Turim, em 1884, Boito defende a precedência da conservação sobre a restauração e a limitação desta última ao mínimo necessário, entendendo a restauração como um ato que só deveria ser concretizado em último caso, devendo ser identificada de maneira a diferenciá-la do original, além de recomendar a documentação (BOITO, 2002). Já Luca Beltrami difere do seu mestre Camillo Boito ao defender o “restauro histórico”, em que a análise da documentação histórica sobre o monumento é o principal suporte para justificar as possíveis intervenções.

A importância no valor documental dos monumentos se firma com as contribuições dadas por Alois Riegl ²⁴, na virada do século XIX para o XX, oferecendo temas para o debate tanto na teoria quanto na prática da preservação, abarcando aspectos normativos e elaborando análises agudas sobre o papel dos monumentos históricos e suas formas de apreensão pela sociedade. As ideias de Riegl antecipam as propostas defendidas a partir do pós-guerra pelo chamado “restauro crítico”.

Após a 1ª Guerra Mundial, a Conferência Internacional de Atenas (1931) normatiza critérios dividindo o restauro em trabalhos de: consolidação, recomposição das partes desmembradas, liberação de acréscimos sem efetivo interesse, complementação de partes acessórias, para evitar a substituição, e ainda inovação ou acréscimo de partes indispensáveis com uma concepção moderna. Contra essa normatização surge o arquiteto Ambrogio Annoni ²⁵, para quem cada caso é um caso a ser analisado com bom senso. Em sua “teoria do caso” ou do método de adaptação para projeto individual defende que “a restauração não deve ser apenas arte, não apenas ciência, mas sim juntas, em equilíbrio. A restauração não deve ser interpretada como uma reconstrução de estilo ou histórica, mas a preservação total” (AMBROGIO, 1946, p.14).

Em 1939, Cesare Brandi ²⁶ funda o Instituto Central de Restauro (ICR), em Roma, e define uma doutrina intitulada Teoria da Restauração, publicada em 1963,

²⁴ Alois Riegl (1858-1905) trabalhou durante onze anos como curador no Museu de Artes Aplicadas desenvolvendo formas para analisar os diferentes modos de percepção histórica sobre as obras. Introduziu a ideia da intencionalidade do conceito criticando a estética materialista de seu tempo defendendo que o desenvolvimento artístico nunca é previsível. Mais tarde, se tornou professor da Universidade de Viena, onde fundou a Escola de História da Arte. (IVERSEN, 1993)

²⁵ Ambrogio Annoni (1882-1954) rejeita a prioridade da busca da unidade de estilo. (AMBROGIO, 1946, p.14)

²⁶ Cesare Brandi (1906-1988) era formado em Direito e Letras, mas dedicou sua carreira à crítica e à história da arte, à estética e à restauração. Sua Teoria da Restauração, publicada em 1963, articula sua experiência prática que adquiriu nas duas décadas de direção do *Istituto Centrale Del Restauro*, em Roma. (BRANDI, 2004)

influenciada pela obra de Benedetto Croce²⁷, com princípios que valorizam os aspectos estéticos e históricos dos objetos e que se tornaram referência da restauração moderna. Em 1956, junto com o belga Paul Philippot²⁸, Brandi organiza as bases teóricas do Centro Internacional de Estudos para Conservação e Restauração de Bens Culturais (ICCROM). Ambos foram consultores da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e contribuíram de forma intensa na construção de cartas patrimoniais, tratados e documentos reguladores.

Em meados do século XX, muito em consequência da preocupação com perda de vários edifícios, monumentos, obras de arte pelos efeitos destrutivos das Grandes Guerras, a restauração entra em uma fase mais organizada e apoiada em estudos científicos, a exemplo de Cesare Brandi, Roberto Pane²⁹, Philippot e outros, que atingem consenso internacional na Carta de Veneza, de 1964. Também é nesse período que os laboratórios científicos investem em estudos e projetos, principalmente com os avanços da química e o desenvolvimento de materiais sintéticos, que auxiliam a compreensão da origem e do comportamento dos materiais constitutivos dos objetos, tornando, assim, um apoio referencial para o trabalho do restaurador (GRANATO, 2003).

Ainda em meados do século XX, são criados outros centros internacionais, como: o Instituto Real do Patrimônio Cultural (IRPA), em Bruxelas, 1937; o Conselho Internacional de Museus (ICOM), em Paris, 1946; e o Instituto Internacional para a Conservação (IIC), em Londres, 1950, que discutem e trazem contribuições consistentes para a área da conservação.

As últimas décadas do século XX são marcadas por vários debates que encaminham o conservador e o restaurador a discutir cada vez mais sobre a conservação preventiva, o auxílio do artista e a documentação como uma opção para a preservação dos objetos artísticos. Na realidade, a arte moderna e, principalmente, a

²⁷ Benedetto Croce (1866-1952) – filósofo, historiador e político italiano cuja visão da estética se baseia nos princípios de Hegel. Segundo Croce, qualquer ato artístico é meio de expressão e, assim, enquanto ciência, a estética dissolve as fronteiras entre todas as artes e gêneros (BRANDI, 2004).

²⁸ Paul Philippot é advogado, historiador da arte e arqueólogo. Estudou no *Istituto Centrale per il Restauro*, com Cesare Brandi e foi diretor-adjunto do ICCROM, de 1959 até se tornar Diretor Geral de 1971-1977. Publicou o livro “Conservação de Pinturas Murais”, em coautoria com Paulo e Laura Mora, em 1977 (BRANDI, 2004).

²⁹ Roberto Pane (1897-1987), italiano, historiador e arquiteto. Foi um dos principais expoentes da restauração crítica, juntamente com Brandi, e membro da Comissão Técnica do Conselho de Obras Públicas. Disponível em www.forumpatrimonio.com.br. Acesso em junho 2010.

contemporânea com sua mutabilidade vertiginosa, tornando-se múltipla, vulnerável, perene e carregada de complexidades conceituais, exige um trabalho e um pensar coletivos diante das dificuldades encontradas.

Apesar de ter sido prevista por vários teóricos, inclusive Brandi³⁰, é com Garry Thomson³¹ que a máxima da conservação preventiva é sistematizada com estudos referentes à climatização de museus, demonstrando a importância do controle da luz, da temperatura e da umidade incidente sobre as coleções.(THOMSON,1982).

Na Conferência Internacional para Conservação Preventiva, organizada pelo *International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* (IIC), em Ottawa, 1994, Michalski (2011) sublinha a ideia que a conservação preventiva deve ser realista, ou seja, tratar a manutenção física do objeto de acordo com as possibilidades da instituição, da natureza e do estado das coleções. Luiz Souza (1994, p.17)³² fortalece esta afirmativa ao pontuar que “a conservação preventiva de acervos é, em geral, de natureza mais abrangente e econômica que as demandas da restauração de acervos específicos”, o que, somando a uma intervenção minimalista reforçada por Françoise Toullon (1995) e Ackroyd & Villers (2005), como uma prática para evitar a restauração da obra em um curto prazo de tempo, sustentam que os procedimentos preventivos, além do menor custo, evitam maiores perigos para a obra original favorecendo sua maior permanência. Já Frank Matero (2000) aponta para a necessidade da análise da evolução física do objeto como um caminho para ações de uma conservação que privilegie a qualidade do objeto. Afinal, não se pode prever o tempo real de sobrevivência do objeto, mas é possível determinar através de pesquisas um ambiente estável e favorável de acordo com as características de cada material (BRADLEY, 2001).

As conferências e os encontros internacionais, a formação de grupos de estudos e a construção de *sites* na Internet para facilitar a troca de informações têm

³⁰ Brandi refere-se a uma restauração preventiva como a prática de “medidas preventivas, cautelares ou proibitivas” sobre a matéria ou sobre as condições ambientais que favoreçam a fruição da obra como imagem e como fato histórico (BRANDI, 2004.p 97-109).

³¹ Garry Thomson (1925-2007) – químico pesquisador, organizou a primeira conferência sobre climatização em museu, em 1968, no ICC, em Londres, e em 1978 lança o livro referência em todo o mundo *The Museum Environment* com diretrizes sobre o controle ambiental em museus. No ICCROM oferece cursos regulares sobre os princípios científicos da conservação e sobre conservação preventiva. Disponível no site www.iccrom.org. Acesso em julho de 2011.

³² Luiz Antônio Cruz Souza é doutor em química e especialista na área de conservação preventiva. Responsável pelo Laboratório de Ciências da Conservação (LACICOR), da Escola de Belas Artes, da UFMG, criado em 1980 como suporte científico às atividades de conservação – restauração do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (CECOR), também oferece pesquisa e formação acadêmica.

estabelecido a conservação preventiva como um fator decisivo para a preservação dos bens culturais e, sobretudo, apontado métodos com a ajuda das áreas da física, da química, da biologia com a organização de laboratórios específicos para este campo.

Tendo em consideração o aspecto cada vez mais colaborativo em relação à prática da conservação e da restauração, já na primeira década do século XXI, em 2003, Salvador Muñoz Viñas³³, publica *A Teoria Contemporânea da Restauração* onde aponta para uma ação orientada na direção de uma ética funcional, sincrética, sustentável e circunstancial, necessária à decodificação da obra e à sua substancial longevidade.

Para o campo específico do objeto contemporâneo com suas complexidades objetivas e subjetivas, ligadas pela liberdade de técnicas e de materiais, cada vez mais aumenta a importância das discussões sobre conservação preventiva, a ética profissional e a colaboração do artista como documentação fundamental para compreender a significação atribuída aos materiais e aos procedimentos técnicos. Discutindo e propondo diretrizes mais específicas a esse novo campo da contemporaneidade da arte, podemos citar, dentre vários outros, os estudiosos Heinz Althöfer, Paolo Montorsi, Ségolène Bergeon, Giovanna Scicolone, Françoise Toullon, Erich Gantzert Castrillo e Ysbrand Hummelen.

Todos os teóricos e estudiosos já citados, e outros mais, compartilham da obrigação em preservar a veracidade atribuída à obra. Seja esta verdade histórica, técnica, estética, conceitual ou material. Cesare Brandi e Salvador Muñoz Viñas são, entre os teóricos, os apontados como suporte para esta dissertação visando discutir a conservação e a restauração das obras de arte contemporânea. Depois, serão apresentados alguns estudos voltados especificamente para a arte contemporânea.

1.2 Revisitando os Teóricos Cesare Brandi e Salvador Viñas

Ao iniciar este tópico, cabe primeiramente esclarecer que, como toda teoria está submetida à relatividade temporal, os conceitos dos teóricos selecionados sobre restauração irão fornecer importante suporte analítico para as indagações sobre a conservação e restauração na arte contemporânea. No entanto, mesmo se valendo dos pressupostos teóricos de Brandi e de Viñas, a experiência será condição essencial, não somente para comprovar a teoria, mas inclusive para dialogar com ela.

³³ Salvador Muñoz Viñas nasceu em 1964, em Valência, na Espanha. Formado em Belas Artes e História da Arte leciona na Universidade Politécnica de Valência (VIÑAS, 2003).

1.2.1 A Teoria da Restauração de Cesare Brandi

Em sua *Teoria da Restauração*³⁴, Brandi apresenta o conceito de restauração definido pelo “momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro” (2004, p.30). Neste momento, o teórico condiciona o ato de restauração à compreensão da obra de arte enquanto instância estética e histórica respeitando seus elementos caracterizadores, com o intuito de valorizá-la e transmiti-la ao futuro.

De seu conceito de restauração, Brandi extrai ainda dois axiomas. No primeiro, encontra-se a indicação de se restaurar “somente a matéria da obra de arte” (2004, p.31), que se refere aos limites da intervenção, levando-se em conta que a obra de arte se manifesta em imagem através da matéria e é sobre esta matéria, passível de degradação, que se intervém ou se aceita a perda por uma exigência estética. O teórico italiano aponta também a importância de se respeitar os traços do tempo acumulados na obra, desde a criação até o seu presente.

O segundo axioma indica que a restauração “deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer uma falsificação estética ou histórica e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra no tempo” (2004, p.47). Para ele, a busca da unidade potencial da obra não deve sacrificar a veracidade, através de um falso artístico ou de um falso histórico. É o estado de conservação no presente da obra de arte que irá condicionar e limitar a ação restauradora. Na prática, as exigências estéticas freqüentemente prevaleciam sobre as históricas no pensamento de Brandi (GRANATO,2003).

Brandi define ainda como princípios para a intervenção mais três aspectos fundamentais:

1º. LEGIBILIDADE: “[...] a integração deverá ser sempre e facilmente reconhecível; mas sem que por isto se venha a infringir a própria unidade que se visa a reconstruir [...]” (2004, p.47).

2º ORIGINALIDADE: “[...] a matéria que resulta a imagem só é insubstituível quando colaborar diretamente para a figuratividade da imagem como aspecto e não para aquilo que é estrutura. Sempre em harmonia com a instância histórica [...]” (2004, p.48).

³⁴ Cesare Brandi não faz distinção entre as atuações da conservação e da restauração, portanto, será respeitado o termo restauração conforme suas transcrições.

3º. REVERSIBILIDADE: “[...] que qualquer intervenção de restauro não torne impossível, mas, antes, facilite as eventuais intervenções futuras” (2004, p.48).

1.2.2 A Teoria Contemporânea da Restauração de Salvador Muñoz Viñas

A Teoria Contemporânea da Restauração, de Viñas (2003), apresenta propostas que divergem da Teoria de Cesare Brandi, principalmente por sua temporalidade e, por isso, critica alguns termos clássicos, traça princípios para uma ética da restauração redefinindo conceitos e funções da restauração.

O autor conceitua *preservação*, ou conservação ambiental, indireta ou periférica, como sendo a atividade que consiste em adequar as condições ambientais onde está a obra. Já *conservação*, ou conservação direta, é a atividade que consiste em garantir a permanência da obra para que experimente uma menor quantidade possível de mudanças. E *restauração* é a atividade que aspira estabilizar os danos perceptíveis garantindo a eficiência simbólica e histórica da obra (2003, p.17-23).

A restauração, para Viñas (2003, p. 24-79), cumpre uma função simbólica. Intitulada assim pelo autor, pois atua em objetos carregados de valor simbólico, que pode ser pessoal ou coletivo ou de valor histórico. Segundo ele, restauração, como tantos outros conceitos, tem limites confusos e a sua atuação se baseia, muitas vezes, em circunstâncias subjetivas, que vai embutir valores no objeto dependendo do sujeito que o restaura.

Quanto à crítica aos princípios clássicos defendidos, sobretudo por Brandi, Viñas discute e pondera alguns conceitos como:

1º. LEGIBILIDADE: “[...] a restauração não pode restituir a legibilidade do objeto, mas privilegia uma das possíveis leituras em detrimento de outras” (VIÑAS, 2003, p. 117).

2º AUTENTICIDADE: só é possível resgatar a autenticidade do que é presente no objeto, pois é o único estado real e verdadeiro que pode ser atingido. O restante é testemunho de sua história, pois o estado autêntico está embutido em cada tempo com a alteração dos materiais e a pretensão do artista (VIÑAS, 2003, p.83-96).

3º. REVERSIBILIDADE: “[...] dificilmente pode-se optar por materiais que sejam totalmente reversíveis ou irreversíveis” (2003, p. 109). A reversibilidade de um material depende de muitas circunstâncias alheias ao produto usado, sendo mais prudente pensar em termos do “grau” de reversibilidade que um determinado material tem ao ser aplicado mediante o processo em um objeto específico (VIÑAS, 2003).

Vinãs (2003, p.129) faz ainda uma crítica essencial e pragmática à Restauração Científica, que se define pela utilização de conhecimentos científicos para identificar componentes materiais dos objetos, os processos de deterioração e as técnicas e materiais empregados no processo. Segundo Viñas, esta se esquece dos valores simbólicos dos objetos determinados pela vontade dos sujeitos e da utilidade real das aplicações científicas.

Com esse pensamento, o teórico traça algumas posturas para uma ética funcional, sincrética, sustentável e circunstancial para a restauração. Uma ética funcional que almeje o retorno das funções simbólicas ou documentais do objeto (VIÑAS, 2003, p.156). Uma ética sincrética que pretenda contemplar o maior número possível de formas de entender o objeto (VIÑAS, 2003, p.164). Uma ética sustentável, que além da necessidade econômica para garantir procedimentos conservativos, também se preocupe com a capacidade do objeto de seguir satisfazendo os gostos e necessidades intangíveis dos futuros usuários (VIÑAS, 2003, p. 171). E uma ética circunstancial que estabeleça critérios menos rígidos, pois não se pode ignorar as circunstâncias temporais, simbólicas, estéticas, e, ainda, a sua função para as pessoas envolvidas (VIÑAS, 2003, p. 165-168). A busca por uma postura ética evita esbarrar nos excessos cometidos por especialistas como o “risco da genialidade”, onde se baseia toda a decisão nos dados científicos, no gosto e na imposição do saber do restaurador; e que, conseqüentemente, acaba cometendo “o risco da banalização”, que assim renega discutir sua proposta de ação com os sujeitos envolvidos com o patrimônio (VIÑAS, 2003, p. 171-173).

A conclusão do autor já se explica pelo pensamento escolhido para iniciar o capítulo final de sua teoria: “Parece impossível proteger o patrimônio cultural sem fazer referência às pessoas” (Markus Muller). Assim, o teórico encerra seu trabalho pontuando que a restauração está ligada não só à própria atividade – manutenção e recuperação -, como também à natureza simbólica do objeto, que é o suporte da sua “autenticidade”. Por isso, é o diálogo que irá determinar a validade da ação restauradora, buscando uma harmonia, dentro do possível, com o maior número de teorias. Para Viñas (2003, p.178), “não há a boa Restauração, mas sim a boa Restauração de um objeto em uma circunstância.”

1.2.3 A Arte Contemporânea Dialogando com Brandi e Viñas

Caminhando em direção à arte contemporânea, a Teoria da Restauração, de Brandi, traz um bom suporte teórico e metodológico quando amplia o conceito da obra

de arte, até então ligado à arquitetura e aos monumentos, e, portanto, permite uma abordagem sobre as exigências da fruição da imagem em conflito, muitas vezes, com as condições da matéria, o que é tema recorrente quando se discute sobre a restauração de objetos contemporâneos. Isto pode ser visto ao longo de todo o texto de Brandi, onde a instância matérica prevalece nos momentos de intervenção, como também já aponta para uma conservação preventiva, sendo necessário “que a obra de arte seja examinada, em primeiro lugar, em relação à eficiência da imagem que na matéria se concretiza e, em segundo lugar, em relação ao estado de conservação das matérias de que é feita” (2004, p. 99).

A Teoria Contemporânea da Restauração, de Viñas, vem, com todo o contexto artístico da atualidade, pontuar que o momento metodológico também deve reconhecer os valores simbólicos existentes nos objetos, além de ampliar e discutir os conceitos de autenticidade, subjetividade, legibilidade, apontando questões para uma ética profissional onde “[...] o restaurador não pode decidir pelo que crê ser o melhor, o que considera mais honesto; o critério fundamental que deve pautar sua ação é a satisfação dos sujeitos a quem o trabalho afeta e afetará no futuro” (VIÑAS, p.177).

Como já dito, toda teoria está submetida à relatividade temporal, logo as ideias de Brandi e de Viñas, vão esclarecer, pelo menos em parte, as inúmeras questões trazidas pela obra de arte contemporânea que, especificamente neste caso, não têm um denominador, têm pouca distância temporal da sua criação e necessitam de intervenção em pouco tempo depois de terem sido elaboradas. E considerando que a conduta do restaurador não pode ser absoluta, pois a arte já provou que não é, deve-se, portanto, ser possível discutir sobre os conceitos e critérios apresentados e ampliá-los para razões mais subjetivas.

Uma referência fundamental da teoria de Brandi é manter a unidade potencial sem cometer falsificações e danos, o que não é possível. Segundo Viñas o falso e a deterioração são dimensões simbólicas, resultado de uma cultura que varia entre pessoas e com o tempo, por conseguinte, a modificação da aparência visual que acarreta mudanças de significados deve sempre ser historicizada. Na arte contemporânea, o contexto histórico está muito próximo e, em função da sua instabilidade material, o “tempo físico” da obra de arte exige ações emergentes ainda a ser estabelecidas como métodos e padrões.

A matéria da obra de arte, seja esta obra convencional, moderna ou contemporânea, é o objeto das áreas da conservação e da restauração, pois a ação se baseia na intervenção matérica. A imagem é transmitida sob meios físicos, mesmo

no caso das réplicas ou dos registros de processos artísticos ocasionais ou efêmeros, o suporte sempre se apresenta numa determinada materialidade. Para Brandi, a sobreposição entre matéria e imagem se justifica ao admitir uma interferência estrutural que não altere a imagem (GRANATO, 2003, p.16). E Viñas (2003, p.156) reforça que, além da materialidade, a restauração deve ter a preocupação com a função simbólica do objeto, que reflete as significâncias propostas pelo artista que, muitas vezes, na arte contemporânea, escolhe materiais com razões estritamente ligadas à subsistência da imagem. Podemos dizer, então, que a unidade potencial é subjetiva porque cumpre também uma função intangível.

Para discussões sobre tempo e permanência, matéria e conceito, estética e história e outras questões, Brandi e Viñas apontam alguns princípios. Brandi orienta para a prática da restauração: legibilidade, originalidade e reversibilidade. Já Viñas pondera estas ações, amplia os conceitos de legibilidade e de reversibilidade, questiona o princípio da originalidade e aponta questões sobre a autenticidade e a subjetividade.

Em obras contemporâneas, a legibilidade também deve ser respeitada até o ponto em que não haja interferência na leitura, “sem infringir a unidade” (BRANDI, 2004, p.47), pois é fundamentalmente a imagem que mantém a visão integral que o artista deseja. O que ocorre muitas vezes nos objetos contemporâneos é a utilização de materiais que cromaticamente não permitem uma diferenciação do espaço da intervenção. Neste caso, para que não ocorra uma interferência visual, contrariando as recomendações de Brandi, o reconhecimento pode ser realizado com auxílio de instrumentos especiais, como a luz ultravioleta. Vale, portanto, a abordagem de Viñas de que é importante saber avaliar quando termina a evolução natural do objeto e começa a deterioração negativa³⁵, para evitar que a intervenção se transforme em um dano (2003, p.115-116).

No princípio da reversibilidade, a aplicação de materiais que possam ser totalmente removidos para uma futura intervenção exige uma previsão quase impossível de ser atingida pelo restaurador. E o difícil se torna quando entramos no campo dos novos materiais sintéticos. A sensibilidade das obras contemporâneas aos produtos tradicionais, a eventual ausência de uma camada protetora e a incompatibilidade estética dos materiais dificulta a observação deste princípio, com o risco de uma descaracterização posterior da obra. O que cabe discutir é: até que ponto a substituição de partes danificadas ou a sobreposição de materiais devem ser

³⁵ A deterioração negativa se refere à perda da significação simbólica do objeto.

soluções mais próximas da necessidade da reversibilidade - que é uma preocupação, em si só, danosa para a obra, principalmente a contemporânea – do que a legibilidade estética e simbólica e a estabilidade física? Scicolone alerta para casos onde a irreversibilidade ajuda na durabilidade da obra (1993, p.157-158), ou seja, diante do processo de envelhecimento do material e dos fatores ambientais, a não remoção poderá garantir danos menores à obra. Para Appelbaum (2005), o termo retratabilidade é mais adequado para avaliar os processos escolhidos para intervenção e suas conseqüências em relação à adequação estética e a compatibilidade física e química que ocorrerá na obra. O que Viñás sugere é o termo “processos reversíveis” e a aplicação de graus de reversibilidade ao material que será utilizado (2003, p. 107-114). Mas como medir em graus processos tão diferentes, muitas vezes únicos, para obras diferentes, que apresentam problemas diferentes? Dentro das atividades consideradas básicas na restauração: higienização, reparação física, intervenção estética e aplicação de camada de proteção; é comprovado que a reversibilidade é impossível de ser garantida. Como garantir a remoção total de um verniz após sua penetração em todas as camadas da obra? Como remover todo adesivo se já ocorreu uma alteração química? Desta forma, uma prática que facilite as eventuais intervenções futuras, como recomenda Brandi (2004, p.48), juntamente com a ideia de “processos reversíveis” apontada por Viñás, é um propósito que talvez só possa ser alcançado na área da conservação preventiva. Um planejamento sistemático pode atingir uma postura técnica de maior compatibilidade ambiental com a natureza da obra diminuindo as intervenções diretas. E essa compatibilidade do ambiente deve compreender o ambiente fixo e o temporário em que a obra se encontra, além da inerente ação do tempo sobre a matéria e as características intencionais do artista. E mesmo assim não dá para criar um princípio que aponte para a homogeneidade, pois são muitas complexidades e temporalidades dentro de uma mesma obra. Logo, não é possível traçar parâmetros para o princípio da reversibilidade, sendo talvez mais enriquecedor o princípio da retratabilidade, tendo em mente que os conceitos trabalhados pelos teóricos devem ser um leme para o conservador-restaurador, que deve estudar cada caso especificamente, com suas funções, características e valores avaliando o que não pode ser alterado e os benefícios que compesarão as eventuais perdas causadas.

A originalidade, para Brandi, é também um aspecto técnico que limita a intervenção à lacuna.³⁶ Por sua vez, tal intervenção deve ser suficientemente

³⁶ Na sua Teoria da Restauração, Brandi reservou um capítulo para discutir o tratamento das lacunas em obras danificadas.

harmônica, preservando a leitura da imagem e contando com técnicas e materiais estáveis que não alterem esta harmonia. Segundo Viñas (2003), o original não é algo que possa ser recuperado. As intervenções devem ater-se à autenticidade da ideia do artista sobre a transitoriedade da matéria, no tempo presente que é tratado; o restante é testemunho de sua história, pois o estado autêntico está embutido em cada tempo com a alteração dos materiais.

Na teoria de Brandi, os três princípios acima tratados restringem-se à matéria. Na teoria de Viñas, os princípios atuam em relatividades subjetivas, dependendo da postura ética do profissional que restaura. No caso da arte contemporânea, complexa por definição, que se materializa numa enorme diversidade de conceitos, com uma variedade infinita de combinações de técnicas e materiais, enfrentam-se novos desafios. O desafio suscita inquietudes e estimula a busca de novos paradigmas surgindo grandes debates entre conservadores, restauradores, curadores, museólogos, artistas, cientistas preocupados com a especificidade da conservação da arte contemporânea. Torna-se necessário a criação de um novo território onde a teoria e a prática conjuguem-se à ética buscando equilíbrio com a estética e a ciência, o afetivo e o cognitivo, o funcional e o circunstancial, o profissional e o coletivo (VIÑAS, 2003), para que se possa avaliar, diagnosticar e intervir criticamente em acervos contemporâneos.

Alguns desdobramentos com debates intensos sobre a conservação da arte contemporânea que vêm surgindo, desde o final da década de 1990, em congressos e seminários internacionais, além de publicações e trabalhos acadêmicos buscando inventariar e discutir problemas, fornecer testemunhos, definir prioridades e procurar estabelecer procedimentos que possam auxiliar as dificuldades encontradas, serão apresentados a seguir.

1.3 Discussões Atuais sobre Intervenções Específicas na Conservação e Restauração de Obras de Arte Contemporânea

Uma das características marcantes do final do século XX e deste novo século é sua mutabilidade, a rapidez vertiginosa com que se sucedem e se alternam as tendências. Uma das explicações para esse impacto são, segundo Huyssen (2000), as novas concepções de tempo e espaço produzidas pelas mudanças tecnológicas, econômicas, sociais, culturais e políticas que aceleram o ritmo da vida e possibilitam a construção de novas percepções individuais e coletivas. Nas palavras dos autores Gryspan e Pandolfi (2007, p.66), “o que antes parecia ser definitivo passa, agora, a ter

a marca do efêmero. O que antes parecia ser sólido, rígido, passa agora a ser visto como plástico, mutável, líquido.”

No campo da história da arte não seria diferente. Em vez de categorias definidas como a pintura, a escultura, o desenho, surgem objetos múltiplos com componentes nada tradicionais, muitas vezes, com materiais vulneráveis em proposições ambientais ou em instalações, escolhidos não pela sua durabilidade, mas sim em função da sua capacidade comunicativa e expressiva (HUMMELEN, 1999).

Diante dessa multiplicidade simbólica e matériaca, a ação do profissional da conservação e da restauração, segundo Heinz Althöfer (1992, p. 77), precisa “estar familiarizada com essa nova situação da arte, renunciando a muitos métodos convencionais, reconhecendo quando a obra abre um novo e vasto campo de exigências e possibilidades ainda inexploradas.”

Esse novo vasto campo de exigências e possibilidades inexploradas vem aparecendo nas discussões do ICOM, desde 1972, com o questionamento sobre os materiais e técnicas utilizados pelos artistas Robert Rauschenberg, Yves Klein e Maurice Utrillo (ALTHÖFER, 1992). A partir de 1981, em Ottawa, dentro do ICOM-CC, institui-se um grupo para discutir materiais modernos e arte contemporânea.

No ano de 1995, a *Tate Gallery*, em Londres, organiza uma conferência intitulada *From Marble to Chocolate*, abordando a conservação de esculturas modernas, o que gerou uma publicação com estudos de casos discutindo questões como autenticidade, intenção do artista, reposição, entre outros assuntos (SEHN, 2002).

Em 1997, um simpósio internacional denominado “*Modern Art: Who cares?*”, organizado pelo *Institut Collectie Nederland Research* (ICN), pela *The Netherlands Foundation for the Conservation of Contemporary Art* (SBMK) e pela Universidade de Amsterdam (UVA), foi a culminância de uma pesquisa realizada entre 1994 e 1997 sobre problemas da conservação e restauro de arte moderna, resultando na publicação do livro “*Modern Art: Who Cares?*” e, em 1999, na formação de um grupo internacional para a conservação da arte contemporânea – o *International Network for the Conservation of Contemporary Art* (INCCA)³⁷, que tem como principal objetivo compartilhar projetos, pesquisas, textos e práticas entre os profissionais dessa área. A partir dos projetos desse grupo, acontece um novo encontro sob o título “Arte

³⁷ Maiores informações disponíveis em <http://www.incca.org>

Contemporânea: quem cuida?”, com foco especial na arte de instalação, que irá desenvolver o *Inside Installations*³⁸, que é um repositório com mais de trinta instalações abordando o processo de construção das obras, entrevistas com os artistas, instruções de montagem, podendo ser ampliado permanentemente pelos membros com entrevistas, pesquisas científicas e outras informações. Além da apresentação das obras, o projeto apresenta cinco áreas de estudo: participação do artista, preservação, documentação, teoria e semântica, gerenciamento do conhecimento e troca de informação.

Um evento pontual foi o ciclo de conferências realizado no *Getty Conservation Institute*, de Los Angeles, em 1998, intitulado *Mortality/Immortality*, onde estiveram reunidos artistas, curadores, diretores, conservadores, advogados, cientistas, colecionadores e negociantes debatendo questões filosóficas, éticas, históricas e tecnológicas sobre a preservação da arte contemporânea, tendo como foco central: a permanência das obras contemporâneas como registro da arte do século XX. Em 2003, o *Getty* lança, nos EUA, o tema da preservação do patrimônio imaterial – *Preserving the Immaterial e Permanence Through Change*. Em 2004 é realizado, em Bilbao, o evento denominado *Modern Art, New Museums*, coordenado pelo *Institut Canadien Conservation (ICC)*. Em 2009, o *Getty* organizou uma mesa de discussão com vários profissionais para debater “Dilemas Éticos na Conservação da Arte Moderna e Contemporânea”³⁹.

Além das discussões sobre os temas debatidos nestes encontros, na Internet é possível ter acesso às publicações *Studies in Conservation, do International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC)*⁴⁰ que possuem vários artigos sobre conservação preventiva para obras modernas e contemporâneas, assim como o site *Conservation Information Network (CIN)*⁴¹, com um catálogo de resumo de artigos e publicações e uma página sobre a conservação em museus.

No Brasil, a Fundação Vitae⁴², nos anos de 1999 e 2000, financiou a realização de quatro *workshops* internacionais sobre arte contemporânea com especialistas

³⁸ Maiores informações disponíveis em <http://www.inside-installation.org>

³⁹ Maiores informações disponíveis em: <http://www.getty.edu/conservation/conferences.html>

⁴⁰ Maiores informações disponíveis em: <http://www.iiconservation.org>

⁴¹ Maiores informações disponíveis em <http://www.bcin.ca>

⁴² A Fundação Vitae esteve em atividade no Brasil até 2004. Era uma associação sem fins lucrativos, patrocinada pela Fundação Lampadia, de Lichtenstein, que financiava projetos nas áreas de educação, cultura e inclusão social.

ingleses. A Associação Brasileira de Conservadores e Restauradores (ABRACOR) promove discussões e *workshops* sobre a produção contemporânea em seus congressos bianuais.⁴³ O grupo INCCA-RJ organizou, com apoio do MAM/RJ, em outubro de 2011, o 1º Encontro da Série Acervos Contemporâneos: Questões Práticas, denominado Documento Objeto, onde a discussão maior foi sobre a documentação e a participação do artista. O Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) que, desde 2009, faz parte da nova autarquia do Ministério da Cultura, traçou uma agenda com ações e metas denominada Plano Nacional Setorial de Museus, que dentre outras, lançou, em 2001, o Edital Prêmio IBRAM de Arte Contemporânea, que premiou 05 artistas consagrados e 05 artistas iniciantes visando à incorporação de acervos contemporâneos aos museus⁴⁴. E uma primeira ação de distinção do valor da arte contemporânea e sua inserção nos museus.

Várias palestras, cursos e discussões têm ocorrido em museus, associações regionais de conservadores e restauradores e universidades pela necessidade iminente de troca de informações pela complexidade que envolve a conservação da arte contemporânea. Também vale ressaltar que nos últimos anos, foram abertos cinco cursos de graduação em conservação e restauração⁴⁵: na Escola de Belas Artes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ), no Rio de Janeiro; na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), em São Paulo; na Universidade Federal de Pelotas (UFPel), em Pelotas, no Rio Grande do Sul e, em Minas Gerais, dois cursos: na Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG) e no Instituto Federal de Tecnologia (IFT)⁴⁶. Analisando as grades curriculares dos cursos⁴⁷, apresentadas no anexo A, é possível observar que a temática da conservação e restauração em arte contemporânea tem sido pouco abordada⁴⁸, o que é preocupante, pois esses profissionais poderão se defrontar, ao final do curso, com problemáticas referentes à conservação desses objetos

⁴³ No ano de 2011, promoveu um curso sobre restauração de arte contemporânea, em parceria com o Museu Oscar Niemeyer (MON), ministrado pelo especialista em conservação e restauração Antônio Rava.

⁴⁴ O Edital Prêmio IBRAM de Arte Contemporânea está disponível em <http://www.museus.gov.br/> Acesso em fevereiro de 2012.

⁴⁵ Além do curso técnico em Conservação e Restauo, da Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP), de Minas Gerais.

⁴⁶ O Curso de Tecnologia em Conservação e Restauração do IFT tem ênfase em arquitetura. (ver em anexo A, a grade curricular)

⁴⁷ Só não foi possível ter acesso à grade curricular do curso da PUC-SP.

⁴⁸ Nas grades curriculares encontramos apenas a disciplina "Introdução à Conservação e Restauo de Arte Contemporânea", da UFPel. E nos outros cursos o tema é abordado em palestras e seminários específicos.

contemporâneos. É fundamental que as universidades, enquanto centros de excelência de estudos e pesquisas, invistam na qualificação profissional e oportunizem à pesquisa técnico-científica para que ocorra um melhor entendimento na abordagem do objeto contemporâneo e que pesquisas venham a propor parâmetros que possam auxiliar a prática da conservação e restauração.

A despeito de todas estas pesquisas e propostas, cabem dentro do contexto do acervo de arte contemporânea do MNBA, algumas contribuições que podem auxiliar a atitude do restaurador em seus questionamentos.

Heinz Althöfer (1992, p.78-79) apresenta uma possibilidade de classificação de obras contemporâneas em três grupos analisados pelos materiais e técnicas utilizados. No 1º grupo, estão as obras que podem ser consideradas e tratadas como tradicionais, embora em alguns casos se deteriorem pelo contínuo desgaste expositivo, sendo a intervenção efetuada com recursos técnicos adequados aos seus elementos estéticos e plásticos.

Neste primeiro grupo, exemplificamos nas Figuras 1 e 2, com duas obras do acervo contemporâneo do MNBA: *Composição* (1985), de Eduardo Sued e *Stein und Fluss* (2004), de Suzana Queiroga, que compartilham dos fins estéticos similares aos de uma obra tradicional na estrutura bidimensional com chassi e tela, mas não possuem moldura e camada de proteção, o que necessitaria de uma adequação da metodologia tradicional (MONTORSI, 1992. p.18).



Figura 1 - *Composição* (1985), de Eduardo Sued
Oleo sobre tela (135x180) cm
(foto: Geisa Alchorne, 2011).



Figura 2 - *Stein und Fluss* (2004), de Suzana Queiroga
Tinta acrílica sobre tela (200x380) cm
(foto: Geisa Alchorne, 2011).

No 2º grupo, inserem-se as obras que apresentam um equilíbrio instável em sua estrutura, pois em muitos casos os materiais usados são incompatíveis, criando alterações inesperadas. A intervenção exige que os restauradores busquem apoio nas novas tecnologias e em novos materiais.

Neste segundo grupo, apresentamos como exemplo a obra *Nômade*, da Mônica Barki, na Figura 3. Composta de materiais orgânicos e sintéticos, que além do desconhecimento do comportamento físico-químico de cada material e dos efeitos pela sua sobreposição, pode apresentar alterações pelo grande formato tridimensional, exigindo cuidados na forma de sustentação para exibição na exposição, como também em todo o procedimento de transporte, manuseio e acondicionamento.

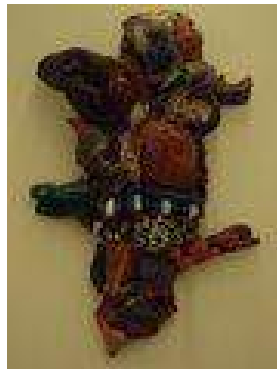


Figura 3 – *Nômade* (1999), de Mônica Barki. Tecido, espuma, plástico, náilon e PVA sobre madeira (182x127x35) cm (foto: Geisa Alchorne ,2011)

No 3º grupo, encontram-se as obras mais sensíveis, uma vez que carecem de uma natureza material, fora do espaço-tempo, e que foram realizadas sem intenção de perdurar. Estas obras devem ser examinadas no seu aspecto conceitual e devem ser documentadas exaustivamente, levando em conta as informações dos artistas.

O MNBA, até o momento, não tem em seu acervo obras que se enquadrem neste terceiro grupo, mas vale ressaltar que as “informações dos artistas” são importantes documentos em qualquer destes grupos classificados por Althöfer, pois um dado sobre o material ou sobre a sua carga simbólica pode auxiliar um procedimento, mesmo com uma metodologia tradicional. Porém, é bom destacar que conhecer as intenções do artista, nem sempre revelam totalmente o caminho da restauração (WETERING, 1989), pois os artistas têm se preocupado mais com o poder de expressão do material do que com a durabilidade destes (HUMMELEN, 1999). O papel dos historiadores da arte só vem a somar na metodologia para uma ética da restauração mais consciente – o conceito de historicidade se funde com o conceito de autenticidade quando auxilia uma conservação, ou mesmo um não-tratamento, pois toda a ação irá envolver uma interpretação do objeto (MACEDO, 2011).

Assim, uma outra classificação, apresentada por Françoise Toullon (1995), se baseia na avaliação dos aspectos históricos, estéticos e técnicos, pode vir a colaborar na definição de critérios adotados quanto às intervenções nas obras contemporâneas, a saber:

1. O aspecto histórico pode contribuir quanto à manutenção das restaurações anteriores como um documento de uma época. Quando não for possível mantê-las, deve-se documentar exaustivamente.

2. O aspecto estético se baseia na observação de registros que respaldem o original da obra, justificando, assim, uma nova intervenção para a melhoria na sua legibilidade.

3. O aspecto técnico oferece o suporte na tomada de decisões quanto à fragilidade da obra para uma nova intervenção ou a necessidade de restauro por uma falha técnica ou alteração da intervenção anterior.

Os aspectos apresentados por Toullon são respaldados por Ségolène Bergeon (1980), que já defendia a ideia de que a restauração de arte moderna e contemporânea deve ser “o resultado de uma análise reflexiva da obra, do seu significado e da sua história”.

Segundo, portanto, Althöfer, Toullon, e Bergeon quer seja necessária uma prática tradicional ou com auxílio de novas tecnologias e materiais, ou ainda que opte-se por um não-tratamento, os aspectos histórico, estético e técnico irão justificar o procedimento do restaurador que, conforme aponta Toullon, deve ser sempre registrado. Mesmo obras efêmeras ou conceituais possuem um suporte matérico como registro – vídeos, fotos, esquemas de montagem –, que devem ser preservados. Portanto, recorrendo novamente a Althöfer (1991, p.31), “não existe a matéria de um lado e a imagem do outro”, a intervenção é sobre a matéria, algumas vezes estável; outras, efêmera, composta de elementos instáveis e precários; pode, igualmente, se manifestar na matéria que só reside ao momento da performance; e, outras vezes ainda, na matéria-ideia que não é palpável, mas apenas um conceito.⁴⁹

Mesmo argumentada histórica, estética e tecnicamente, a perenidade latente da obra contemporânea fragiliza em um curto prazo de tempo e acelera o seu envelhecimento (TOULLON, 1995). Aqui não se pode deixar de citar o debate teórico e ético com propostas concretas de Antonio Rava (2006), em parceria com Oscar

⁴⁹ Neste sentido, é interessante considerar o advento da arte conceitual que, na década de 1960, defendeu a desmaterialização do objeto artístico como procedimento necessário à relativização do tradicional conceito da arte.

Chiantore, sobre os problemas específicos da arte contemporânea quanto à conservação, documentação, aquisição, manuseio, transporte e exposição.

Todas as discussões levam para o caminho da conservação preventiva reduzindo sucessivas intervenções, da tendência á reversibilidade, que Appelbaum (1987) propõe como conceito de retratabilidade, e Scicolone (1993) que distingue a remoção do material da reversibilidade da operação⁵⁰; e da autenticidade que, como já citado anteriormente, sustenta todos os outros, e que Brandi (2004) já definia como a “unidade potencial” , a harmonia da estética e da história, respeitando o acúmulo do tempo para, igualmente, transmitir ao futuro da melhor maneira possível.

Lembrando sempre que qualquer opção de tratamento, com ou sem a colaboração do artista, será influenciada pelo contexto e pelo uso da obra (ACKROYD e VILLERS, 2005), e que uma abordagem ética e interdisciplinar é o meio termo para conseguir soluções equilibradas. (VIÑAS, 2005; HUMMELEN,1999 ; MACEDO, 2011; WETERING, 1989 e outros)

As pesquisas e as críticas levam sempre a discussões sobre a ética da restauração como base de um tratamento necessário para a decodificação da obra, sua substancial longevidade e sua valoração pelos sujeitos envolvidos com o objeto. Viñas (2003, p.156-168) aponta em sua teoria algumas posturas para uma ética funcional, sincrética, sustentável e circunstancial, em que a restauração deve ser o consenso entre os sujeitos e os profissionais determinando a validade da ação.

Portanto, sejam as obras de arte tradicionais, sejam modernas ou contemporâneas, deve-se estabelecer a conservação e a restauração como um ato crítico sustentado por conhecimentos diversificados relativizando, dentro do possível, o maior número de teorias. Também importa atentar para não esbarrar no “risco da genialidade e da banalização”, citados por Viñas (2003, p. 171-173), que limitam o trabalho do profissional. Sem isto, não é possível reconhecer a obra de arte em suas instâncias estética e histórica, mas também material (BRANDI, 2003) e simbólica, inviabilizando, assim, a legitimação das escolhas procedidas, principalmente, em arte contemporânea que enfrenta as contradições subjacentes à aplicação da lógica de restauro a estes novos acervos.

Enfim, é preciso percepção para conjugar criteriosamente todas as questões, não só as de natureza material, mas também as questões subjetivas e também as

⁵⁰ Scicolone atenta para os casos onde a irreversibilidade ajuda na durabilidade da obra e que os processos de reversibilidade estão ligados ao processo de envelhecimentos e aos fatores ambientais (2002, p. 157-158).

institucionais, principalmente quando falamos de museus de acervos artísticos convencionais com coleção contemporânea, como é o caso do espaço escolhido para esta pesquisa – o Museu Nacional de Belas Artes.

O MNBA, tema do próximo capítulo, é um templo da arte acadêmica do século XIX que atravessou o século XX formando um significativo acervo, e hoje assume, gradativamente, o compromisso com a produção de seu tempo ao inaugurar a Galeria de Arte Brasileira de Arte Moderna e Contemporânea, com o objetivo de estimular exposições de curta duração, patrocinar debates com artistas e outras realizações.

CAPÍTULO 2

**A ARTE CONTEMPORÂNEA NO MUSEU
NACIONAL DE BELAS ARTES**

2. A ARTE CONTEMPORÂNEA NO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

2.1 Espaços de Arte Contemporânea em Museus

Nas últimas décadas, o processo de institucionalização da arte contemporânea tem sido assunto de discussões envolvendo os principais agentes legitimadores desse processo, entre eles, os museus, as bienais, o mercado de arte. Hoje, o campo da cultura e, especificamente, o campo artístico já reconhecem a existência da produção contemporânea e os museus partilham do interesse por esse novo legado, mas essa herança traz muitos questionamentos.

Uma das questões, fundamental para a área da conservação é a convivência com a ideia de mutabilidade trazida pela arte contemporânea, que é tão próxima e ainda tão latente como também é o cenário da arte do século XX, quando se sucederam e se alternaram as concepções e os meios artísticos com uma rapidez vertiginosa. Na verdade, as mudanças ocorreram de forma acelerada em todas as áreas durante o século XX. Na arte não foi diferente. Muitos retornavam, mais uma vez, à discussão sobre o conceito de arte. A ação do artista não seria mais a de propor formas, mas a de questionar sobre o que poderia ou não ser considerado arte, vivenciando de modo mais direto os objetivos da teoria de Marcel Duchamp.⁵¹

Se terminamos a primeira metade do século XX com os desdobramentos da Semana de 22⁵² na busca por imagens de um Brasil “original”, que nos anos 30, no entre-guerras, a arte assume uma conotação social premente; podemos afirmar que é na década de 1950, que se desenrolaram grandes questionamentos sob o impacto das primeiras bienais de São Paulo, a criação dos MAMs, dos Salões, do mercado de arte⁵³ e do colecionismo de arte moderna marcando a década com uma nova etapa que

⁵¹ Marcel Duchamp foi o responsável pelo conceito de *ready made*, que é a transposição de um elemento da vida cotidiana para o campo das artes. Dessa forma, os *ready made*, de confrontar o público, forçando-o a pensar e a refletir sobre a questão da arte enquanto linguagem, também questiona o valor do objeto artístico como mercadoria preciosa e abala a noção de arte consagrada pela sociedade ocidental. (SOUZA, 2005, p.20)

⁵² A Semana de Arte Moderna de 1922 foi o ponto alto da insatisfação com a cultura submetida aos padrões europeu do século XIX. Artistas como Di Cavalcanti, Anita Malfatti, John Graz, Vicente do Rego Monteiro, Victor Brecheret e outros causam impacto na elite paulista, o que contribuiu para o debate e a reafirmação da busca de uma arte verdadeiramente brasileira. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/seculoxx/modernismo/index.htm>. Acesso em fevereiro de 2012.

⁵³ A dinamização do mercado de arte passa a contar com algumas galerias de padrão empresarial como Bonino, Relevo e *Petite Galerie*, no Rio de Janeiro; e Asteria e Seta, em São Paulo, favorecendo assim o surgimento do *marchand* especializado (SOUZA, 2006, p.26).

[...] rompe o isolamento dos artistas e do público para com a arte produzida nos centros artísticos hegemônicos. Enfatizou-se a importância da comunicação com obras de artistas internacionais consagrados e de novas tendências mundiais, ao mesmo tempo em que se forneciam referências históricas que auxiliariam no processo de reconhecimento da produção contemporânea. Para os artistas nacionais e para os colecionadores, os eventos funcionavam como vitrines que tanto consolidavam os nomes de artistas já reconhecidos como revelavam novos talentos (BAPTISTA, 2007, p. 71).

As mudanças aceleram ainda mais na década de 1960, quando o momento político exige o retorno à figuração com um caráter político e crítico, inserindo um novo tipo de figuração “[...] onde se interpunham os estereótipos gerados pela fotografia, propaganda, cinema, TV e pela imprensa” (COSTA, 2004, p.24). A partir de 1965, ficam definidos ideologicamente os posicionamentos relativos à cultura brasileira e à conceituação de arte. O marco das mobilizações nas artes plásticas foi a mostra *Opinião 65*⁵⁴, que reúne, no MAM/RJ, artistas brasileiros e da Escola de Paris, todos vinculados às novas tendências figurativas. Esta mostra e outros movimentos resultam num manifesto publicando os princípios da *Vanguarda Brasileira*, elaborado em janeiro de 1967⁵⁵. Em abril do mesmo ano, realiza-se no MAM/RJ a mostra *Nova Objetividade Brasileira*⁵⁶, onde se fez um balanço das diferentes correntes da vanguarda após o golpe de 1964 (ARANTES, 1983, p. 18-23).

Esse clima de alta densidade criativa se estendeu até 1968 e, a partir de 1969, a ação rígida da censura restringiu as atuações mais politizadas levando a arte a tomar um duplo movimento, nos anos 70. Um movimento levou à expansão do mercado de arte consolidando o elitismo nas artes plásticas. E o outro movimento foi do silêncio imposto, onde uns se articularam em propostas independentes e outros em alternativas de ensino e edição de periódicos (SOUZA, 2006, p. 30-32).

Na década de 1980, em uma transição que oscilava entre euforias e frustrações pela reabertura política no país, se retomava a produção artística

⁵⁴ Organizada por Ceres Franco, que residia em Paris, e Jean Boghici, *marchand* da Galeria Relevo, no Rio de Janeiro, a exposição mostra obras de artistas nacionais e estrangeiros ligados à Nova Figuração e à Figuração Narrativa, como Alain Jacquet, Antonio Berni, Gianni Bertini e Juan Genovés (SOUZA, 2006, p. 28).

⁵⁵ No catálogo, Hélio Oiticica afirmava que a Nova Objetividade seria a formulação de um estado típico da arte brasileira de vanguarda atual e enumerou os seus 06 princípios: 1.vontade construtiva geral; 2.tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3.participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc) 4.abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5.tendência para proposições coletivas; 6.ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte (ARANTES. 1983, p.20).

⁵⁶ Esta mostra foi organizada por Carlos Vergara, Frederico Moraes, Hélio Oiticica, Mário Barata, Maurício Nogueira Lima, Pedro Escoteguy, Rubens Gerchman e Waldemar Cordeiro e composta por 47 artistas, principalmente, do Rio de Janeiro e São Paulo. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em outubro de 2011.

reafirmando em marcos pontuais como a exposição Como vai você, Geração 80? (1984)⁵⁷, a 18ª Bienal de São Paulo (1985)⁵⁸ e o surgimento do grupo paulista Casa 7⁵⁹, entre outros eventos. Segundo Bueno (2009, p.36), “[...] as obras se baseavam numa técnica e numa fatura nitidamente pessoais, traduzidas em variações de suportes, texturas e pinceladas acentuadas”, reafirmando, assim, a produção e o amadurecimento dos artistas em relação aos rumos traçados na década anterior. Paralelamente ao período, os anos 80 trazem grande impulso aos museus brasileiros onde, além do intercâmbio de grandes exposições internacionais⁶⁰, também ocorre um processo de modernização de suas instalações como reservas técnicas, laboratórios de conservação e restauração, espaços de exposição com maior segurança e controle ambiental (LOURENÇO, 1999, p. 35).

É no meio dos acontecimentos dos anos 80 que se evidencia a impossibilidade de negar a existência da arte contemporânea e sua importância como legado para as futuras gerações.

Mas como a arte contemporânea é livre de enquadramentos artísticos (DANTO, 2006, p.18), seus parâmetros para a institucionalização se tornam mais complexos. São obras em que a liberdade do artista rompe com as categorias clássicas, e através da experimentação com os *assemblages*⁶¹, as instalações, as performances, combinadas, muitas vezes, com questões intangíveis (luz, movimento, cheiro, tato, paladar) tendo à disposição todo um aparato tecnológico e materiais

⁵⁷ Exposição realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage pelos curadores Marcus de Lontra Costa, Paulo Roberto Leal e Sandra Magger. A mostra entra para a história das artes plásticas brasileiras contemporâneas como marco significativo da nova pintura dos artistas da década de 1980. Participaram, entre outros os artistas: Beatriz Pimenta, Enéas Valle, Hilton Berredo, Fernando Barata, João Magalhães. Disponível em www.itaucultural.org.br. Acesso em outubro de 2011

⁵⁸ A Bienal trouxe várias polêmicas, entre elas a obra “A Grande Tela”, de Nelson Leiner, onde em três corredores foram enfileirados dezenas de quadros com uma distância de 30 cm entre eles. Uma das críticas foi a interferência visual, pois não era possível observar um quadro sem visualizar o outro. Disponível em www.itaucultural.org.br. Acesso em outubro de 2011

⁵⁹“Um ateliê montado na casa número 7 de uma pequena vila na cidade de São Paulo reúne um grupo de jovens artistas, unidos por laços de amizade e por propósitos estéticos comuns. Carlito Carvalhosa (1961), Fábio Miguez (1962), Paulo Monteiro (1961) e Rodrigo Andrade (1962) passam pelos cursos de gravura de metal com Sérgio Fingermann (1953). Nuno Ramos (1960), quinto membro do grupo, com formação ligada à filosofia e à literatura, edita em 1980 a revista *Almanaque-80* (poesia, ensaios e artes visuais) e, no ano seguinte, a revista de poesia *Kataloki* Disponível em www.itaucultural.org.br. Acesso em outubro de 2011.

⁶⁰ Entre elas: Rodin (1995), Claude Monet (1997) e Salvador Dali (1998), no MNBA do Rio de Janeiro e no MASP em São Paulo. (MOREIRA JUNIOR, 2010, p.82)

⁶¹ Reúnem em obras tridimensionais diferentes materiais artísticos tirados do seu contexto habitual (COSTA, 2004, p.40).

sintéticos, exigem novos conceitos para o manuseio, a embalagem, o transporte, a exposição, a conservação.

Toda essa problematização e outras específicas de cada obra predis põem que o museu deve realizar atualizações permanentes, pois segundo Heiden (2008, p. 50) a arte continua contemporânea no presente convivendo com o que também é contemporâneo já passado, e que pela sua caracterização poderá ser permanentemente repensada, como é o caso das re-instalações.⁶²

O museu como espaço para apreender toda a multiplicidade de sentidos, segundo Heiden (2008, p.50), não pode deixar de exercer sua função de fomentar a produção de seu tempo. E está é uma tarefa assumida pelo MNBA no que se refere à formação do acervo contemporâneo e do espaço de exposição.

2.2 O Processo Histórico da Construção do Acervo Moderno e Contemporâneo do MNBA

As Figuras 4 e 5 apresentam imagens de Violet-le-Duc e John Ruskin, incrustadas em nichos das fachadas laterais, no meio de um cenário da *belle époque* carioca, na Avenida Rio Branco, no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), hoje com um novo espaço voltado para a contemporaneidade – a Galeria de Arte Brasileira Moderna e Contemporânea.



Figura 4 – Imagem de Violet-lê-Duc na fachada lateral esquerda do MNBA (foto: Geisa Alchorne, 2011).



Figura 5 - Imagem de Ruskin na fachada lateral direita do MNBA. (foto: Geisa Alchorne, 2011).

Podemos assim dizer que esse novo espaço, aberto dentro de um dos mais importantes museus de arte acadêmica do século XIX, reflete a evidência da disposição do museu para o diálogo com uma nova visualidade – a arte

⁶² A discussão sobre instalações que necessitam ser remontadas a cada exposição é abordada no trabalho: SEHN, Magali Melleu. A preservação de « instalações de arte » com ênfase no contexto brasileiro : discussões teóricas e metodológicas. Tese. São Paulo: USP/ECA, 2010.

contemporânea. Diante dessa realidade, podemos imaginar as imagens de Cesare Brandi e Salvador Viñas ao lado de Viollet-le-Duc e Ruskin, congregando seus saberes para a conservação do acervo contemporâneo.

O prédio, em estilo arquitetônico eclético com influências do renascimento italiano, é um excelente cenário para abarcar um panorama tão vasto, e também eclético, com possibilidades de inúmeros discursos. Construído entre 1906 e 1908 para sediar a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA)⁶³, passa a dividir seu espaço com o Museu⁶⁴, criado em 1937 até 1976, quando é transferida para a Cidade Universitária da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na Ilha do Fundão. Desde 2009, o MNBA faz parte de nova autarquia do Ministério da Cultura, o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM).

O MNBA possui um patrimônio de cerca de 200 mil peças⁶⁵ entre coleções de pintura, escultura, desenho e gravura, de artistas nacionais e estrangeiros, além de arte popular brasileira, africana e coleções especiais de medalhística, mobiliário, fotografias e documentos.

Sua vasta coleção de obras de artes se inicia no século XVII com o paisagista holandês Frans Post, com temas pitorescos do Brasil, passando pelo século XVIII, com temas basicamente sacros com Manuel da Cunha e Manuel Brasiliense, além das obras trazidas da Europa por Joaquim Lebreton, chefe da Missão Artística Francesa, de 1816⁶⁶. É o principal museu de arte brasileira com um significativo acervo do século XIX, com olhar de grandes mestres como Pedro Américo, Victor Meirelles, Almeida Júnior, George Grimm, Castagneto, Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoedo, Eliseu Visconti, dentre vários outros. Grande parte das obras refere-se a prêmios de viagem, de salões e envios de pensionistas da antiga Academia, depois Escola Nacional de Belas Artes (LUZ, 2002, p.100).

⁶³ A ENBA era dirigida por Rodolfo Bernardelli desde 1889, que, por ocasião da abertura da Avenida Central (hoje Avenida Rio Branco), solicitou o terreno para a construção da escola. O prédio original da Escola foi demolido em 1939 e hoje só resta o pórtico colocado no Jardim Botânico do Rio de Janeiro. (LUZ, 2002. p.100).

⁶⁴ O Museu teve como primeiro diretor o artista plástico Oswaldo Teixeira, sendo inaugurado em agosto de 1938, com a presença do Presidente da República Getúlio Vargas. (LUZ, 2002. p.120).

⁶⁵ O quantitativo de peças foi apurado até o início de 2011. A aquisição de obras, seja via compra ou doações, não cessa, estando em constante evolução o número totalizante do acervo.

⁶⁶ A Missão Artística Francesa proporcionou a criação de um sistema de produção artística baseado na estética neoclássica possibilitando a profissionalização em grande escala de gerações de artistas brasileiros (LUZ, 2002. p.126).

Considerando o cenário da arte internacional, este acervo apresenta núcleos de grande relevância. A coleção de pinturas italianas maneiristas e barrocas dos séculos XVI, XVII e XVIII; o conjunto de pinturas holandesas e flamengas dos séculos XV, XVI e XVII. Grande parte dessas coleções foi trazida ao Brasil pela corte portuguesa (1808) e pela Missão Artística Francesa (1816) (LUZ, 2002, p.129).

O Museu chega ao século XXI proporcionando uma rica visão das artes visuais do nosso país e inaugura, em 2006, como parte de seu projeto de reforma e modernização⁶⁷, mais uma dimensão estética ao olhar do visitante: a Galeria de Arte Brasileira Moderna e Contemporânea. Localiza-se no final do passeio do visitante, após todo um percurso histórico que se inicia no segundo andar com exposições de longa duração, como a Galeria Rodrigo Mello Franco, que abriga treze esculturas estrangeiras. No mesmo andar, estão exposições de curta duração⁶⁸ e ainda um auditório e o Cine Teatro Belas Artes, além da Biblioteca e do Setor Educativo. No terceiro andar, o visitante encontra a Galeria de Arte do Século XIX⁶⁹, o salão nobre onde ocorrem apresentações de concertos de música erudita e, em frente, a Galeria de Arte Brasileira Moderna e Contemporânea.

Apesar do foco na relevância do acervo do século XIX, o MNBA possui exemplares da produção artística de vários períodos históricos, inclusive obras do século XX, das quais muitas foram prêmios de Salões⁷⁰. O acervo de arte brasileira moderna e contemporânea foi sendo construído a partir desses Salões e, no processo contínuo de aquisições e doações, ao longo dos anos, por iniciativa de vários diretores. Assim outros artistas foram somando ao núcleo inicial, compondo uma trajetória histórica da arte brasileira dos séculos XX e XXI (ABREU, 2009).

⁶⁷ O Projeto de Reforma e Modernização do MNBA iniciou em 2004, com obras para a recuperação do prédio, reforma da reserva técnica e restauração de obras.

⁶⁸ Até abril, o MNBA recepciona a exposição de curta duração “Modigliani : imagens de uma vida” , que é um dos pontos altos da programação do Momento Itália-Brasil (2011-2012). Também na programação do museu as exposições de curta duração: “Mônica Barki - Arquivo Sensível”, “1978 – Desenhos, Claudio Valério Teixeira” e “Guilda de São Francisco” (mais informações ver site no museu – www.mnba.org.br)

⁶⁹ Reaberta em fevereiro de 2011 após reformas estruturais. Dentre os 220 trabalhos estão clássicos como “A Primeira Missa no Brasil”, “Batalha do Avaí” e “Batalha dos Guararapes”.

⁷⁰ O prêmio dos salões surgiu, em 1836, quando D. Pedro II instituiu o prêmio das medalhas de prata, o que levou, a partir de 1840, as exposições anuais a serem chamadas de Exposições Gerais de Belas Artes. A Exposição Geral retornou em 1931, na gestão de Lúcio Costa com concepções inovadoras e tornou-se Salão Nacional, em 1933, mas somente em 1940, após várias polêmicas entre acadêmicos e os modernos, é criada duas seções dentro do Salão: a Divisão Geral e a Divisão Moderna. O desfecho se dará em 1951 com a oficialização de dois salões: o de Salão Nacional de Belas Artes e o Salão Nacional de Arte Moderna. Em 1977, fica a cargo da recém criada Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), a organização dos Salões, que se agregam em um único Salão Nacional de Artes Plásticas. (LUZ, 2002. p.198 -205).

Dentro da trajetória de construção do acervo moderno e contemporâneo do MNBA, vale aqui destacar o investimento de José Roberto Teixeira Leite, crítico de arte e diretor do Museu entre 1961 a 1964, ao enriquecer o acervo com a Coleção de Gravura e a Coleção de Arte Africana. Segundo Pedro Xexéo⁷¹, com o Golpe de 1964, ele foi retirado e entrou Alfredo Galvão⁷², que criou um boletim e deu ênfase à restauração de vários quadros, sob a responsabilidade do Prof Edson Mota. Na gestão de Alfredo Galvão foi feita a doação, pela família, do Autorretrato, de Tarsila do Amaral.

Nos anos 70, a museóloga Maria Eliza Carrazzoni, muda o retrato do Museu ao valorizar a exibição de obras modernas. Segundo Pedro Xexéo, Maria Eliza reformulou os espaços dividindo a Sala Bernardelli em setor administrativo, exposição com acervo moderno e sala para exibição de filmes, o que gerou um surto de mostras atraindo muitos artistas ao Museu. Duas exposições de curta duração que chamaram muito a atenção do público e dos artistas foram: “Reflexo do Impressionismo” (1974) e “Retrospectiva de Djanira” (1976). Com o advento dessas exposições foi criado uma Comissão para a Galeria do Século XX, com uma orientação cronológica e um espaço exclusivo para os prêmios de viagem ao estrangeiro. A idéia de Maria Eliza Carrazzoni, ainda na opinião de Pedro Xexéo, era ampliar a Galeria para a arte contemporânea⁷³, mas se deparou com a entrada da FUNARTE no prédio, após a saída da ENBA, em 1976, o que ocasionou a sua demissão por não aceitar a divisão do edifício.

Quase duas décadas após o investimento em arte moderna da gestão de Maria Eliza Carrazzoni, o MNBA recebe, de 1990 a 2003, sob a gestão de Heloísa Aleixo Lustosa, a Galeria do Século XX e a Galeria do Século XXI, inauguradas em 1999. Dentro do esforço da busca de visibilidade, este período teve o mérito de trazer várias exposições do circuito internacional⁷⁴ que contribuíram para a dessacralização da Instituição (MOREIRA JUNIOR, 2010, p.70).

⁷¹ Entrevista realizada em 5 de janeiro de 2012.

⁷² Pintor, professor e historiador. Aluno da ENBA recebe o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro em 1927. Leciona as disciplinas de desenho figurado, anatomia e pintura na ENBA. Disponível em <http://www.catalogodasartes.com.br>. Acesso em janeiro de 2012.

⁷³ Também durante sua gestão realizou o Projeto “O Museu vai à Escola”, um trabalho pioneiro na área de educação. Disponível em <http://www.unirio.br/cch/ppgpmus/dissertacoes> Acesso em janeiro de 2012.

⁷⁴ Entre as exposições internacionais citamos: a Exposição Rodin (1995), Monet (1997), Fernando Botero (1998), Esplendores da Espanha – de El Greco a Velásquez (2000).

Em 2003, o crítico de arte e curador, Paulo Herkenhoff inicia um Plano de Recuperação Emergencial com financiamento do Ministério da Cultura, além de realizar convênios com universidades federais para resolver problemas estruturais do prédio buscando amenizar a carência do corpo técnico com contratações de vários profissionais. No campo da arte contemporânea, revitalizou o diálogo com diversos artistas que passaram a frequentar o museu, além de realizarem doações.⁷⁵ Paulo Herkenhoff construiu uma ponte com os artistas contemporâneos, o que ajudou a viabilizar a presença de novos públicos nas dependências do museu (MOREIRA JUNIOR, 2010, p.20).

Em 2006, Mônica Xexéo, assume a direção do Museu dando continuidade aos planos da gestão anterior, sendo um deles a abertura da Galeria de Arte Brasileira e Contemporânea. Também foi inaugurado o projeto “Arte em diálogo”, com a presença do artista que conversa sobre o seu processo de criação e, ao final, realiza uma visita à Galeria e fala sobre a sua obra em exposição. Segundo Pedro Xexéo, este projeto aproximou do museu vários artistas como: Flávio Shiró, Ana Letícia, Tereza Miranda, Suzana Queiroga⁷⁶, entre outros.

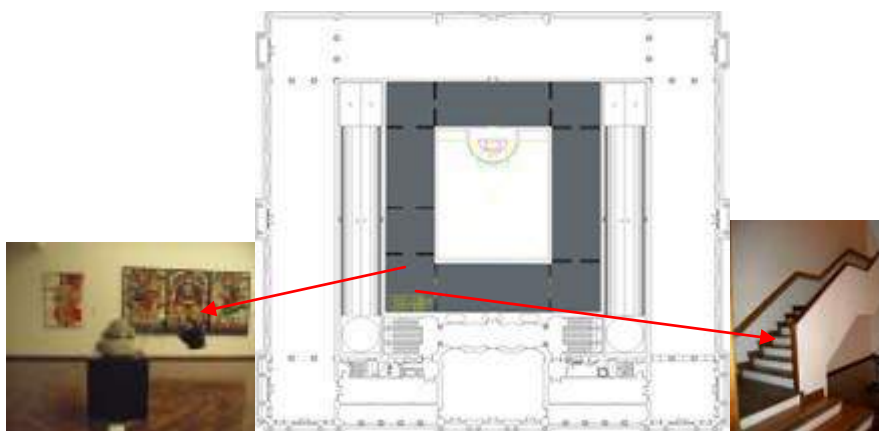
A proposta de um espaço para exposição de obras modernas e contemporâneas foi se alterando ao longo do tempo e, na atualidade, o acervo moderno está organizado no 3º Pavimento com a denominação de Galeria de Arte Brasileira Moderna, percorrendo o início do século XX até a década de 1970, onde se encontram obras do Núcleo Bernardelli, do Grupo Santa Helena, dos Prêmios de Viagem ao estrangeiro e da Divisão Moderna do Salão Nacional de Arte Moderna, que ocorreu no MNBA entre 1951 a 1977 (ABREU, 2009).

Já o Pavimento da Galeria de Arte Brasileira Contemporânea, no 2º piso do 3º andar, expõe obras, a partir da década de 1970 até a atualidade, constituído, principalmente, por doações de artistas. Seu acesso, conforme apresentado na planta 1, é feito por uma estreita escada que sai de dentro da Galeria de Arte Brasileira Moderna. A sala anterior ao acesso, também localizada na planta 1, é um espaço de sensibilização para a Galeria de Arte Contemporânea com as obras: “Movimento I” (1974), de José Patrício (prêmio do salão de 1974); “La television” (1967), de Rubens Gerchman (prêmio do salão de 1967); “Trípticos I, II e III” (1966/1967), de João

⁷⁵ O artista Daniel Senise doou diversos desenhos, a filha do ex-presidente Ernesto Geisel, Amália Lucy Geisel, doou 50 obras de artes do acervo do pai, entre outros. (MOREIRA JUNIOR, 2010. p.20).

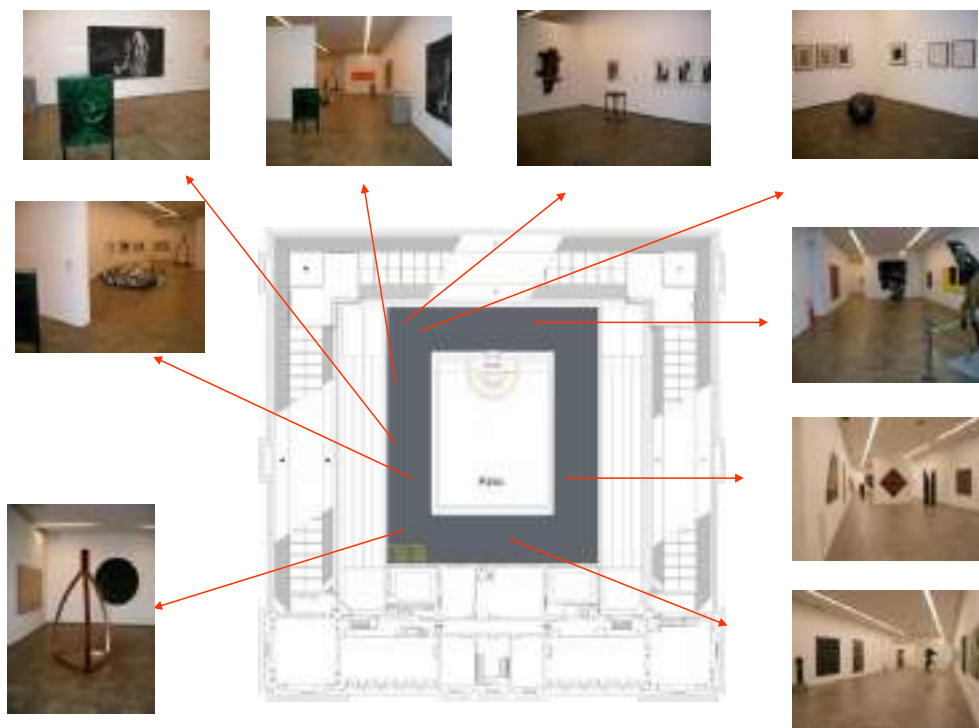
⁷⁶ Suzana Queiroga faz parte do Conselho Científico de Exposições juntamente com: Antônio Grosso, Cláudio Valério Teixeira, Daniel Barreto da Silva, George Kornis, Luciano Migliaccio, Pedro Martins Caldas Xéxeo e Sheila Salewski.

Câmara; “Evolução” (1972), de Joaquim Tenreiro; “Rainha” (1975), de Siron Franco (prêmio do salão de 1975); “São Sebastião Hedonista” (1983), de Glauco Rodrigues.



Planta 1 - Sala de sensibilização e o acesso a Galeria de Arte Brasileira Contemporânea (Fonte: Acervo MNBA)

O acervo da Galeria de Arte Brasileira Contemporânea tem cerca de 80 obras em exposição de longa duração, como pinturas, gravuras, esculturas, objetos, instalações, conforme demonstrado na Planta 2, dentro de uma infinidade de materiais e técnicas apresentando artistas de quase todos os estados brasileiros: Adriane Vasquez (RS), Ana Horta (MG), Annarré Smith (SP), Beatriz Milhazes (RJ), Dió Viana (PA), Eduardo Eloy (CE), Emanuel Araújo (BA), Enéas Valle (AM), Hilal Sami Hilal (ES), Iole de Freitas (MG), João Câmara (PB), Larissa Franco (PR), Roberto Morvan (SC), Rubem Ludolf (AL), Siron Franco (GO).



Planta 2 - Galeria de Arte Brasileira Contemporânea (Fonte: Acervo MNBA)

2.3 Seleção das Obras

Com o objetivo de conhecer as características das obras expostas na Galeria de Arte Brasileira Contemporânea, o primeiro passo foi fazer um levantamento do suporte e da técnica apoiado no conceito de Brandi de que é sobre a consistência física que se manifesta a imagem e, é sobre esta matéria, possível de degradação, que se intervém por uma exigência estética levando em conta sua instância histórica. Assim, optou-se por ter, segundo Montorsi (1991, p.14), uma consciência do material e da técnica usada como um primeiro levantamento para uma metodologia.

Nessa primeira avaliação foram registrados aproximadamente quinze tipos de suportes diferenciados entre as obras em exposição na Galeria. Os materiais identificados vão desde os mais convencionais, como tela, metal, madeira e papel, até resinas plásticas, aglomerado, borracha, acrílicos, entre outros, conforme sua distribuição no Gráfico 1, apresentado a seguir.

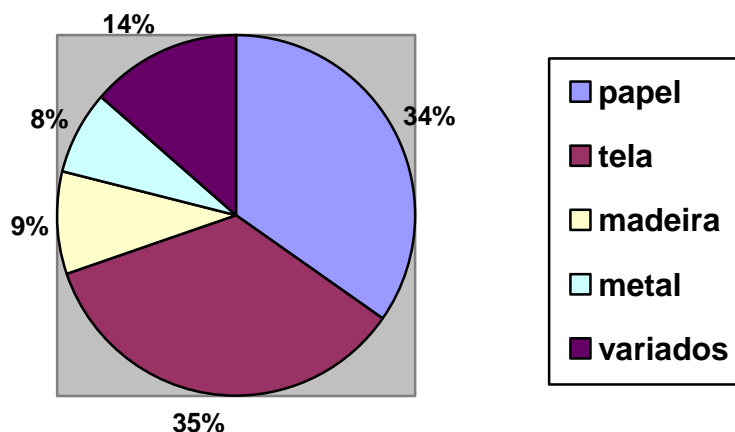


Gráfico 1 - Suportes das obras em exposição na Galeria Contemporânea do MNBA (%)

H. Althöfer (1991, p.48), em seu estudo dos materiais utilizados pelos artistas modernos e contemporâneos, propõe três grupos de obras, já apresentadas e exemplificadas no Capítulo 1, para auxiliar o restaurador no tratamento. Retomando a classificação do autor, o primeiro grupo corresponde às obras consideradas e tratadas como tradicionais; o segundo, obras instáveis em sua estrutura pelo uso de materiais incompatíveis; e o terceiro grupo, às obras que foram realizadas sem intenção de perdurar. Dentro dessa divisão, podemos apontar que, observando o Gráfico 1, o acervo contemporâneo do MNBA se enquadra no primeiro e no segundo grupos.

Do ponto de vista da técnica encontramos, conforme o Gráfico 2, desde as mais tradicionais (têmpera, óleo, aquarela, grafite, guache, carvão) que nem sempre são compatíveis ao material escolhido para suporte; ou em outros casos possuem uma gama de combinações imprevistas, no aspecto físico-químico; ou ainda tem as técnicas que usam materiais com degradações relacionadas à poética do artista.

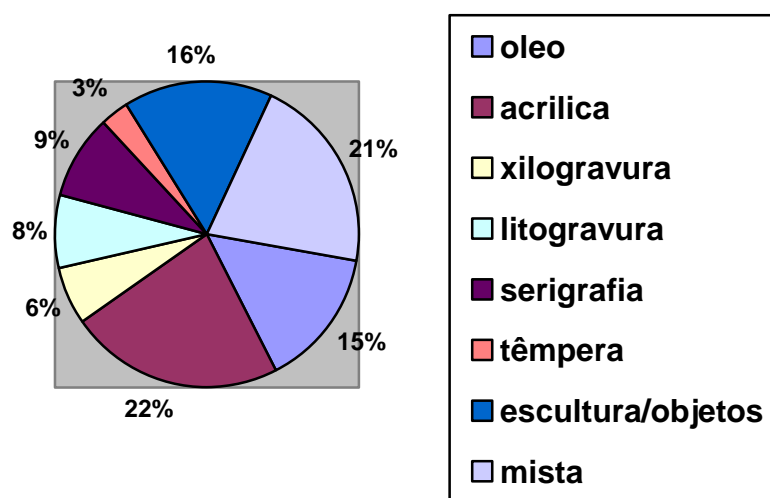


Gráfico 2 - Técnicas das obras em exposição na Galeria Contemporânea do MNBA (%)

Dentre as obras em exposição na Galeria de Arte Contemporânea do MNBA, as esculturas e os objetos, apesar de não corresponderem à maioria conforme apresenta o Gráfico 2, são as que oferecem maior complexidade devido ao tamanho e ao formato em seus aspectos operacionais, como: manuseio, acondicionamento, transporte, montagem, além da carência de espaço físico na Reserva Técnica para armazenar grande parte dessas obras.⁷⁷ Portanto, selecionamos as esculturas e os objetos em exposição pelos riscos mais evidentes em função da proporção e da tridimensionalidade.

Abarcando os critérios de material e técnica relacionados à dimensão e ao formato da obra, também adicionamos o aspecto da interferência das características ambientais da Galeria na vulnerabilidade dos materiais. O critério da subjetividade ligado aos valores imateriais, apontados por Viñas (2005), favoreceu a seleção de obras que tenham a possibilidade do contato com o artista para um entendimento maior das questões simbólicas e estéticas.

A partir desses critérios, selecionamos duas obras em exposição na Galeria de Arte Brasileira Contemporânea: Pindorama IV (1989), de Hilton Berredo e Sem Título (1991), de Iole de Freitas, apresentadas nas Figuras 6 e 7, a seguir.



Figura 06 - 1ª obra: Pindorama IV (c. 1989), de Hilton Berredo (Fonte: Acervo MNBA)



Figura 07 – 2ª obra: Sem título (1991), de Iole de Freitas (Fonte: Acervo MNBa)

⁷⁷ A Reserva Técnica do MNBA fica no próprio prédio e, segundo a museóloga responsável Nilsélia Maria M. Campos Diogo, não oferece espaço suficiente para armazenar obras de grande formato. Sendo este um fator restritivo para aquisição ou doação de novas obras, a Direção do museu tem pleiteado um novo espaço como reserva juntamente ao IBRAM.

CAPÍTULO 3

**A GALERIA DE ARTE BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA NO MNBA E A
PROBLEMÁTICA DE CONSERVAÇÃO**

3.1 ANÁLISE DAS CONDIÇÕES AMBIENTAIS

3.1.1 A Cidade

A Cidade do Rio de Janeiro está situada na região Sudeste do Brasil, latitude - 23° oeste, longitude – 43° norte. O clima do Rio de Janeiro é classificado variando pela tipologia do seu relevo, da sua vegetação e pela proximidade do oceano. Predomina o clima tropical semiúmido com chuvas abundantes no verão, que é muito quente, e invernos secos, com temperaturas amenas. A temperatura média anual é de 24°C a 26°C e o índice pluviométrico fica entre 1.000 a 1 500 milímetros anuais⁷⁸.

3.1.2 O Prédio

O Museu Nacional de Belas Artes situa-se à Avenida Rio Branco em um edifício suntuoso que ocupa um quarteirão inteiro em plena Cinelândia, construído entre 1906 e 1908, e tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)⁷⁹.

As Figuras 8 e 9 ilustram a inserção urbana do MNBA, em uma área de 5.180 m², tendo em seu entorno: o Teatro Municipal, à sua frente; e a Biblioteca Nacional, à direita, na Rua Araújo Porto Alegre. O Banco Itaú, à esquerda, na Rua Heitor de Mello e o prédio do INSS na Rua México que são construções mais modernas ocorridas pelas modificações do espaço urbano carioca e que escondem as belas fachadas com painéis de baixo relevo.

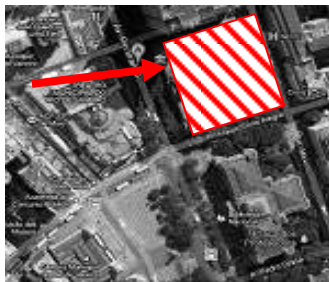


Figura 8 -
Vista aérea do MNBA e marcação da localização da Galeria de Arte Brasileira Moderna e Contemporânea
(Fonte: Disponível em Google Earth. Acesso em outubro de 2011)



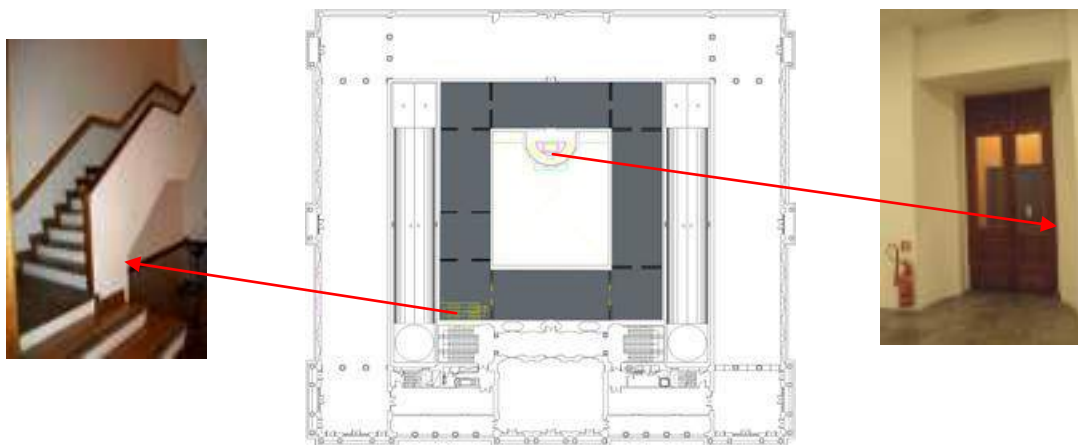
Figura 9 -
Vista lateral do MNBA e seu entorno
(Fonte: Disponível em noticiasr7.com. Acesso em outubro de 2011)

A sala da Galeria de Arte Brasileira Contemporânea está localizada no segundo piso do terceiro andar, conforme apresenta a marcação da Planta 3,

⁷⁸ Dados obtidos no site <http://tempo.cptec.inpe.br/>, em 20 de dezembro de 2011.

⁷⁹ Dados sobre o histórico do prédio na dissertação: MOREIRA JUNIOR, Nelson. A exposição invisível: divulgação e exposição permanente do Museu Nacional de Belas Artes. UNIRIO, 2010.

construída na década de 1930 ⁸⁰. A Galeria Contemporânea não apresenta janelas, apenas o acesso da escada e uma porta de vidro para o *hall* do elevador de carga, conforme é mostrado na Planta 3. A sala é climatizada artificialmente durante o período de visitação.



Planta 3 - Planta da Galeria de Arte Brasileira Contemporânea, a escada de acesso para o visitante e o elevador de carga.
Fonte: MNBA

3.1.3 A Galeria

Para o estudo mais preciso das condições microclimáticas da Galeria seria necessário um ano, no mínimo, para coleta dos dados e uma análise mais apropriada para o espaço em questão. Neste trabalho foram analisados os mapas semanais de aferição de temperatura do ar (T) e umidade relativa (UR) registrado no termo-higrógrafo durante o ano de 2008 ⁸¹ e avaliados pela equipe de conservação do Museu. Esta análise foi posteriormente comparada com os dados externos de T e UR obtidos pelo Instituto Nacional de Meteorologia ⁸² (INMET), no mesmo ano, nos meses de fevereiro, de julho e de outubro.

⁸⁰ Archimedes Memória (1893-1960), arquiteto e professor, foi diretor da ENBA no período de 1931 a 1937. Construiu o segundo piso do terceiro andar com a intenção de montar uma sala de ginástica para os alunos da ENBA. (Entrevista com Pedro Xexéo, museólogo e curador do MNBA, em 05 de janeiro de 2012)

⁸¹ Durante a pesquisa nos arquivos do setor de conservação do MNBA foram encontrados mapas e relatórios com maior regularidade no ano de 2008, por isso a escolha da avaliação dos níveis de T e UR neste período.

⁸² Dados obtidos no site <http://www.inmet.gov.br/sonabra/maps/automaticas.php>, em 20 de dezembro de 2011.

As medições de lux⁸³ foram realizadas, durante os dias 05 e 07 de outubro de 2011, nos períodos da manhã e da tarde, utilizando o luxímetro, que é um aparelho composto de uma fotocélula sensível colocada paralelamente à superfície do objeto para medir a intensidade de luz, que é dada pela unidade lux.

A sujeira superficial sobre as obras escolhidas foi medida através de uma avaliação qualitativa usando um critério de cor esfregando levemente um chumaço de algodão seco sobre a superfície das peças. As amostras coletadas foram comparadas à Escala de Bacharach apresentada na Figura 10, que oferece uma amostragem simples e rápida no nível de poluentes.

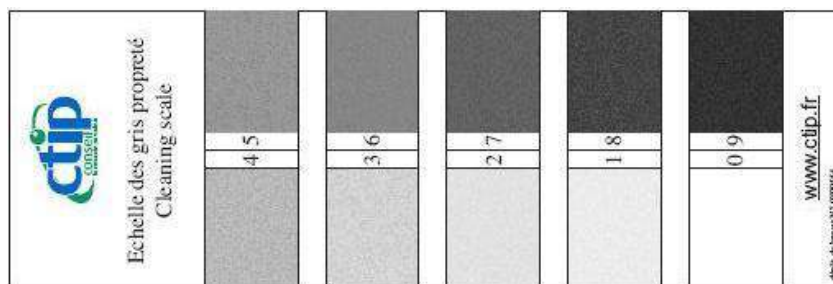


Figura 10 – Escala de Bacharach

Fonte: Disponível em <http://www.ctip.fr/ctip-conseil/ventes-publications/appareils-de-mesures/l-echelle-de-bacharach>. Acesso em outubro 2011

3.1.3.1 A Temperatura (T) e a Umidade Relativa (UR)

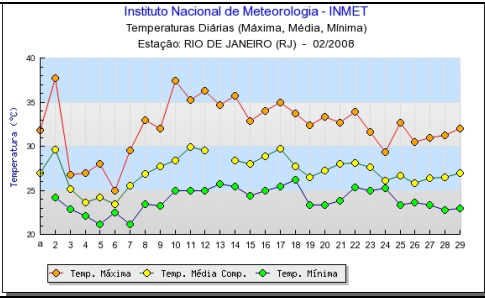

A temperatura e a umidade relativa são fatores interdependentes e seus efeitos são os mais variáveis e complexos, pois o que é aceitável para um material pode ser danoso para outros.

Foi realizada a comparação entre os dados semanais do ano de 2008 monitorados pelos dois termo-higrógrafos localizados na Galeria de Arte Brasileira Contemporânea e os dados obtidos na estação meteorológica do INMET, dos meses de fevereiro, de julho e de outubro deste mesmo ano. A escolha do ano de 2008 foi em função da pesquisa ter encontrado os mapas de aferição com registro semanal completos apenas deste ano. E a escolha dos meses se deu pelas alterações das estações.

As Tabelas 1, 2 e 3 a seguir apresentam os dados de T e UR do INMET *versus* os dados da Galeria Contemporânea dos meses de fevereiro, julho e outubro do ano de 2008. Como metodologia foi feito um cálculo da média encontrada nos mapas de aferição dos dois aparelhos, visto não ter sido observada grande variação entre eles.

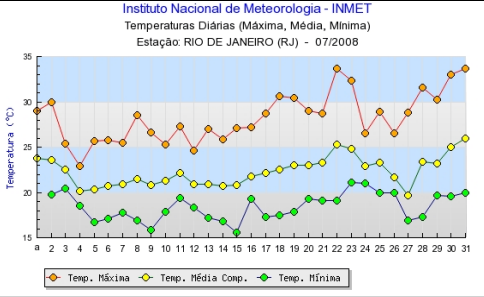
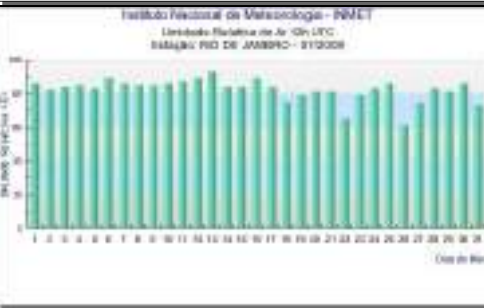
⁸³ Lux é a unidade de iluminação. Corresponde à incidência perpendicular de 1 lúmen em uma superfície de 1 metro quadrado.

Tabela 1- Dados de temperatura do ar e umidade relativa do INMET e da Galeria – mês de fevereiro/ 2008

DADOS EXTERNOS – INMET Fevereiro/2008	DADOS INTERNOS – TERMO- HIGRÓGRAFO - Fevereiro/2008
 <p>Instituto Nacional de Meteorologia - INMET Temperaturas Diárias (Máxima, Média, Mínima) Estação: RIO DE JANEIRO (RJ) - 02/2008</p>	<p>Entre 26° C e 28° C durante o mês com variação de 1° a 2° C no período de visitação.</p>
 <p>Instituto Nacional de Meteorologia - INMET Umidade Relativa do Ar - 02/2008 Estação: RIO DE JANEIRO - 02/2008</p>	<p>2ª feira: média de 75%; 3ª a domingo: oscila pela manhã com 70% com queda durante o período de visitação para 55 % e sobe ao final do dia para 65 %</p>

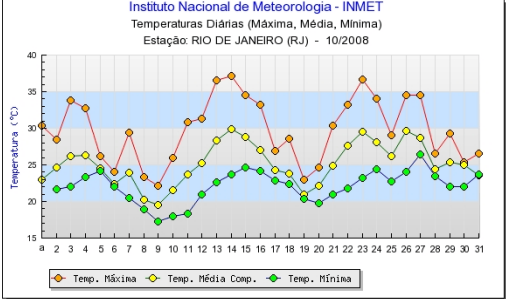

Fonte: Boletim climático referente ao mês de fevereiro de 2008 Disponível em www.inmet.gov.br/html/clima/cond_clima/bol_fev2008.pdf.

Tabela 2 - Dados de temperatura do ar e umidade relativa do INMET e da Galeria – mês de julho/ 2008

DADOS EXTERNOS – INMET Julho/2008	DADOS INTERNOS – TERMO- HIGRÓGRAFO Julho/2008
 <p>Instituto Nacional de Meteorologia - INMET Temperaturas Diárias (Máxima, Média, Mínima) Estação: RIO DE JANEIRO (RJ) - 07/2008</p>	<p>Entre 20° C e 21° C durante o mês com variação de 1° a 2° C no período de visitação.</p>
 <p>Instituto Nacional de Meteorologia - INMET Umidade Relativa do Ar - 07/2008 Estação: RIO DE JANEIRO - 07/2008</p>	<p>2ª feira: média de 75%; 3ª a domingo: oscila pela manhã com 70% com queda durante o período de visitação para 65 % e sobe ao final do dia para 70 %</p> <p>* Após o dia 20/07 ocorreram mais variações (entre 5% e 8%) durante o dia.</p>

Fonte: Boletim climático referente ao mês de julho de 2008 Disponível em www.inmet.gov.br/html/clima/cond_clima/bol_jul2008.pdf.

Tabela 3 - Dados de temperatura do ar e umidade relativa do INMET e da Galeria – mês de outubro/ 2008

DADOS EXTERNOS – INMET Outubro/2008	DADOS INTERNOS – TERMOHIGRÓGRAFO Outubro/2008
 <p>Instituto Nacional de Meteorologia - INMET Temperaturas Diárias (Máxima, Média, Mínima) Estação: RIO DE JANEIRO (RJ) - 10/2008</p>	<p>Entre 23° C e 28° C durante o mês com variação de 1° a 2° C no período de visitação.</p>
 <p>Instituto Nacional de Meteorologia - INMET Dados de Umidade Relativa do Ar - 10/2008 Estação: RIO DE JANEIRO - 10/2008</p>	<p>2ª feira: média de 70%; 3ª a domingo: oscila pela manhã com 70% com queda durante o período de visitação para 60 % e sobe ao final do dia para 65 %</p> <p>* Os dados acima correspondem aos períodos de maior variação. (entre o dia 08 e 16/ entre o dia 20 e 28)</p>

Fonte: Boletim climático referente ao mês de julho de 2008 Disponível em www.inmet.gov.br/html/clima/cond_clima/bol_out2008.pdf

Na comparação das tabelas, observou-se que as temperaturas médias externas e internas foram muito próximas nos meses de fevereiro e julho. Os dados externos apresentam mais oscilações no mês de outubro⁸⁴ que difere da leitura interna da Galeria que manteve uma variação de 5 °C. Outro fator observado foi a queda de 2°C ou 3°C no período de visitação do público quando o sistema de ar condicionada é acionado.

Quanto ao índice de UR, ocorreu o inverso, enquanto os dados externos apontam para uma média de 80% em fevereiro e julho, os dados internos apresentam uma grande variação em um ciclo que se repete toda a semana – na segunda feira a UR é bem mais alta (média de 75%), pois não tem visitação e o ar condicionado não é acionado. Já entre terça feira e domingo, a UR oscila durante o dia com 70% com queda durante a visitação para 55 % e sobe lentamente ao final do dia para 65 %, com algumas variações, principalmente após o dia 20 do mês de julho. No mês de outubro, o nível de UR também apresentou variações como ocorreu com a T. Os dados externos apontam uma oscilação com picos de 90% e quedas de 60% durante o mês.

⁸⁴ Segundo Boletim Climático do INMET o padrão climático do período ficou fora da normalidade devido as precipitações nas temperaturas. Disponível em www.inmet.gov.br/html/clima/cond_clima/bol_jul2008.pdf.

Já na Galeria Contemporânea a variação encontrada em outubro foi de até 10% em um mesmo dia.

A partir da leitura dos dados externos e internos dos três meses (fevereiro, julho e outubro) referentes ao ano de 2008, percebe-se pouca flutuação quanto à temperatura, apesar da distância do valor recomendado ($T = 20^{\circ} \text{C}$), principalmente nos meses mais quentes do ano (entre outubro e março). E as taxas observadas de UR também estão muito acima do padrão recomendado (UR= 50%-60%) para a maioria dos materiais, além da preocupante flutuação dos valores observados. Deve-se, portanto, concluir que o acionamento parcial do ar mecânico, quer seja por economia ou por uma determinação administrativa, não se justifica o conforto térmico do visitante em detrimento da conservação das obras.

Apesar de estudos (THOMSON, 1982, MICHALSKI, 1993) respaldar a recomendação do ICOM na indicação de parâmetros para um controle favorável de UR (55 %), o que se pode observar é uma flutuação desse limite variando para cada material em ambientes específicos. David Erhardt e Marion Mecklenburg, no texto *Relative Humidity Re-examined* (1994, p.32) apresentam um cálculo de flutuação da umidade relativa que amplia o limite seguro para cada material. Sugerem uma faixa de UR Global na escala de 35%/40% - 60% avaliando a coleção e, em casos especiais, sugerindo a construção de ambientes separados com controle específicos da UR, como é o caso dos metais.

É bom ressaltar que a UR está diretamente relacionada com a T. Com o aumento da temperatura, a umidade relativa diminui e com a diminuição da temperatura, a umidade relativa aumenta. A ação dos índices altos de UR e da T ocasionam degradações aos materiais (alterações dimensionais, contaminações de micro-organismos, aparecimento de insetos, descolamento, esmaecimento de pigmentos, entre outros), mas as oscilações causam mais agravamento devido à movimentação brusca da matéria acelerando essas degradações. Portanto, uma conservação mais estável possível depende de um ambiente monitorado e controlado.

Para obter uma condição climática favorável dentro do museu, Levillain (2002, p.13-14) sugere quatro estágios: 1º) medição das condições microclimáticas; 2º) avaliação dos materiais do acervo e da estrutura da edificação; 3º) instalação de equipamentos compatíveis com o espaço e a possibilidade financeira da instituição; 4º) avaliação diária dos dados para uma tomada de decisão a curto, a médio e a longo prazo. O mais importante neste processo é garantir a estabilidade da T e da UR para minimizar as variações, que são aceitáveis até 5% de umidade e 2°C de temperatura.

Como sugestão eficiente e econômica, Levillain sugere uma rede de cooperação entre os museus para adquirir os diferentes dispositivos de medição e assim acompanhar e discutir as possibilidades de controle climático.

Quanto à escultura selecionada, “Sem título”, de Iole de Freitas, confeccionada com cobre, aço e latão, está sujeita à corrosão pela presença de umidade. A corrosão aumenta com os poluentes, que desempenham um papel de “esponja” da umidade acelerando a degradação. (HATCHFIELD, 2002. p.128). A umidade relativa ideal deveria se manter entre 0% e 40%.

Já a obra “Pindorama IV”, de Hilton Berredo, tem a temperatura como maior fator de degradação: fragilização, endurecimento, rachaduras, desbotamento da cor. A UR para materiais de borracha deve ser entre 40 % e 50%. E em flutuação acelera o mofo e causa alteração mecânica, além do enrijecimento da cola usada.

3.1.3.2 A Luz Artificial

A luz, natural ou artificial, consiste em energia e seu efeito é cumulativo, desta forma é fator de degradação dos materiais porque causa da alteração foto-química. Sua ação depende da natureza dos materiais, da intensidade da radiação e da duração da exposição.

Ezrati (1999, p.15) classifica em três grupos os objetos artísticos quanto à ação da luz pela natureza dos materiais, conforme apresenta a Tabela 4: objetos extremamente sensíveis (papel, couro, fotos, têxteis, cestaria e outros); objetos muito sensíveis (pintura, madeira, plásticos, borrachas, osso, marfim e outros); objetos sensíveis (vidro, metais, esmaltes, cerâmicas e outros) e apresenta a tabela abaixo adicionando a duração máxima de exposição para cada grupo

Tabela 4 - Tabela de sensibilidade dos materiais a iluminação

Sensibilidade dos materiais	Nível de iluminação	Duração anual de exposição	Exposição de luminisidade
Sensível	200 lux	3.000 horas	600 000 lx/h
Muito sensível	150 lux	3.000 horas	150 000 lx/h
Extremamente sensível	50 lux	250 horas	12 500 lx/h

Na Galeria de Arte Brasileira Contemporânea não há incidência da luz natural, apenas da luz artificial que é bem distribuída em um espaço com altura de 4,30m e sem direcionamento constante sobre as obras. A medida observada de lux para a iluminação geral foi de 170 lux, valor este que ultrapassa a recomendação para os materiais “muito sensíveis” que é de 150 lux a 50 lux/hora com exposição máxima de oito horas por dia. A lâmpada

utilizada é a fluorescente tubular⁸⁵ (Phillips 37) variando na tonalidade da luminosidade⁸⁶. Não foi medida a incidência da radiação ultravioleta por não existirem o aparelho na instituição.

Os meios de proteção indicados são o uso de filtros para limitar a incidência da radiação ultravioleta⁸⁷, além de controlar a densidade da luz visível. Segundo Ezrati (1999, p.51) existem hoje tecnologias que permitem controlar automaticamente a saída de luz assim como sua duração através de um programa pré-determinado ou por uma abordagem do visitante instalando, por exemplo, um temporizador, um sensor de presença e/ou um interruptor. A iluminação deve ser uma técnica de implementação da luz não apenas com o intuito estético, mas com a preocupação de uma conservação preventiva. Ezrati distingue os dispositivos de iluminação em: geral (luminárias fixas, suspensas ou tampadas direcionadas para o teto ou para o chão) e direcionada com grande ângulo de abertura. A iluminação geral deve levar em conta a arquitetura do espaço, o trânsito dos visitantes e a especificidade da exposição. A iluminação direcionada deve ajustar a conservação com a comunicação do objeto.

As obras selecionadas, apesar de fixadas na parede, são objetos tridimensionais para serem vistos de diversos ângulos. Necessitam, portanto, de uma iluminação frontal que destaque o objeto em seu aspecto geral e uma outra iluminação lateral que permita uma melhor visualização da forma, do volume e da textura da obra.

3.1.3.3 A Poluição

As partículas que compõem a parte sólida dos poluentes são pó, fuligem e esporos dos microorganismos. Os gases (dióxido de enxofre, o sulfeto de hidrogênio, os óxidos de nitrogênio e o ozônio) formam os poluentes mais reativos e perigosos para as obras (BECK, 2000).

Apesar de não fornecer uma informação precisa, optou-se por uma amostragem simplificada do nível de poluição medida diretamente nas peças e comparando com a escala de 0 a 9.

Nas duas peças foi encontrado um nível alto de sujidade superficial (nível 7, no Pindorama IV e nível 8, na Sem Título), o que acelera a deterioração principalmente na presença de umidade, uma vez que a camada de pó potencializa a absorção de


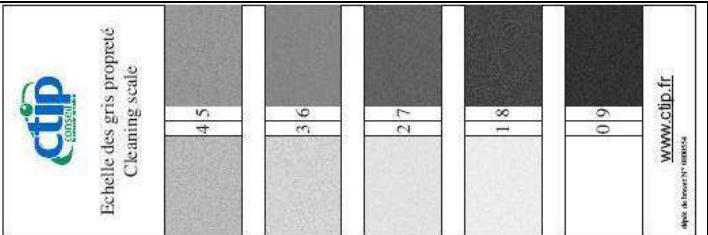



⁸⁵ A lâmpada não transmite a radiação infravermelha, mas emite grandes quantidades de raios ultravioleta necessitando de filtros de proteção. (LEVILLAIN, 2002. p.17)

⁸⁶ Segundo o técnico citado, a variação do tipo de lâmpada é pela escassez de um mesmo tipo de lâmpada para a substituição.

⁸⁷ As lâmpadas da Galeria não possuem proteção para a radiação infravermelha e para os raios ultravioleta.

umidade. A higienização é fundamental, mas, segundo o Chefe da Conservação, Eli Amaral Muniz, por carência de profissionais a última higienização na Galeria de Arte Brasileira Contemporânea foi realizada em janeiro de 2011, sendo que as duas peças selecionadas não são higienizadas devido à sua complexidade e tamanho desde a inauguração da Galeria no ano de 2006.

Tabela 5 - Tabela de coleta de pó na Escala Bacharach

		
<p>PINDORAMA IV, c.1989 – HILTON BERREDO</p>	<p>SEM TÍTULO , 1991 – IOLE DE FREITAS</p>	
		

3.1.3.4 Sistema de Segurança

Na Galeria de Arte Brasileira Contemporânea existem câmeras de visualização que são monitoradas permanentemente pela central de segurança do museu. Além do sistema de câmeras, a Galeria conta com a vigilância humana de, em média, quatro seguranças durante o período de visitação garantindo a salvaguarda do acervo, dos visitantes e das instalações..

Quanto às lâmpadas de emergência, a Galeria possui quatro fixadas no teto, conforme mostra a figura 11, o que não garante luminosidade suficiente para o trânsito das pessoas em caso de queda de luz. Pela dimensão do espaço, o ideal é que houvesse uma a cada cinco metros.



Figura 11 -Lâmpada de emergência
(foto: Geisa Alchorne, 2011)

Os detectores de incêndio são em número suficiente e os extintores são adequados no conteúdo (CO², pó químico pressurizado e espuma) e também em número suficiente para suprir todos os ambientes.

3. 2 PROGRAMA DE MONITORAMENTO

É fundamental um programa de monitoramento como estratégia de conservação, pois este irá proporcionar a antecipação dos problemas ambientais que podem causar degradação do acervo. Para auxiliar na medição desses fatores de degradação, está em aprimoramento um dispositivo⁸⁸ que mede simultaneamente a temperatura, a umidade, a iluminação e os níveis de poluição interna e o grau de deterioração de resinas orgânicas usadas em obras de arte.

Mas equipar o museu com tecnologia não faz sentido, segundo Cassar (1997), antes que o programa de monitoramento proporcione os dados reais para um orçamento possível e compatível com a disponibilidade dos funcionários e a necessidade do acervo. Portanto, é fundamental dentro dos objetivos do programa do museu: a informação, o treinamento, o financiamento, o equipamento e a proteção. Segundo a Coordenadora da Divisão de Preservação e Segurança em Museus do IBRAM, Jacqueline Assis⁸⁹, foram enviados questionários para todos os museus para um diagnóstico sobre questões de segurança e, paralelamente foi realizado o seminário Gestão de Riscos ao Patrimônio Museológico⁹⁰, em outubro de 2011, com a representação de 22 países ibero-americanos, com o intuito de montar um plano de gerenciamento de risco com treinamento aos funcionários dos museus.

⁸⁸ O dispositivo é desenvolvido por um grupo de pesquisadores da USP, com apoio da FAPESP. Disponível em: agencia.fapesp.br/14975 –Acesso em 23 de dezembro de 2011.

⁸⁹ Entrevista realizada em 09 de fevereiro na sede do IBRAM, no Rio de Janeiro.

⁹⁰ O seminário é resultado da parceria entre o Programa Ibero-museus, a Organização dos Estados Ibero-americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura (OEI), o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram/MinC) e a Casa da Cultura da América Latina da Universidade de Brasília (UnB). Conta também com o patrocínio da Fundação Getty. Disponível em <http://www.museus.gov.br>.. Acesso em fevereiro de 2012.

CAPÍTULO 4

DIAGNÓSTICO E PROPOSTA DE CONSERVAÇÃO

PINDORAMA IV (1989), de Hilton Berredo

SEM TÍTULO (1991), de Iole de Freitas

4. DIAGNÓSTICO E PROPOSTA DE CONSERVAÇÃO:

PINDORAMA IV (1989), de Hilton Berredo /SEM TÍTULO (1991), de Iole de Freitas

Seguindo o fio condutor da metodologia apresentada do Capítulo 3, após a seleção das obras e a análise das condições ambientais da Galeria de Arte Brasileira Contemporânea, o passo atual é uma avaliação da documentação museológica juntamente com uma análise formal e estética de cada obra e o diagnóstico do estado de conservação.

A documentação é fundamental para a compreensão da obra enquanto instância histórica e estética, citada por Brandi, pois permite avaliar o seu estado presente, ou seja, a sua autenticidade, segundo Viñas. A documentação é, além de um registro histórico da obra, a principal fonte de sustentação para o estabelecimento de uma meta de trabalho mais ética.

Para um melhor diagnóstico do estado de conservação da obra, além do conhecimento de sua trajetória, é importante conhecer melhor as razões de determinadas deteriorações ocorridas e, assim, garantir uma intervenção adequada e possível, com segurança na definição dos critérios e que, segundo Viñas, não comprometa o valor simbólico que a obra adquiriu.

Numa primeira análise estrutural foram realizados exames globais (organolépticos com lupa binocular) que ajudam a qualificar os materiais, as técnicas originais e intervenções, assim como facilitam identificar as deteriorações ocorridas. A utilização de materiais industriais em obras de grandes dimensões considerando sua instabilidade matérica e estrutural, além da inserção nas variações do ambiente circundante, determinaram as causas possíveis de deterioração dos objetos em questão.

Como nenhum método de exame pode dar um juízo absoluto, nem determinar, por si só, a solução mais adequada, foi consultada a opinião de outros profissionais, como João Cura D'Ars de Figueiredo Jr/UFMG⁹¹, Larissa Long/IPHAN⁹², Valéria de Mendonça/PINACOTECA⁹³, Eli Amaral Muniz/MNBA⁹⁴, Luciana Bonadio/MAP⁹⁵, além

⁹¹ Professor Doutor de Química Inorgânica e Química de Bens Culturais da UFMG.

⁹² Restauradora do IPHAN e atualmente, Chefe da Conservação do MNBA.

⁹³ Coordenadora do Laboratório de Conservação e Restauro do Museu Pinacoteca de São Paulo.

do orientador Ivan Coelho de Sá/UNIRIO⁹⁶ sobre a proposta de tratamento das duas obras a partir de imagens e dados fornecidos. Vale aqui mencionar que a colaboração de todos foi fundamental para se chegar a uma conclusão mais adequada.

A entrevista com os artistas, apresentada no Anexo x, também foi uma documentação fundamental para compreender a significação atribuída aos materiais e aos procedimentos técnicos auxiliando na elaboração das propostas de tratamento.

Após a observação dos objetos em estudo e da análise do estado de conservação, dentro das limitações institucionais, foi feita uma planilha de atuação objetivando a conservação da obra. Considerando todas as etapas, o objetivo principal do tratamento adotado se justifica tanto do ponto de vista estético e material, restituindo uma melhor leitura da obra, equilibrada pelas marcas do tempo e agressões sofridas, quanto o ponto de vista da conservação preventiva, propondo medidas para uma melhor conservação da obra no espaço expositivo.

4.1 PINDORAMA IV (1989), DE HILTON BERREDO

A primeira obra escolhida “Pindorama IV”, de Hilton Berredo, apresentada na Figura 12, faz parte de uma série executada no ano de 1989, segundo entrevista com o artista⁹⁷, para ser exposta na 20ª Bienal de São Paulo. Foi doada pelo próprio artista ao MNBA, em 1990. São tiras de borracha negra, tipo EVA⁹⁸, pintadas com tinta acrílica⁹⁹ em uma das faces.¹⁰⁰ As tiras de borracha são cortadas em formato curvo,

⁹⁴ Restaurador e Coordenador do Laboratório de Conservação e Restauração de Pintura do MNBA, no período de 2008 a 2012.

⁹⁵ Conservadora-restauradora e coordenadora do Setor de Conservação e Restauração do MAP/MG e professora do curso de graduação em Conservação-restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes/ CECOR/ UFMG.

⁹⁶ Conservador-restaurador e Coordenador do Núcleo de Preservação e Conservação de Bens Culturais, NUPRECON/UNIRIO.

⁹⁷ A entrevista com o artista Hilton Berredo foi realizada no dia 16 de fevereiro em seu atelier, no Rio de Janeiro.

⁹⁸ É um copolímero etileno – acetato de vinila. Os materiais que possuem a resina de EVA ganharam importância técnica e comercial ao longo dos anos motivados pela escassez de matéria prima na crise do petróleo, em 1973. Sua aplicação é voltada principalmente para a indústria de calçados onde são utilizados em solados, palmilhas e entressolas de tênis. (RABELLO, 2009. p.38)

⁹⁹ As resinas acrílicas entraram no mercado nacional na década de 1930 e se tornaram muito populares por suas excelentes características: plásticas, resistentes, duráveis e de rápida secagem. (MAYER, 1999, p.255)

¹⁰⁰ Dados consultados no SIMBA/ Programa Donato.

retorcidas e coladas umas sobre as outras com cola de “sapateiro”¹⁰¹. Sua fixação na parede é feita com arrebites de alumínio.



Figura 12
Pindorama IV (1989), de Hilton Berredo
(Fonte:Acervo MNBA)

A obra Pindorama IV mede 295 cm x 235 cm e está localizada na parede divisória da terceira ala da Galeria, conforme apresentada na Figura 13. Para o artista, a escolha para a localização da obra oferece condições favoráveis para sua exibição, pois no seu entorno não há obras com uma cromática muito vibrante e nem com movimentos que possam dificultar a sua compreensão.



Figura 13 - Localização da obra “Pindorama IV” (1989), de Hilton Berredo na Galeria
(foto: Geisa Alchorne ,2011)

Avaliando a ficha catalográfica apresentada no Anexo C, observa-se que há dados sem preenchimento como a descrição de conteúdo; e carece de outros campos sobre os aspectos estéticos e estruturais que poderiam facilitar a compreensão tanto

¹⁰¹ A cola de sapateiro é uma mistura de solventes orgânicos, entre eles o tolueno ou o xileno, originalmente produzida para ser usada como adesivo para couros e borrachas. Disponível em :http://www.cebrid.epm.br/folhetos/solventes_.htm. Acesso em 20 de março de 2012.

do público como auxiliar na prática dos profissionais do museu – curadoria, conservadores, museólogos e equipe de educação.

4.1.1 Um Pouco sobre o Artista e sua Obra

Hilton Berredo nasceu na cidade do Rio de Janeiro (RJ), em 1954, e foi integrante do grupo “Geração 80”. Iniciou os estudos no Liceu de Artes e Ofícios com Flávio Berredo, em 1971, depois estudou pintura a óleo na Sociedade Brasileira de Belas Artes. Em 1978, formou-se em arquitetura pela Universidade Gama Filho e tornou-se aluno de Sérgio Campos Mello, Ronaldo Rego Macedo, Aluísio Carvão e Manoel Souza Neto. Em 1986, recebe a bolsa Ivan Serpa, do Instituto Nacional de Artes Plásticas/Fundação Nacional de Arte (INAP/FUNARTE), e passa a trabalhar como assistente de Keith Sonnier, em Nova York. De 1988 a 1991, torna-se professor de pintura da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (RJ). Em 1994, leciona pintura na Sala Raul Seixas, em Niterói (RJ) (ABREU, 2009. p.168). O artista concluiu o mestrado em arquitetura pela UFRJ (2007) e está como doutorando na mesma universidade, além de lecionar na PUC-RJ. Desde 1986, Hilton Berredo vem desenvolvendo, com a bailarina Giselda Fernandes, uma linha de pesquisa que inclui dança, performance, vídeo-instalações e intervenções plásticas.

O artista transforma o suporte borracha em formas pendentes cheias de organicidade que já remete aos seus trabalhos em pintura sobre tecidos (1983), conforme o exemplo da Figura 14. Na série Pindorama, como os exemplos das Figuras 15 e 16, existe uma ambientalidade e uma tridimensionalidade que visualmente ocupam o espaço mantendo a plasticidade da matéria e trazendo, talvez, a idéia do seu significado em tupi-guarani, “lugar das palmeiras”. A trajetória do artista partindo da pintura, indo para o teatro e a dança, sempre acompanhado pela arquitetura, deixa-nos claro, por meio desta obra, uma construção como se fosse um ensaio para as suas escolhas futuras.



Figura 14 - Sem Título (1983), de Hilton Berredo
Acrílica sobre brocados (280 x 280) cm
Série Panos da Saara

(Fonte: Disponível em <http://dc142.4shared.com/doc/EO2sZMS/preview.html>. Acesso em outubro de 2011)



Figura 15 - Tristão (1989)
Série Pindorama
acrílica sobre borracha
(258 x 283) cm
(Fonte: Disponível em www.itaucultural.org.br.
Acesso em outubro de 2011)



Figura 16 - Algas (1987)
Série Pindorama
acrílica sobre borracha
(Fonte: Disponível em www.itaucultural.org.br.
Acesso em outubro de 2011)

4.1.2 A Escolha da Obra

A relevância para a escolha da obra se deu pela apropriação de materiais industriais em uma grande estrutura, como suporte, gerando questionamentos sobre os danos provenientes do processo de sustentação da obra na parede, ou seja, a estrutura combinada com a escolha do material. Neste caso a matéria não é só estrutura, mas é a própria figuratividade da imagem. E a meta é a legibilidade não apenas no reconhecimento da intervenção na matéria, mas também na sua instância estética e histórica (BRANDI, 2004, p.48), em que a carga simbólica (VIÑAS, 2003, p.109) se funde na durabilidade e na estabilidade imposta ao material.

4.1.3 Diagnóstico do Estado de Conservação

A obra “Pindorama IV” é composta de suporte de borracha EVA e uma camada pictórica com resina acrílica, que segundo o artista, foi da marca *Röhm e Haas*¹⁰². Não recebeu camada de proteção, característica em todos os trabalhos desta série.

O material de borracha EVA escolhido para **suporte**¹⁰³ é, segundo Rabello (2009, p.38) “um copolímero etileno – acetato de vinil obtido pelo seu caráter elastômeros formado pelo encadeamento de seqüências aleatórias de unidades repetitivas derivadas da polimerização do etanol e acetato de vinila.” A característica

¹⁰² A Röhm Haas foi produzida comercialmente na América a partir da década de 1930, mas tem sua origem no laboratório Otto Röhm, da Alemanha. (MAYER, 1999, p. 255)

¹⁰³ O artista descobriu o material chamado EVA, na Saara, área de comércio popular no centro do Rio de Janeiro. Primeiro experimentou a borracha em formato de placas, na cor branca, e as usou com a intenção de aparentar que a obra estivesse presa diretamente na parede.

de borracha é dada através da adição de tipos de elastômeros podendo, portanto, tornar-se mais ou menos compacta, rígida, flexível, macia, elástica, etc (RABELLO, 2009, p.39).

O uso desta borracha é muito difundido entre os artistas contemporâneos que optam por um material chamado “estável”, de baixo custo, prático e de fácil acesso. Além da praticidade do material, outros dois fatores que motivaram a escolha de Hilton Berredo foram: a possibilidade plástica de sinuosidade que o material oferecia e a ambigüidade, refletida mais tarde, entre as lembranças de família oriundas do Pará e do Amazonas com casos sobre seringueiros, além da ligação borracha - vegetal e o material industrial advindo do petróleo.

Então tinha aquela coisa que, para mim, como eu tenho toda essa linguagem de formas orgânicas, era interessante porque dava não só uma organicidade do próprio material como conceitualmente tinha essa referência meio ambígua. Na verdade, eu estou, através de formas naturais recriando uma certa natureza. Uma natureza que brota dessas formas orgânicas. E essa recriação da natureza tem a ver com o recriar a borracha em alguma coisa sintética.

Hilton Berredo –
16/02/2012

Composto essencialmente de látex, o EVA tem alta resistência mecânica, térmica¹⁰⁴ e a água (RABELLO, 2009, p.39). O próprio artista preocupado em ter um material estável como suporte, enviou uma amostra para teste de envelhecimento acelerado e obteve o resultado de um material de excelente estabilidade¹⁰⁵.

A borracha EVA e outros materiais, provenientes da indústria, vão sendo deslocados para o universo da arte, mas, muitas vezes, misturados com outros materiais, em diferentes condições estruturais e dentro de uma determinada condição ambiental podem proporcionar uma estabilidade provisória. Vale aqui ressaltar que uma avaliação mecânica da obra é complexa porque envolve vários fatores como, por exemplo: o adesivo usado (“cola de sapateiro”) que pela perda da adesão ou pelo enrijecimento pode alterar a mecânica da obra, pela resistência do material a torções, entre outros. Não há, portanto, uma causa específica sobre a qual todas as causas convergem, existe, sim, uma combinação de fatores que podem ou não se sobrepor.

¹⁰⁴ Ponto de inflamação > 270° C (RABELLO, 2009. p.39)

¹⁰⁵ A amostra da borracha EVA foi, segundo o artista, analisada em teste de envelhecimento acelerado pelo Dr. Edson Motta Jr., professor da Escola de Belas Artes/UFRJ.

Para uma avaliação mais precisa foi consultada a arquiteta e urbanista Jaqueline Dias Gaspar¹⁰⁶ sobre a possibilidade de medição dos pontos de tensão da obra, que declarou que

[...] a peça possui vários pontos de grande tensão que são agravados pelo peso da própria estrutura, que é acumulado na base, ficando como um pêndulo, e assim colocando os pontos mais estreitos e torcidos sobre grande tensão. Sugiro um cálculo na peça em tempo maior, mas na observação aponto para a fixação da obra nesses pontos estreitos e torcidos facilitando a redução do próprio peso.

Com uma avaliação mais técnica, pode-se enumerar alguns problemas específicos do suporte, apresentados abaixo nas Figuras 17, 18, 19 e 20:

- Sujidades e poeira:



Figura 17 - Sujidades e poeira
(foto: Geisa Alchorne, 2011)

- Fissuras:



Figura 18 - Fissuras
(foto: Geisa Alchorne, 2011)

- Estrutura de sustentação frágil para o tamanho e o peso da obra



Figura 19 - Sustentação da obra na parede
(foto: Geisa Alchorne, 2011)

¹⁰⁶ Jaqueline Dias Gaspar é arquiteta e urbanista, sócia da empresa DANGASPAR empreiteira LTDA.

- Rupturas no suporte: alguns rasgos já consolidados em intervenção anterior e outros pequenos nas áreas de bordas, devido ao peso e à configuração da forma



Figura 20 - Pequenos rasgos
(foto: Geisa Alchorne, 2011)

A **camada pictórica**¹⁰⁷ da obra é a acrílica, que seca rápido podendo ser usada diluída ou utilizada sem diluição para efeitos mais vigorosos (MAYER, 1999. p. 285). O artista optou por utilizar a acrílica pura, onde

[...] nas partes com a tinta baixa, ralas, só pigmento e resina. E nas partes que tem a tinta mais grossa é pigmento, resina e espessante. [...] O pigmento era puro, a resina era pura. Não tem nenhum tipo de aditivo, nem de carga, nada. Então é só resina e pigmento. Não me agradava muito o aspecto não brilhante, o aspecto mate do pigmento porque também eu gostava muito do trabalho do Anish Kapoor que na época ele usava pigmento puro jogado em cima das peças. Tinha umas instalações assim e eu gostava muito daquele efeito de pigmento puro.

A camada pictórica comprometida com o acúmulo de sujidades associada à falta de uma camada de proteção para os filtros de UV favorecem a alteração química da tinta deixando a sua tonalidade mais esmaecida e fosca. A ação da radiação ultravioleta é foto-química e altera, no caso dos pigmentos, o cromatismo da obra, esmaecendo-o de maneira irreversível. O próprio artista higieniza suas obras da mesma série Pindorama.¹⁰⁸

Como são tridimensionais, as peças acumulam mais sujeira nas partes horizontais. E eu sempre resolvi esse problema dando banho de chuveiro com pincel bem macio nas peças. Eu nunca percebi nenhum problema de descoloração ou falta de saturação.

¹⁰⁷ A camada pictórica é a camada de tinta propriamente dita que contém tanto cargas e materiais coloridos quanto o aglutinante que determina a técnica da pintura: óleo, têmpera, vinílica, acrílica etc (MAYER, 1999, p. 284).

¹⁰⁸ Existem, sem precisão, 12 obras da série Pindorama.

Pode-se afirmar que a principal causa de deterioração da obra não foi só a utilização de um suporte industrial, ou a opção do artista por não usar uma camada de proteção, ou ainda a estrutura precária de sustentação, mas sim a junção de todos estes fatores ao maior deles, a necessidade de um trabalho preventivo constante.

4.1.4 Proposta de Tratamento

Após a observação do objeto em estudo e da análise do estado de conservação, foi feita uma proposta de ação com base na classificação de Althöfer (1991), onde podemos enquadrar a obra “Pindorama IV” no segundo grupo, que propõe uma intervenção com apoio das novas tecnologias e de novos materiais.

Avaliando que toda a escolha do artista, do suporte ao processo de execução, até a opção cromática, está intimamente ligada com a idéia de permanência do material e com sua concepção estética, passando por suas lembranças e sua formação acadêmica, cabe defender a proposta com a frase de Ségolène Bergeon (1980, p.42) que aponta a intervenção em arte contemporânea como sendo “o resultado de uma análise reflexiva da obra enquanto matéria, do seu significado e de sua história”. Vale aqui destacar que conhecer o processo, as escolhas e a intenção do artista não pode ser a única justificativa para o caminho a ser tomado pelo profissional de conservação e restauração (WETERING, 1989), pois o artista fez suas opções com a compreensão da obra no presente, o conservador-restaurador pensa na sua ação para o futuro. Assim, considerando conceitos fundamentais ao artista como a organicidade, a gravidade e a durabilidade matériaca, apontamos ações que possam trazer a legibilidade na obra equilibrando com a autenticidade da relação artista-obra. Uma autenticidade histórica (BRANDI) onde tanto o artista quanto a obra foram mudando com o tempo e, assim, alterando a percepção do que é latente no presente da obra (VIÑAS).

Juntando os teóricos à discussão com os restauradores citados no início do capítulo, pontuamos como atuações prioritárias: a higienização, o reforço estrutural e a proteção. Considerando essas etapas, foram propostas as seguintes operações:

- 1) **Analisar** juntamente com um profissional especializado (um engenheiro ou um físico) **os pontos de maior tensão da obra.**
- 2) **Limpeza superficial** com ar comprimido em baixa pressão.
- 3) **Remoção da sujidade mais aderida** a partir de testes preliminares. A importância dos testes preliminares é a de verificar se os materiais são, realmente, adequados

para atingir a compatibilidade com os componentes já existentes na obra, considerando sua estabilidade e privilegiando a leitura da imagem. Segundo Patrícia Schossler (2000, p.166), o conhecimento da tinta “auxilia o restaurador a escolher um solvente que vá remover apenas a sujeira sem afetar as camadas pictóricas.” Já, então, ciente dos materiais existentes na camada pictórica, realizamos testes preliminares para garantir a inocuidade da operação de limpeza. O critério mais apropriado será o de começar o processo de limpeza a partir de solventes menos agressivos à obra.

Na escolha do solvente deve-se levar em conta a sua capacidade de remoção e poder destrutivo para a obra, além de sua toxicidade para o restaurador. Logo, os solventes orgânicos formulados por Richard Wolbers ¹⁰⁹ para limpeza são os mais adequados porque são menos agressivos e acompanham a prática do artista na limpeza das obras de sua coleção particular.

Dentre os solventes selecionamos para o teste estão:

- EDTA (ácido diaminetetracético etileno) - diluído em 2,5% em água destilada . pH¹¹⁰ 8,5
- TTA - a mistura compreende 1% de triton X-100, 1% de trietanolamina e 98% de água destilada. Indicada, por R. Wolbers como substituto para o uso da saliva. pH 9
- CITRATO DE SÓDIO - foi diluído a 2,5% em água destilada. pH 7-8

O EDTA e o citrato de Sódio são produtos quelantes ou *seqüestrantes* com a capacidade de atrair particulados que estão presentes na superfície. Como não são voláteis, se deixados na superfície podem aumentar a solubilidade da tinta e amolecê-la. Por isso, a superfície deve ser rinsada, no mínimo duas vezes, com água destilada para evitar a permanência do material na pintura (WOLBERS, 1998, p.189).

Esses produtos diferem dos detergentes, que são surfactantes ¹¹¹, espécie de agentes tenso-ativos, empregados em processos de limpeza, por via aquosa e não possuem clareadores (WOLBERS, 1998, p.179). É o caso do TTA que possui em sua formulação um detergente não iônico: o Triton X – 100, que é um agente tensoativo

¹⁰⁹ Richard Wolbers é bioquímico e professor do Departamento de Conservação de Obras de Arte da Universidade de Delaware, no EUA. Seu método de limpeza consiste em métodos com géis e enzimas. (STAVROUDIS, Chris, 1992. p.5-6)

¹¹⁰ A medição do pH, que é um símbolo que identifica a concentração do Potencial de Hidrogeniônico, foi feita para controlar o grau de acidez ou alcalinidade de uma solução, tornando-a mais próxima do índice neutro. A escala vai de 0, que é o pH mais ácido, até 14, que é o pH mais alcalino (ou básico).

¹¹¹ Surfactantes são propriedades dos detergentes não iônicos que reduzem as tensões superficiais melhorando o umedecimento da superfície e ajudando a manter em suspensão os materiais oleosos. (WOLBERS, 1998, p.180)

muito pouco volátil, devendo ser usado em pequenas quantidades e cujos resíduos devem ser removidos após a aplicação, de outra forma o pó será aderido por atração eletrostática. (WOLBERS, 1998, p.190-192)

Os resultados do teste foram analisados e a opção da remoção foi pelo uso do TTA e do EDTA, de forma alternada pelas áreas de concentração de sujidades, e logo em seguida a rinsagem com água destilada.

4) **Fixação das pequenas rupturas e fissuras**¹¹² com adesivo para borracha, que é um látex acrílico com silicone que se encontra sob várias marcas no mercado¹¹³. No entanto, este adesivo não é removível, contrariando as orientações de Brandi e Viñas, mas o material resgata e sustenta a estrutura do suporte em consonância com a fala de Scicolone (1993, p.157-158), em alguns casos, a não remoção do produto ajuda na durabilidade da obra. Portanto, o critério deveria ser de durabilidade como uma ação estreitamente ligada ao processo de envelhecimento e aos fatores ambientais.

5) **Reforço no verso** com tecido de fibra de vidro¹¹⁴ e adesivo¹¹⁵, pelo verso localizado nos locais das fissuras, nos pontos de rasgos e nos pontos de probabilidade de ocorrência de futuros rasgos. A opção por um reforço pontual é para não alterar os pontos de tensão da obra e, juntamente, com as outras medidas de conservação acompanhar o comportamento mecânico e químico do material a partir das intervenções realizadas;

6) **Reestruturação do mecanismo de sustentação da peça** fixando a obra em uma placa de acrílico transparente e sem brilho ou em placa de policarbonato transparente favorecendo o manuseio e o transporte sem provocar nenhum tipo de interferência na apreciação do objeto. A forma de fixação, com fios transparentes ou com adesivo, deverá ser testada.

7) Montagem de uma **barreira transparente com camada de proteção** contra os efeitos dos raios UV e o acúmulo de poeira, evitando também a aplicação de um verniz sem brilho, que não seria um procedimento com garantias de proteção, além de alterar muito as justificativas do artista pela escolha do pigmento e da tinta. O material

¹¹² O artista declarou que o suporte do exemplar da mesma série, que está no MAM, também apresenta o mesmo problema e ele “tinha pensado até em colocar uma espécie de gaze por trás de toda a obra”.

¹¹³ Existem várias marcas no mercado com as mesmas características: resistência aos raios UV, suportam altas temperaturas, não alteram a cor, elasticidade sem desprendimento do material, inodoro. Algumas marcas registram que possuem a versão transparente.

¹¹⁴ O tecido de fibra de vidro oferece resistência à umidade, à temperatura e à deterioração química. É leve e flexível. Disponível em <http://www.isolatec.com.br/tecidos-fibra-de-vidro.html> Acesso em fevereiro de 2012.

¹¹⁵ Poderá ser feito teste com o mesmo adesivo usado nas fissuras ou outro adesivo como o BEVA 371.

para a construção da “barreira” é uma placa de policarbonato, da Plastiglas¹¹⁶, como o exemplo da Figura 21, em formato de caixa presa na parede.



Figura 21 - Modelo da placa de policarbonato e local de aplicação (foto: Geisa Alchorne, 2011)

A opção vem em concordância com o posicionamento do artista, abaixo destacado, a favor da conservação da obra e por não agredir o seu valor semântico.

Como a peça não tem como objetivo o movimento e penso ser importante a idéia da conservação da obra estar no museu para ser vista, penso que se este procedimento irá ajudar na manutenção, não me incomoda.

4.2 SEM TÍTULO (1991), DE IOLE DE FREITAS (MG)

A segunda obra escolhida “Sem Título”, de Iole de Freitas, apresentada na Figura 22, foi executada no ano de 1991, medindo (300 x 400 x 100) cm e doada pela artista ao MNBA, em 1994.



Figura 22 - Sem título (1991), de Iole de Freitas (Fonte: Acervo MNBA)

¹¹⁶ A Plastiglas é uma empresa mexicana que produz chapas acrílicas moldadas. O material plástico é resistente ao impacto e a produtos químicos, inodor, versátil e fácil de manusear. Disponível em <http://www.plastiglas.com.mx/navigation.do;jsessionid=0CF4D70B73319088488F13F4AA0D008E?acton=forwardHome>. Acesso em janeiro de 2012

Possui chapas de aço inoxidável, cobre e latão distintas em formato e agrupadas com telas e fios de cobre. Em alguns momentos as folhas se apresentam enroladas e, em outros, apenas esticadas e presas umas sobre as outras.¹¹⁷ As chapas não são fixadas sobre um suporte único. São presas umas às outras, com ganchos de cobre, o que gera uma mobilidade da peça alterando a arrumação das placas, telas e fios ao mais leve movimento. Está localizada na parede de fundo do segundo corredor da Galeria Contemporânea, conforme apresenta a Figura 23.



Figura 23 - Localização da obra Sem título (1991), de Iole de Freitas na Galeria (foto: Geisa Alchorne, 2011)

4.2.1 Um Pouco sobre a Artista e a Obra

Iole de Freitas nasceu em Belo Horizonte (MG), no ano de 1945. Estudou *design* na Escola Superior de Desenho Industrial, no Rio de Janeiro. Em 1970, mudou-se para Milão onde trabalhou como designer no *Corporate Image Studio*, da Olivetti, sob orientação do arquiteto Hans Klier. Nesta época, desenvolveu trabalhos experimentais em fotografia e Super - 8. Desde 1973, participa de diversas mostras individuais e coletivas no exterior. Recebeu, em 1986, a Bolsa *Fulbright-Capes* para pesquisa no *Museum of Modern Art* (MoMa), de Nova York. Foi diretora do Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte (1987-1989). Em 1991, recebe a bolsa *Vitae* de Artes Plásticas. Leciona no Curso de Extensão de Escultura Contemporânea, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e, desde 1993, é professora de Escultura na Escola de Artes Visuais / Parque Lage, no Rio de Janeiro (ABREU, 2009, p.173).

A obra *Sem Título* é uma peça composta de material rígido à qual a artista consegue impor leveza e movimento, por não estar fixada em uma base. A obra faz parte da *Série Teto do Chão*, como as obras apresentadas nas Figuras 24 e 25,

¹¹⁷ Dados consultados no SIMBA/DONATO.

trazendo a possibilidade de diálogo entre os materiais com suas texturas, dobraduras, cores, nuances e transparências com os elementos arquitetônicos. Segundo a artista “[...] paredes, teto e chão se apresentam de forma instigante, o que exige do olhar uma nova percepção e do trabalho inovadoras soluções.”¹¹⁸ Assim, a superposição em camadas das chapas em contraponto com as linhas do teto, da parede e do chão apresenta novas leituras ao olhar do espectador pelo simples deslocamento do corpo.



Figura 24 - Sem título (1989)
cobre, estanho, ferro e latão
(270 x 210 x 120) cm
Coleção Particular

(Fonte: Disponível em <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em janeiro de 2012)



Figura 25 - Sem título (1993)
estanho, cobre e latão
(250 x 240 x 200) cm

Coleção Gilberto Chateaubriand – MAM/RJ

(Fonte: Disponível em <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em janeiro de 2012)

Sobre o histórico da conservação da obra, consta na Ficha de Catalogação, que se encontra no Anexo D, a seguinte observação:

[...] a obra foi higienizada e restaurada pela autora em março de 2003 – a obra retornou ao Museu Nacional de Belas Artes em 16 de agosto de 2003. Ao retornar ao MNBA, destaco o aparecimento de uma mancha com coloração esverdeada. A mancha, provavelmente, foi provocada pelos respingos de algum líquido de limpeza do chão, que atingiu a peça que se encontrava próxima ao chão (forma conceitual de expô-la).

Na entrevista com a artista Iole de Freitas e, posteriormente, com a curadora Mariza Guimarães ficou esclarecido que todo o procedimento foi realizado dentro do Museu contrariando o registro. Não foi encontrada nenhuma documentação escrita ou de imagens sobre os procedimentos executados na obra, apenas a lembrança da curadora de que “foram trocadas algumas placas e ganchos, além de realizar também a higienização.”

Comparativamente, e mesmo levando em consideração a diferença da qualidade da fotografia, pode-se perceber entre as fotos de antes da intervenção do

¹¹⁸ Comentário feito em entrevista intitulada “A desconstrução dessas certezas” realizada para a revista Arte & Ensaio, em 31 de julho de 2007, no ateliê da artista, com a participação de Ana Cavalcanti, Ana Holck, Ana Linnemann, Fabrício Carvalho, Guilherme Bueno e Paulo Venâncio Filho. Disponível em <http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e15:entrevistaioledefreitas.pdf>. Acesso em 25 de setembro de 2011.

ano de 2003 e a do ano de 2011, expostas na Figura 26, a alteração ocorrida na parte lateral direita e a mudança da forma de exposição.



Figura 26 – Antes e depois da intervenção de 2003
Obra Sem título (1991), de Iole de Freitas
(foto:Acervo MNBA e Geisa Alchome, 2011)

Em uma primeira visita ao atelier da artista, o assistente Anisvaldo Florido Rodrigues¹¹⁹ informou que o procedimento foi todo realizado dentro do museu colocando, primeiramente, uma placa de madeira por trás da obra como apoio. Depois, foram soltos os ganchos de sustentação e, segurando em pontos estratégicos, a obra foi deslocada para o chão, onde se realizou uma higienização com escova ou pincel bem macio, com o uso de uma flanela após a limpeza. Uma chapa da peça foi substituída, além dos ganchos de sustentação, que também foram trocados e reforçados. A obra retornou a parede no local determinado pela curadoria do museu.

Com essa informação, cabe aqui ressaltar a importância do registro documental como fonte histórica e norteadora de procedimentos relacionados à peça. Um relato incorreto e sem documentação fotográfica altera o entendimento do processo de intervenção na obra.

Outro item que chamou a atenção foi a alteração da forma de apresentação da obra. Segundo a ficha de catalogação, o ponto de corrosão aparece após a intervenção: “ao retornar ao MNBA, destaco o aparecimento de uma mancha com coloração esverdeada. A mancha, provavelmente, foi provocada pelos respingos de algum líquido de limpeza, que atingiu a peça que se encontrava próxima ao chão”. Mas, na verdade, foi esta corrosão que ocasionou a troca da placa e a mudança na apresentação da obra.

¹¹⁹ Neste primeiro encontro a artista não pode atender, por motivos particulares, mas foi recepcionada por Anisvaldo Florido Rodrigues, que trabalha como assistente principal da artista há 25 anos e participou da intervenção feita na peça em 2003. Entrevista realizada em 16 de março de 2012.

Com a alteração da forma de apresentação, a obra perde a possibilidade do diálogo proposto pela artista com a Série Teto do Chão. Seria mais correto orientar um novo procedimento de limpeza junto aos funcionários do que alterar o conceito da obra. Segundo a artista¹²⁰, a alteração foi na busca de solucionar ao museu uma proposta onde a peça fosse preservada dos possíveis acidentes, mas ela concorda plenamente com o retorno da concepção original, enfatizando que “a obra precisa tocar o chão. Apenas um roçar. Um levíssimo toque.”

4.2.2 A Escolha da Obra

A obra foi escolhida pela vulnerabilidade do material, principalmente, quanto à umidade relativa propiciando sua oxidação, aliada à sua estrutura e forma de exposição. O material escolhido gera uma transitoriedade na estética e na matéria, onde o conceito de autenticidade (VINAS, 2003) só pode ser entendido se estreitamente aliado ao conceito da subjetividade (VIÑAS, 2003, p.109). A historicidade da obra “Sem Título” está na sua transformação material e estética, pois são chapas de cobre, latão, aço inoxidável, soltas e sobrepostas, que se comunicam pelo movimento com os elementos arquitetônicos. Dependendo dos parâmetros de conservação que se estabeleça na instituição, não será possível registrar o seu “autêntico no presente” porque a perenidade latente desta obra será mais rápida do que a capacidade de argumentação histórica, estética e técnica (TOULLON, 1995).

É importante, portanto, que a proposta baseada em questões científicas do campo da química também direcione a prática com questionamentos subjetivos oferecidos pela artista para conciliar à preservação da matéria com a estrutura concebida para a obra, que é extremamente frágil ao manuseio pelas dimensões, pela forma e também por seu sistema de construção, o que gera dificuldades para a sustentação, montagem, exposição e transporte e, conseqüentemente, para a conservação.

4.2.3 Diagnóstico do Estado de Conservação

A estrutura da obra é montada com folhas de cobre, latão e aço inoxidável e não possui verniz. O cobre é um metal de cor amarelo-avermelhada, maleável e de brilho lustroso quando polido. Suas principais ligas são os bronzes e o latão. O latão é feito da mistura do cobre (Cu) e do zinco (Zn), tem uma cor amarelada semelhante a

¹²⁰ Entrevista realizada em 22 de março de 2012, por telefone.

do ouro (LORÊDO,1994, p.68). Já o aço inoxidável contém no mínimo 11% de cromo, o que lhe concede resistência à corrosão. O cobre e o latão, em contato com a umidade apresentam produtos de corrosão¹²¹.

Como as chapas não são fixadas sobre um suporte único favorece-se a sua mobilidade e conseqüentes quebras, como ilustra a Figura 28. Segundo o Prof. Dr. João Cura (UFMG)¹²²,

[...] os metais sofrem corrosão preferencialmente em áreas que foram trabalhadas mecanicamente (marteladas, dobraduras, etc), gerando diversos defeitos na estrutura cristalina do material.

Já os poucos pontos de corrosão estão em estágios diferenciados e só são visíveis em uma inspeção mais minuciosa, pois se localizam mais na base e na parte posterior da peça, que está encostada na parede.

Outro fator que prejudica a manutenção da obra é a variação cíclica da UR e da temperatura na Galeria proveniente, principalmente, do acionamento do ar condicionado, em períodos de visitação do público, conforme mencionado no Capítulo 3.

Em decorrência da configura o estrutural e da natureza do material apontamos para alguns problemas específicos, apresentados nas Figuras 27, 28, 29 e 30:

- Dobras e pontos de corrosão



Figura 27 – Dobras provenientes na movimentação e pontos de corrosão
(foto: Geisa Alchorne, 2011)

¹²¹ “Os metais se deterioram, em temperatura normal, sob o efeito de agentes atmosféricos, produtos químicos, fen menos eletroquímicos ou bacteriológicos” (ROBERT-DEHAULT, 1997, p.45).

¹²² Entrevista em 05 de março de 2012 por e-mail.

- Sujidades e poeira:



Figura 28 - Área de sujidade
(foto: Geisa Alchorne, 2011)

- Sistema de sustentação da obra

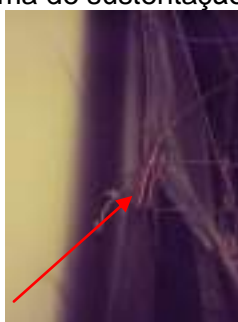


Figura 29 - Ganchos de encaixe entre as placas
(foto: Geisa Alchorne, 2011)

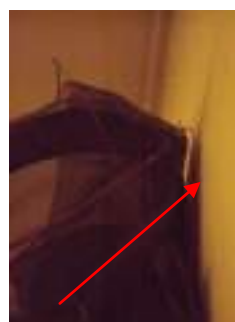


Figura 30 - Sustentação da obra na parede
(foto: Geisa Alchorne, 2011)

4.2.4 Proposta de Tratamento

A obra *Sem Título* (1991), de Iole de Freitas, pode ser classificada, segundo a teoria de Althöfer (1991), no primeiro grupo, que sugere uma intervenção efetuada com recursos técnicos adequados aos seus elementos estéticos e plásticos, ou seja, adaptar os recursos às características da arte contemporânea.

Após a observação do objeto em estudo, da análise do estado de conservação e das consultas a profissionais especializados¹²³, foi feita uma proposta de tratamento onde pontuamos como atuações prioritárias: a limpeza, a proteção contra a corrosão e a forma de alteração da apresentação na exposição. São procedimentos de conservação “onde a obra é examinada [...] em relação à eficiência da imagem que nela se concretiza e, também, em relação ao estado de conservação das matérias de que é feita” (BRANDI, 2004,p.99). O encaminhamento é para uma conservação que atue nas condições ambientais onde está a obra com uma menor quantidade possível de mudanças afim de manter a sua autenticidade (VIÑAS, 2003).

¹²³ Dentro das possibilidades de pesquisa e disponibilidade dos profissionais, apresentamos a proposta de tratamento para o Dr. João Cura, professor e químico da UFMG, e para o engenheiro mecânico da CSN o Wendel Fonseca da Silva com o intuito de um parecer mais especializado na área.

Considerando todas as etapas de conservação necessárias, foram propostas as seguintes operações:

1)Mapeamento da obra identificando suas partes para facilitar qualquer alteração posterior na obra, como substituição de placas e ganchos. Anexar o desenho na ficha de catalogação e de restauro marcando as partes que foram trocadas na intervenção de 2003.

2)Remoção da peça da parede colocando por trás da obra uma placa de policarbonato, segurando em pontos estratégicos e, após soltar os ganchos de sustentação, deslocar a placa com a peça lentamente para o chão.

3)Limpeza inicial com ar comprimido de baixa pressão sem o desmonte da peça, pois o trabalho mecânico (dobrar e desdobrar) fragiliza a obra.

4)Limpeza mecânica com uma escova ou um pincel bem macio para remoção das sujidades. Depois usar uma flanela para remoção do pó. Deverá ser feito um teste, principalmente, em áreas de encaixe para examinar a fragilidade. Também é importante testar a pressão da escova na obra para não remover áreas não corroídas.

O engenheiro mecânico da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN), Wendel Fonseca da Silva¹²⁴ não recomenda nenhuma limpeza química, pois podem ocorrer alterações como machas na peça. A artista confirmou o risco do uso de reagentes químicos, pois são metais diferentes e acrescentou que “[...] o envelhecimento é um processo natural do metal”. A remoção da poeira superficial é o procedimento comumente usado em suas peças da coleção particular ou quando sua equipe é solicitada para algum tratamento.

5)Aplicação de uma camada de cera microcristalina como proteção sobre o próprio objeto: segundo Robert-Dehault (1997, p.64), “a cera assegura um bom obstáculo contra o meio ambiente atmosférico, mais particularmente contra a água”, além de uma aplicação e manutenção¹²⁵ mais prática. A artista não é favorável à aplicação de uma camada de verniz, pois afirmou ter feito “inúmeras experiências e todas mancharam o metal com o tempo.” Como os vernizes são mais vulneráveis às reações químicas e, até o momento desta pesquisa, não se

¹²⁴ Entrevista realizada em 20 de fevereiro de 2012 por telefone.

¹²⁵ Segundo Robert-Dehault (1997, p.83) dependendo das condições ambientais a aplicação da cera deve ser feita em um período de 2 a 5 anos.

encontrou nenhum outro produto de proteção com maior estabilidade¹²⁶, optou-se pela aplicação da cera microcristalina¹²⁷ distribuída uniformemente sobre toda a superfície, após remoção de qualquer vestígio superficial (poeira, marcas de dedos).

6)Reforço da estrutura de sustentação: fixar três placas do mesmo metal da obra, na parte superior do dorso, no local dos 3 pontos dos ganchos de cobre, além de rever os ganchos que prendem uma placa na outra.

7) Recolocação da obra na parede em uma altura que respeite o conceito da artista com a série Teto do Chão, da qual a peça em estudo faz parte, onde segundo a autora “[...] precisa tocar o chão. Apenas um roçar. Um levíssimo toque.”

8) Para a proteção contra a corrosão pode-se agir sobre o meio e/ou sobre o objeto. No primeiro momento, já se estabeleceu a aplicação da cera microcristalina como barreira entre o objeto e o ambiente. Já a atuação sobre o meio consiste, segundo Costa (2000, p.80) na “eliminação de poluentes e do controle da luminosidade e da umidade relativa.” Para tanto, existem vitrines com gás inerte¹²⁸, que é o sistema mais seguro e eficaz contra a corrosão do metal, ou ainda vitrine com umidade relativa baixa, mas sabemos também que o alto custo impede, muitas vezes, que o projeto seja realizado. Ao ser perguntada sobre a vitrine, a artista Iole de Freitas pontuou que “a opção fica a cargo do museu”. Portanto, sugerimos, como investimento mais viável tanto na execução quanto na manutenção, a criação de um “ambiente especial”¹²⁹, onde a obra possa ser acondicionada em condições menos danosa para a sua conservação, sem interferir na sua apreciação estética.

¹²⁶ O Laboratório de Corrosão Profº Manoel Castro, COPPE, da UFRJ desenvolve estudos para revestimentos de metais. Um dos estudos apresentados no 2º Congresso Latino Americano de Restauração de Metais, no MAST, em 2005, foi sobre o efeito da adição de um polímero condutor (PANI) ao Paraloid B-72 + Brocantita ou Atacamita sobre amostras de bronze, que não tiveram alterações, após 265 dias expostas ao tempo. (LAGO, 2005, p.121) Houve a tentativa de contato com a equipe do Laboratório, mas infelizmente não ocorreu a possibilidade de troca de informações, mas fica como intuito na viabilidade da realização prática desta pesquisa, o intercâmbio com este centro de estudos e pesquisas.

¹²⁷ A cera microcristalina *Renaissance* é a mais utilizada na área da restauração. Pode ser aplicada na forma pastosa com tecido ou escova macia.

¹²⁸ É uma vitrine hermeticamente fechada, sem oxigênio, e com o preenchimento de algum gás inerte como, por exemplo, o argônio ou o nitrogênio sob baixa pressão. Vários estudos foram sendo desenvolvidos para materiais sensíveis a partir da experiência do *Getty Conservation Institute* com a Coleção de Múmias, do Museu do Egito. Ver mais informações em <http://www.getty.edu/science/anoxia>

¹²⁹ A sugestão da construção de um “ambiente especial” é baseada na proposta apresentada na dissertação de SEHN (2009) para a escultura “A Soma de Nossos Dias”, de Maria Martins.

8.1 “Ambiente especial”

A proposta é projetar um ambiente com características de uma “sala-instalação” com baixos valores de umidade (50%)¹³⁰ e um planejamento expográfico que permita maior controle dos danos à obra e a sua visualização estética. A sala teria duas aberturas: uma para a entrada e outra para a saída com antecâmaras e portas deslizantes. Na tentativa de manter a UR em torno de 50%, sugere-se o auxílio de desumidificadores¹³¹, além do controle da quantidade de pessoas e o tempo de permanência na “sala-instalação”, evitando o acréscimo de vapor de água.

Será colocada uma interface, tanto no chão quanto na parede com uma placa de policarbonato transparente revestida de um filme de proteção contra corrosivos¹³², apresentado na Figura 31, como uma barreira para evitar maiores pontos de corrosão na base e na parte posterior da obra. Com essa interface, torna-se possível preservar a obra e retornar o seu objetivo em oferecer ao espectador a idéia do diálogo da obra com os elementos arquitetônicos. Para a peça não perder a mobilidade, a placa de policarbonato será presa apenas na parede e fixada no chão mantendo a obra solta.



Figura 31 - Filme de proteção contra corrosivos, fungos e bactérias
(Disponível em <http://www.conservation-by-design.co.uk/category.aspx?id=354>
Acesso em janeiro de 2011)

Com certeza, outras possibilidades podem surgir pela pesquisa mais aprofundada, por contatos com especialistas e outros restauradores. Segundo o Prof^o Dr. João Cura o importante na conservação de um metal “é buscar um modo de separá-lo do meio agressivo ou fazer com que esse meio deixe de ser agressivo” (2004, p.47).

¹³⁰ Segundo o Prof^o João Cura mesmo dentro de um ambiente com taxas de UR baixas é possível à corrosão eletrolítica.

¹³¹ A quantidade, a localização e a capacidade dos desumidificadores deverão ser estipuladas na execução de um projeto gráfico com as dimensões do espaço e os cálculos de volume de ar.

¹³² Este filme utiliza uma tecnologia de semicondutores que criam uma barreira de proteção contra gases corrosivos, fungos e bactérias. É um material inerte, não emite gases nocivos e não altera com as variações de umidade e temperatura. É muito usado em embalagens para a proteção de peças de cobre, prata, bronze e outros metais, além do uso no mercado para proteção de CDs, impressões fotográficas, filmes, etc. Segundo dados do fabricante, a proteção contra a corrosão é de aproximadamente 10 anos tendo como indicador de saturação a alteração da cor do filme. Disponível em <http://www.conservation-by-design.co.uk/category.aspx?id=354> Acesso em janeiro de 2011

CAPÍTULO 5

AÇÕES PARA A CONSERVAÇÃO DA OBRA

CONTEMPORÂNEA

5. AÇÕES PARA A CONSERVAÇÃO DA OBRA CONTEMPORÂNEA

5.1 Questões Relativas à Documentação do Acervo Contemporâneo

A inserção do objeto contemporâneo no museu - seja este uma performance, uma instalação, ou uma obra virtual, ou ainda uma arte conceitual com suas complexidades e suas subjetividades - trouxe um impacto na documentação museológica colocando em debate o caráter da transitoriedade da obra. Para atender toda essa amplitude de novos conceitos trazidos pela arte contemporânea, tanto Loureiro (2003) como Lima (2006), defendem que a documentação necessita de uma normatização que propicie a implantação no sistema de novas nomenclaturas sobre os materiais e as técnicas; sobre a opinião do artista em relação às questões semânticas da obra; as especificidades sobre o manuseio, o transporte e a exposição, e outras tantas informações específicas que possam atender esse “novo documento”, e assim garantir a comunicação da sua historicidade. Por conseguinte, não é necessária a substituição dos sistemas utilizados até o momento, mas uma ampliação que permita o reconhecimento de novas concepções do conceito de arte com suas singularidades (BOTTALO, 2009, p.2).

Uma documentação museológica adequada e atualizada é o instrumento fundamental para auxiliar a ação do conservador-restaurador ao interpretar o objeto em sua instância histórica e estética (BRANDI, 2004) que se funde com o conceito de autenticidade (VIÑAS, 2003), e assim justificar uma conservação ou mesmo um não-tratamento. (MACEDO, 2011; WETERING, 1989)

Para resolver problemas existentes na documentação do MNBA e para atender à demanda de pesquisadores sobre o acervo, uma equipe chefiada pelo funcionário Valter Gilson Gemente trabalhou, a partir de 1992, para montar uma base de dados conhecida como SIMBA - Sistema de Informação do Museu Nacional de Belas Artes. (GEMENTE, 2002, p.1-3) As obras são catalogadas e, através das instruções de um Manual, publicado em 1995¹³³, os dados são informatizados. Para tanto, foi criado o Programa Donato¹³⁴ composto de inúmeras funções como: consultas, fichas de catalogação, fichas de restauração, estatísticas, movimentações,

¹³³ O Manual de Catalogação – Pintura, Escultura, Desenho e Gravura, compilado por Helena Dodd Ferrez e Maria Elisabete Santos Peixoto, foi patrocinado pela VITAE, a partir de 2002 como um embrião do Projeto SIMBA, auxiliando na padronização das informações do acervo.

¹³⁴ O nome do programa gerenciador do banco de dados foi escolhido em homenagem ao professor, pesquisador e arquiteto Donato Mello Jr., por sua importante contribuição para a documentação do acervo.

entre outras partes específicas (GEMETE, 2005, p.4-6). Com o aperfeiçoamento do Programa e os resultados satisfatórios quanto às soluções apresentadas em tratamentos de informações de acervos museológicos, até o momento, 116 instituições¹³⁵, sendo uma em Portugal, requisitaram o SIMBA\Programa Donato¹³⁶.

O MAC/Niterói, a PINACOTECA/Estado de São Paulo e o MAM/RJ foram as instituições visitadas para discutir sobre as dificuldades encontradas no âmbito da documentação de acervos contemporâneos. O MAC/Niterói conta em seu acervo com 1.238 obras da Coleção João Sattamini, em regime de comodato; e com 508 obras da Coleção MAC, formada a partir de doações de artistas que realizaram exposições no museu e obras do Prêmio Marco Antônio Vilaça, que são avaliadas por uma comissão de acervo. Inicialmente, as obras foram listadas e inseridas em um Banco de Dados idealizado, pela museóloga e chefe da divisão de acervos, Márcia Muller¹³⁷, com dados básicos para registro e identificação do acervo. A partir de 2009, a museóloga Cristina Moura Bastos iniciou a migração de ficha a ficha para o SIMBA\Programa Donato. Para os tratamentos de conservação utilizam um laudo de conservação elaborado pelos próprios técnicos do Museu, apresentada no Anexo G. A intenção é, posteriormente, migrar também as informações sobre o tratamento para o programa.

A PINACOTECA/Estado de São Paulo, instituição pertencente à Secretaria de Estado da Cultura, foi instalada no antigo edifício do Liceu de Artes e Ofícios, projetado no final do século XIX. O acervo original da Pinacoteca foi formado com a transferência, do então Museu do Estado, hoje Museu Paulista da Universidade de São Paulo, com obras de grandes artistas do século XIX¹³⁸. Hoje, o museu conta também com obras modernas e contemporâneas, além do Projeto Octógono Arte Contemporânea, um espaço para o debate sobre a contemporaneidade nas artes visuais a partir da exibição de instalações. A instituição também utiliza o SIMBA/Programa Donato tanto para a Ficha de Catalogação como para os dados do

¹³⁵ Segundo Valter Gilson Gemente, não se pode afirmar que todas as instituições continuam a utilizar o programa.

¹³⁶ Segundo Valter Gilson Gemente, em entrevista no dia 05 de março de 2012, até o momento, a cessão de uso do Donato é gratuita para instituições públicas ou privadas e é realizada através de assinatura de Termo de recebimento do programa pela parte solicitante..A solicitação de uso do programa Donato deve ser formal, por correspondência, à Direção do MNBA. Quando da finalização do processo, serão enviados junto com o Termo de Recebimento o CD com o programa, Manual de instalação e Manual de Catalogação. Para conhecer melhor o programa é necessário marcar uma visita ao Museu Nacional de Belas Artes ou a um dos museus que já utilizam o Donato.

¹³⁷ Informações adquiridas em visita feita ao setor de documentação e a reserva técnica do MAC/Niterói no dia 12 de janeiro de 2011.

¹³⁸ Dados no site do museu - <http://www.pinacoteca.org.br>

Setor de Conservação e Restauração, que são primeiramente apontados na Ficha Técnica apresentada no Anexo H e cedida pela coordenadora do Laboratório de Conservação e Restauração, Valéria de Mendonça¹³⁹.

O MAM/RJ comporta três coleções: a Coleção do Museu que compreende cerca de onze mil peças, formada por doações de artistas e de instituições¹⁴⁰; a Coleção Gilberto Chateaubriand, em comodato desde 1993, com cerca de quatro mil peças, e, recebeu, em 2005, também em sistema de comodato: a Coleção Joaquim Paiva, composta de aproximadamente 1090 fotografias, que se soma com mais quatro mil obras de fotógrafos brasileiros, doadas pela White Martins¹⁴¹. Segundo Claudia Calaça¹⁴², a equipe do museu optou por elaborar o Formulário de Entrada, a Ficha de Catalogação e o Relatório de Conservação e Restauração, conforme os modelos do Anexo I, além do próprio banco de dados para atender à diversidade de materiais e técnicas existentes no acervo.

Em qualquer instituição museológica, o primeiro contato com a obra é a decisão sobre sua entrada na instituição como acervo, que está diretamente ligada à política de aquisição, que tem como objetivo principal estabelecer critérios dentro da proposta do museu para a seleção de obras contando com suas limitações econômicas e técnicas. E ao se consolidar a entrada no acervo do museu, uma Ficha de Registro ou Ficha de Entrada é preenchida e, posteriormente, é feita uma Ficha de Catalogação que tem a definição clássica de ser a descrição física e temática para a identificação da obra e sua indexação em banco de dados, também é a comunicação para todo acesso e disseminação da informação.

As informações da Ficha de Catalogação do SIMBA¹⁴³, conforme o exemplar do Anexo B, são bem completas tanto para obras tradicionais como para as obras contemporâneas. Segundo Gilson Gemente, a ficha pode ser atualizada de acordo com a especificidade do acervo de cada instituição. Além da ficha de catalogação das obras, o Donato possui outras sete fichas: Autores, Molduras, Imagens, Restauração de papel, Restauração de pintura, Restauração de moldura, Restauração de obras 3D.

¹³⁹ Material cedido em visita a PINACOTECA/Estado de São Paulo em 23 de janeiro de 2012.

¹⁴⁰ A Coleção do Museu é formada por doações advinda de manifestações de solidariedade após o incêndio de 1978, onde muito pouca coisa pode ser salva.

¹⁴¹ Dados no site do museu - <http://www.mamrio.org.br>

¹⁴² Chefe do Setor de Museologia e Montagem. Entrevista realizada em novembro de 2010.

¹⁴³ O modelo da ficha de catalogação do SIMBA corresponde ao ano de 2010.

Para obras contemporâneas como as instalações e os *ready-made*, o MNBA utiliza a ficha “objeto 3D” com a possibilidade de visualizar a imagem do objeto em todos os ângulos. Já a Ficha de Catalogação do MAM/RJ¹⁴⁴ tem um formato mais específico ao acervo moderno e contemporâneo, conforme o modelo do Anexo I, contemplando informações como: endereço ou contato do artista, endereço do atelier, instruções de montagem, currículo em anexo, etc. O MAC/Niterói e a PINACOTECA/Estado de São Paulo usam a Ficha de Catalogação do SIMBA com ampliações de alguns tópicos como: endereço de contato com o artista e instruções de montagem.

No que se refere às duas obras estudadas, constatou-se tanto na Ficha de Catalogação da obra “Pindorama IV”, de Hilton Berredo, que está anexada no C, quanto na Ficha de Catalogação da obra “Sem Título”, de Iole de Freitas, no Anexo D, dois problemas importantes: a falta de informações e a não atualização dos dados. Na ficha da obra “Pindorama IV”, estão em branco os itens: descrição do conteúdo e estado de conservação. Já na obra “Sem título”, as informações estão incompletas e incorretas sobre a intervenção da artista. Enfim, obviamente é fundamental uma atualização nos dados com uma linguagem mais técnica e feita por profissionais especializados para não ocorrer má interpretação ou carência de informações relevantes.

Segundo Sehn (2010, p.65),

[...] a perda da informação e o gerenciamento inadequado da informação geram conflitos e o processo de curadoria, por sua vez, torna-se mais complexo para gerenciar sua proposta com os ambientes.

A informação incorreta também torna complexo os procedimentos de conservação, pois vale ressaltar que a obra contemporânea vai se alterando pela diversidade de materiais e combinações ou problemáticas imprevistas, em um ritmo mais acelerado do que ocorre com as obras tradicionais. O registro das alterações ocorridas com a obra contemporânea pode se perder se não for processada de forma sistemática na documentação. E, muitas vezes, em função das variáveis que surgem com o tempo, o artista também pode alterar a sua leitura inicial e auxiliar discutindo, se possível, com os profissionais do museu e permitindo novas visualizações para manutenção da leitura do significado da obra. A documentação é a garantia da

¹⁴⁴ O modelo da ficha de catalogação do MAM/RJ corresponde ao ano de 2010.

historicidade da obra, portanto, não pode ser um instrumento estático, mas em processo permanente de atualização.

A PINACOTECA/ Estado de São Paulo prevê, no contrato de aquisição da obra, a exigência da entrevista do artista, da família, enfim seja o doador ou vendedor, com a curadoria e com o conservador-restaurador sobre a obra, sua produção, manutenção e exposição. Trabalhos como o de Sehn (2010) e o de Castrillo (1999), além do site do INCCA, oferecem muita ajuda para entrevista com o artista e sobre a documentação. A imagem em vídeo é um dos recursos importantes e que auxilia a área da conservação e da restauração. Sehn (2010, p.65) vai mais além ainda quando afirma que

[...] o objetivo da documentação refere-se ao registro das condições do objeto e o processo de intervenção, onde o espaço e questões intangíveis como: movimento, luz, e outros necessitam de novos campos de captura – como interpretar as diversas tipologias, o registro das inúmeras partes, etc.

É importante discutir os critérios e as metodologias de documentação para que aspectos importantes sobre a obra possam ser preservados sem correr o risco de uma interpretação inadequada da intenção do artista.

De forma geral, os problemas encontrados em relação à documentação são semelhantes em todas as instituições visitadas, sendo os mais comuns:

- Mudanças na infra-estrutura tecnológica que exige recursos financeiros para sua atualização e treinamento especializado, além de uma assistência regular para manutenção dos equipamentos;
- Falta do profissional capacitado na área de documentação e automação. Em muitos casos, a tarefa passa a ser exercida por um profissional não especializado, às vezes, por um estagiário, gerando inúmeros equívocos e até a perda da informação;
- Necessidade de estabelecer um vocabulário específico para a obra contemporânea sob pena de elaborar sistemas de representação da informação ambíguos que dificultam o trabalho de todos - do curador até o visitante.

Quanto à manutenção do SIMBA/Programa Donato, Valter Gilson Gemete aponta como o maior dos problemas “a falta de verba permanente para que se possa manter o sistema, adicionar novas funcionalidades e prestar um serviço adequado de suporte aos usuários”. E ao ser perguntado sobre o futuro do Programa, ele imagina que o Programa Donato possa “atender as instituições sem precisar ser instalado em

cada museu, podendo os usuários fazer suas consultas em qualquer museu da sua região.”

A falta de recursos financeiros permanentes para atualização dos sistemas somados às constantes transformações tanto dos recursos eletrônicos quanto dos meios e materiais da arte contemporânea, torna fundamental que a ação documental disponível hoje garanta um registro mais completo e atualizado, promovendo uma satisfatória recuperação da informação no futuro.

Diluir as fronteiras através das novas tecnologias é democratizar, é estabelecer o diálogo e o conhecimento entre os profissionais e o artista, entre o público e a arte. Mas para isso é necessário ter vontade política, o que nos parece estar sempre em descompasso com a produção artística atual.

5.2 A Relação Artista - Obra – Museu

Todos os encontros, discussões e trabalhos acadêmicos, no Brasil e no exterior, que abordam o tema da preservação da arte contemporânea incorporam em suas falas a colaboração do artista, quando possível, como um elemento importante, juntamente com a documentação, para pontuar as reflexões e os direcionamentos na postura do conservador-restaurador, principalmente em relação às questões semânticas que envolvem não só o aspecto material como a conservação, o manuseio e a exposição.

Na arte contemporânea há muitas possibilidades, o artista trabalha mais conceitualmente, ou seja, ele projeta o invisível através daquilo que é visível, conduzindo a matéria-prima do mundo real ao mundo da arte, buscando fazer uma obra – ideia. O artista pode ser o que executa a obra, como Hilton Berredo, na obra em estudo, que faz questão de executar todo o processo de criação. “[...] eu sou muito prático e procurei trabalhar com materiais, no caso o EVA, que pudesse trabalhar sozinho, sem ajuda de máquinas.”

Ou o artista pode elaborar um projeto para a realização da sua ideia, por assistentes, como no caso da Iole de Freitas, ou pelo proprietário, que pode acontecer uma única vez ou diversas vezes, não importando a permanência do material original. Essa liberdade conceitual e material mostra que a intenção se sobrepõe ao material, desta forma a obra não é absoluta, pois, muitas vezes, se modifica no tempo.

Como muitos artistas ainda estão em atividade e têm interesse na perpetuação do seu trabalho, a participação tem sido cada dia mais vivenciada pelas instituições museológicas¹⁴⁵ aproximando-os de outras atividades como, por exemplo, do projeto “Arte em diálogo”, no MNBA, que, segundo o curador Pedro Xexéo, retomou a relação afetiva dos artistas com o ambiente nostálgico da antiga ENBA que o museu mantém em sua história. Tanto isto é fato, que artistas passaram a se integrar em várias outras atividades, como, por exemplo, a formação de uma Comissão de Exposição Temporária, além da prontidão para auxiliar na discussão sobre qualquer intervenção na obra deles, como os exemplos de Iole de Freitas e de Hilton Berredo.

A importância desse contato entre os artistas e o museu deve estar presente não só nas atividades de exposição, mas é fundamental a sua participação desde o momento da aquisição com uma entrevista com o curador e o conservador-restaurador, a exemplo da PINACOTECA/ Estado de São Paulo, citada anteriormente, procurando pontuar questões que possam interferir na conservação. Para Gagner,

[...] uma das especificidades mais importantes de um projeto de conservação de obras contemporâneas é o diálogo que se constitui em três: implica o conservador - restaurador, a obra e o artista. A participação desse último pode ser uma fonte sobre os materiais utilizados, os métodos de aplicação empregados e sobretudo para expressar os conceitos embutidos na obra. (1995, p.9)

O relato do artista, portanto, ao ser relacionado com a obra propiciará uma tomada de decisão mais coerente no tratamento e na conservação. Porém conhecer a intenção do criador, não significa que o conservador-restaurador deva agir em conformidade com o desejo do artista, pois sua elaboração nem sempre revela o que o objeto expressa (WETERING, 1989, p.4). Para o artista Hilton Berredo, a borracha EVA, produto usado como suporte para a confecção da obra “Pindorama IV”, teria uma grande durabilidade sendo, portanto, um dos principais motivos para adotar o material profissionalmente.

Quando soube pelo teste que o material era altamente resistente, eu não tive mais dúvidas e passei a espalhar para todo mundo que não tinha problemas. (Hilton Berredo – entrevista em 16/02/2012)

Nem o artista e nem o teste estavam errados, apenas não coube ao artista, por maior preocupação que tivesse, que as dimensões físicas e os processos químicos

¹⁴⁵ No evento “Documento Objeto”, da Série: Acervos Contemporâneos: Questões Práticas, patrocinado pelo INCCA-RJ e o MAM/RJ, em outubro de 2011 teve-se a oportunidade de conversar com dois artistas: Daniel Toledo e Paulo Vivacqua sobre seus trabalhos da Coleção do MAM relatando como a integração com o museu os ajudam no processo de manutenção e difusão de suas obras.

juntamente com as condições ambientais, somadas ao tempo, poderiam ocasionar novas questões sobre a durabilidade da obra.

A obra de arte é a emoção do momento do artista e, freqüentemente, ele não considera que a mudança faça parte do seu trabalho, e nem todos os artistas podem ou se dispõem a discutir a evolução da obra com seu envelhecimento natural e as problemáticas relacionadas à montagem, ao transporte, à exposição e à conservação. Já o conservador-restaurador segundo Umberto Eco (1968, p.58) é

[...] assim como o crítico, aquele que descobre a lei que governa a obra, o seu idioleto¹⁴⁶, o diagrama estrutural que preside a todas as suas partes.

Para tanto, cabe a ele com competência técnica e a autonomia intelectual, reunir todo conhecimento sobre o objeto e o ambiente em que este se encontra, aliados à função simbólica que desempenha, conduzindo sua percepção às escolhas a serem efetuadas. Sendo assim, a prática do conservador-restaurador necessita de uma maior cooperação na tomada de decisões, não só do artista e do curador, mas com práticas específicas relativas à História da Arte e à Ciência e Tecnologia, sem o domínio exclusivo.

Por isso, é fundamental a ética profissional apontada por Viñas (2004, p.154-168), para uma ação orientada com parâmetros de funcionalidade, sincretismo, sustentabilidade, coletividade com a subjetividade, necessários para a decodificação da obra e uma documentação exaustiva que respalde a prática.

Enfim, a obra não pode ser devolvida ao seu estado original, pois lida com a criação, o tempo, os conceitos, o real e o imaginário, além das alterações físico-químicas e dos acidentes humanos. É preciso muita percepção para conjugar criteriosamente todas as questões, não só as de natureza material, mas também as questões subjetivas e as institucionais, principalmente quando falamos de arte contemporânea que gera significados que ultrapassam as discussões e práticas no campo da restauração, já tão solidificadas em obras tradicionais. Apesar da abrangência do tema, é necessário que as instituições museológicas repensem seus objetivos e suas metas com relação ao seu acervo contemporâneo.

¹⁴⁶ Segundo o dicionário Aurélio (1998) "é uma variação de uma língua única a um indivíduo. É manifestada por padrões de escolha de palavras e gramática, ou palavras, frases ou metáforas que são únicas desse indivíduo".

5.3 O Espaço Expográfico como Instância Comunicacional

Nos últimos anos, a linguagem dos museus ocupou um lugar privilegiado na mídia, nas discussões acadêmicas e nos meios sociais. Debates se sucedem na busca para garantir ao visitante a imersão total diante de um cenário cada vez mais atraente. Muitos curadores defendem a adoção do “cubo branco” (O'DOHERTY, 2007), onde o espaço deve ser neutro permitindo ao público fruir as obras de arte “sem qualquer interferência”. Mas o importante dentro desse cenário é a possibilidade de gerar o DIÁLOGO, que segundo o Aurélio¹⁴⁷, significa “1. Entendimento através da palavra, conversação, colóquio, comunicação. 2. Discussão ou troca de idéias, conceitos, opiniões, objetivando a solução de problemas e a harmonia”, ou seja, no nosso contexto de museu é gerar condições de entrelaçar em um mesmo lugar possibilidades de comunicação tornando a exposição “um espaço de experiência estética” (GONÇALVES,2004, p.149).

Os museus ganham novas dimensões na sua relação dialógica com o público quando é trabalhado pelo viés estético, que na visão de Walter Benjamin (2002), tem duplo conceito: por um lado é uma estética objetiva que tem forma, restrita à matéria e fadada à morte; e por outro é a ideia das imagens, que é a essência da arte, que se eleva e abre espaços livres para criações e é ironicamente indestrutível.

No museu, é nesta dualidade ligada à matéria e ao intangível que se movem as ideias, se constroem discursos e se comunicam narrativas constituindo, assim, o ato comunicacional. É na relação do visível com o invisível, da aparência com a essência, do enunciado com o que é significado, da realidade com a representação; que o museu se encontra e se funde com a história do homem. Segundo Maurice Halbwachs (1990), é aí que se instaura o “quadro espacial” pela proximidade dos mais simples acontecimentos favorecendo o registro e o recordar. E o que tece tudo isso como elemento socializador é a linguagem.

A linguagem da exposição como o espaço socializador, é segundo Cury (1999, p.18),

[...] a ponta do iceberg do processo de musealização, é a parte que visualmente se manifesta para o público e a grande possibilidade de experiência poética através do patrimônio cultural.

¹⁴⁷ Termo pesquisado no Novo Dicionário Aurélio – Dicionário Eletrônico, Positivo Informática, de 2009

Enquanto nas exposições tradicionais a experiência poética normalmente se fixa por cronologia ou por temática, ou ainda pela combinação de ambas; na arte contemporânea a exposição constitui-se como um desafio requerendo uma abordagem diferenciada do percurso linear que se acostumou a presenciar. As novas linguagens como as instalações, as performance, os *ready-mady*, entre outros, passam a disponibilizar de todo o espaço físico, em um percurso corporal e sensorial, e não somente visual aproximando assim as exposições de arte contemporânea da linguagem do teatro (GONÇALVES, 2004, p. 20-61).

A arquitetura dos museus também passam por reformulações, seja para atender novas linguagens e/ou para sua funcionalidade (como exemplo a reforma da Pinacoteca/ Estado de São Paulo¹⁴⁸, representada na Figura 32) ou são projetados para ocupar um lugar na história da arquitetura, como o exemplo do Museu de Arte Contemporânea (MAC), de Niterói, apresentado na Figura 33.



Figura 32 – Vista do pátio e da cobertura antes/ depois da reforma Pinacoteca/ Estado de São Paulo (Fonte: ARAUJO, 2002, p.60-79)



Figura 33 – Museu de Arte Contemporânea/Niterói (Fonte: Disponível em: <http://www.guiainriodejaneiro.com/niteroi.htm> Acesso em fevereiro de 2012)

¹⁴⁸ Reforma teve o projeto de autoria do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, entre 1993-1998, com o qual ganhou o prêmio Mies van der Roche de arquitetura em 2000.

Seja em espaços reformulados ou em espaços projetados, a exposição da obra contemporânea gera uma interdependência entre a estética e o espaço. É um conjunto dinâmico uma vez que o objeto está em função essencialmente do jogo que se estabelece entre as sombras, as luzes, as relações de volume entre as formas, a correlação com o teto, a parede e o chão, além do espaço – tempo que varia em função do contato do público, como ocorre com as obras interativas. São fatores em número infinito considerando o espaço tanto interno quanto o espaço externo ao museu. O espaço no museu passa a ser é um protagonista real do espetáculo das formas.

No MNBA, o espaço da Galeria de Arte Brasileira Moderna e Contemporânea é formado por quatro alas, conforme apresentado na Planta 2 (p.61), que não difere da Galeria do Século XIX. As obras selecionadas pela curadoria são arrumadas na parede e no meio das alas sem uma ordenação por conceito, por data, por artista, ou técnica, apenas o olhar do público enveredando seus sentidos pelas fronteiras abertas que a arte contemporânea pode oferecer. Segundo a diretora do museu, Mônica Xexéo, o objetivo da curadoria para a exposição é

[...] delinear um cruzamento entre as vanguardas históricas apontadas no início do século XX, propostas por Eliseu Visconti, Rodolfo Chambelland e tempos depois por Tarsila do Amaral, Guignard e Portinari, com as múltiplas linguagens estéticas e formais desenvolvidas no século XX e XXI por Leonilson, Franklin Cassaro, Adriana Varejão e Manfredo de Souza Netto, explorando afinidades e fronteiras. (ABREU, 2009, p.12)

Dentro desse ponto de vista, foi realizada como um “exercício do olhar”, uma montagem para a Galeria de Arte Brasileira Contemporânea do MNBA. O trabalho apresentado no Anexo J, como conclusão da disciplina do mestrado¹⁴⁹, busca “afinidades e fronteiras” do acervo contemporâneo com o século XIX através de 07 (sete) núcleos temáticos como fator delimitador da configuração espacial: o núcleo sensibilização: a sensibilização como momento de acolhimento; o núcleo apropriação: a apropriação de uma representação clássica; o núcleo forma: o contorno da forma; o núcleo movimento: a leitura do movimento; o núcleo narrativa: o delinear de narrativas; o núcleo dualidade: a polaridade existente na duplicidade; atelier e criação: as infinitas possibilidades que cabem em um atelier de criação.

¹⁴⁹ O trabalho foi solicitado pelo professor José Dias como finalização da disciplina Museologia e Comunicação e executado por Anna Thereza Menezes, Claudia Ribeiro e Geisa Alchorne..

Com a experiência do trabalho realizado foi possível perceber o caráter de mutabilidade do poder evocativo das imagens de acordo com a concepção do espaço expositivo. Ao ordenar espacialmente uma outra leitura, as relações de percepção do indivíduo também mudam criando a “possibilidade de geração do novo – novos discursos, novos olhares sobre as identidades” (SCHEINER, 2006, p.56). A exposição também se torna um conceito quando é provocada intencionalmente pelo curador com novas vivências transformando o museu em um espaço de descobertas e de encontros.

Deve-se ter extremo cuidado para não negligenciar o receptor e trabalhar a comunicação apenas como transferência de informação. Cabe lembrar, que não existe público geral, mas na verdade público real em suas variações. As informações proliferam em todos os espaços e adquirem novas funções, além de informar, devem também seduzir, chamar a atenção, captar o olhar. A sedução antecede a função do intelecto – antes de dizer, seduzir.

Dentro da atual proposta da Galeria de Arte Brasileira Moderna e Contemporânea e a partir do trabalho realizado, apresenta-se como sugestões algumas propostas que podem acrescentar ao objetivo da curadoria:

- o uso, tanto dos nichos externos e internos, marcados na Figura 34, com obras do acervo pertencente à Coleção Moderna e Contemporânea instigando o acesso do visitante;

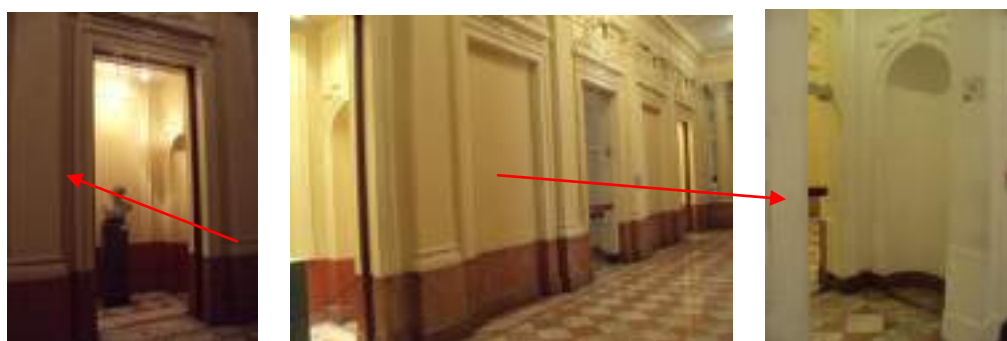


Figura 34 – Nichos externos e internos
(foto: Geisa Alchorne, 2011)

- Maior sinalização para o acesso a Galeria de Arte Brasileira Contemporânea, que já é dificultada pela escada.
- Colocação de paredes e divisórias em estruturas flexíveis e leves feitas de MDF, com espessura de 7 cm, possibilitando a criação de ambientes diferenciados e possibilitado a fixação de textos e a projeção de imagens.

- Projeto de programação visual com os recursos midiáticos, sonorização e luminotécnica.
- Projeto de monitoramento ambiental e de iluminação.
- Desenvolvimento de um projeto gráfico para a exposição e material didático que complementem ao visitante as informações necessárias auxiliando o setor educativo do museu.

Os museus na contemporaneidade, e neste caso o MNBA, têm trabalhado no sentido de diminuir a separação entre suas coleções expostas e os seus visitantes. Como afirma Freire (1970, p. 63), “a comunicação implica numa reciprocidade que não pode ser rompida [...] desta forma, na comunicação não existem sujeitos passivos”. Nessa perspectiva de relação, a necessidade de diálogo se impõe. Citando outra vez Freire (1992, p.120): “enquanto relação democrática, o diálogo é a possibilidade de que dispomos de, abrindo-me ao pensar dos outros, não fenecer no isolamento.”

Nesse sentido, a exposição da Galeria de Arte Brasileira Contemporânea funciona como um desafio de possíveis caminhos transitáveis na convergência de idéias, linguagens, meios e gerações com novos problemas, novos olhares, escalas e valores e vetores em processo permanente de aprendizagem e encontro.

De acordo com Scheiner (2003), a exposição museológica

[...] não apenas conjuga pessoas e objetos, mas também – e principalmente – conjuga pessoas e pessoas: as que fizeram os objetos, as que fizeram a exposição, as que trabalham com o público, as que visitam o museu, as que não estão no museu, mas falam e escrevem sobre a exposição.

É essa a essência do poder comunicacional do museu. Dialogar, coletivizar, compartilhar, gerar encontros, pois segundo Halbwachs (1990, p.228) “um homem que se lembra sozinho daquilo que os outros não se lembram, assemelha-se a alguém que vê o que os outros não vêem”. Os museus só existem se percebidos e sentidos com um espaço relacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sabendo que as funções de uma obra – estética, histórica, simbólica, material – agem simultaneamente na imagem, buscar equilibrar todos esses fatores em uma ação definida não é fácil. Não existe um único caminho. Para esta dissertação, inicialmente já existia um rumo que apontava para a Teoria da Conservação, de Cesare Brandi (2004), que é a base para muitos trabalhos no campo da conservação e restauração. Entretanto, quando o assunto é arte contemporânea, as dificuldades encontradas são inúmeras. E os princípios apontados por Brandi, restritos à matéria, são ampliados com as “relatividades subjetivas” apresentadas na Teoria Contemporânea da Restauração, de Salvador Muñoz Viñas (2003). Os pressupostos teóricos dos dois autores não tiveram aqui a intenção de esclarecer as diversas questões trazidas pela arte contemporânea, mas possibilitaram a reflexão e o diálogo respaldando a proposta de tratamento das obras em estudo: Pindorama IV, de Hilton Berredo e Sem Título, de Iole de Freitas, que fazem parte do acervo do MNBA e estão em exposição na Galeria de Arte Brasileira Contemporânea.

A opção pela “unidade potencial”, uma referência fundamental da teoria de Brandi, só foi conseguida a partir da leitura e compreensão dos signos, nem sempre perceptíveis em um primeiro momento, que permitiram uma proposta de equilíbrio entre a imagem e a matéria. Como também a abordagem contemporânea de Viñas trouxe o reconhecimento dos valores simbólicos existentes nos objetos, além de ampliar e discutir conceitos norteadores para a metodologia deste trabalho, que são: a legibilidade, auxiliando a avaliar o que é natural do objeto e o que é deterioração; a autenticidade, justificando que o tratamento deve partir do estado presente em que se encontra a obra; e a subjetividade, que engloba o artista e o coletivo, o circunstancial e o funcional, a matéria e o simbólico. Durante o processo, o contato com os artistas, o debate com o orientador, com os colegas e outros profissionais ajudaram a traçar o caminho.

As discussões sobre as possibilidades e os limites da conservação de obras contemporâneas têm aumentado, principalmente pela exigência da atuação do conservador-restaurador diante da vulnerabilidade material da obra que, carregada de uma multiplicidade semântica, em curto prazo de tempo e, às vezes, até antes de estar concluída, necessita da ação do profissional. Mas mesmo com o aumento dos debates, o acesso às informações sobre pesquisas e práticas ocorridas neste campo ainda são poucas e restritas, até como temática na formação acadêmica.

O trabalho de conservação da obra contemporânea compreende, além do objeto com seus aspectos matéricos e semânticos, o ambiente climático em que está inserida, a concepção estética da curadoria e a viabilidade financeira. Diante do contexto apresentado acima e das infinitas e, muitas vezes, incompatíveis situações possíveis de tratamento, o conservador-restaurador se encaminha, em muitos momentos, para práticas inseguras ou para ações de “genialidade” e de “banalização”, como alerta Viñas (2003, p.171-173), que também sublinha a importância da ética profissional. Na verdade, toda essa ação exige do conservador-restaurador mais tempo, prudência e a relativização de procedimentos tradicionais, indicando uma maior articulação entre as diversas áreas no estudo das nuances matéricas e simbólicas do objeto contemporâneo.

A delimitação do MNBA, como local da pesquisa, só aumentou a exigência do trabalho. Primeiramente, pela importância histórica e artística que a instituição com seu rico acervo representa em nosso país; e, depois, pelo meu envolvimento profissional como conservadora-restauradora contratada no período de 2005 a 2011. No processo da pesquisa, fui percebendo semelhanças entre o percurso do museu até os dias de hoje e o meu caminho profissional. Tanto um quanto outro estão estabelecendo uma dinâmica diferente ao olhar e à prática ao diluir as fronteiras entre a nossa formação acadêmica e o desafio que a arte contemporânea suscita. O MNBA busca ampliar o diálogo com a arte contemporânea com projetos futuros como “Quinto Andar” e “Nichos Contemporâneos”¹⁵⁰ e a conservadora-restauradora ampliando as possibilidades de reflexão sobre as posturas metodológicas através do estudo de duas obras da Galeria de Arte Brasileira Contemporânea.

Com a obra “Pindorama IV”, de Hilton Berredo, foi possível perceber que a autenticidade da obra não está somente na perenidade da matéria, mas também em sua forma de exposição, o que conseqüentemente altera a visualização da imagem. As informações fornecidas pelo artista foram fundamentais para que a legibilidade do tratamento apontasse para a definição de etapas em direção à estabilidade do suporte que agrega toda a carga simbólica da obra.

Já em “Sem Título”, de Iole de Freitas, a vulnerabilidade do material escolhido pela artista gera uma transitoriedade na estética e na matéria, em que o conceito de autenticidade (VINAS, 2003) só pode ser entendido se estreitamente aliado ao conceito da subjetividade (VIÑAS, 2003, p.109). A intervenção realizada na obra, em

¹⁵⁰ Segundo o curador Pedro Xexéo, o projeto “Quinto Andar” utilizará a cúpula central, que possui cerca de 800 m², com exposições de instalações de grandes proporções e novas mídias. Já o projeto “Nichos Contemporâneos” tem a intenção de expor obras na fachada do prédio.

2003, pela artista e a alteração da forma de exposição com a intenção de preservar, na verdade, mudou totalmente a sua significação. A proposta aqui apresentada retoma a discussão da importância da documentação detalhada e atualizada, como também é fundamental o trabalho interdisciplinar (conservador-restaurador, artistas, curadores, museólogos, historiador da arte), da aquisição à exposição, que possa dar conta da diversidade e dos problemas encontrados sem correr o risco de se tornar a obra um “fragmento” desconectado das suas múltiplas referências de tempo, espaço, matéria, fruição. O conservador-restaurador tem a capacidade de reunir os aspectos fundamentais para a leitura da obra, em função do conhecimento a respeito do objeto enquanto matéria, do meio ambiente, da intenção do artista e do museu, da sua função simbólica e, assim, elaborar criteriosamente propostas de conservação e restauração.

Nas visitas realizadas, principalmente na PINACOTECA/Estado de São Paulo e no MAP/Minas Gerais, foi possível visualizar os resultados positivos de um planejamento sistemático com metas de curto, médio e longo prazo. Destacam-se principalmente as ações de conservação preventiva, fundamentais para garantir ou minimizar a rápida deterioração, não apenas das obras contemporâneas, mas de todo o acervo dos ciclos de restauração-deterioração-restauração. Assim, cabe aqui a importância para o acervo do MNBA da implementação de um plano de conservação preventiva como estratégia de administração das suas coleções. Por conseguinte, é necessário que o profissional conservador-restaurador seja valorizado e o cargo seja uma exigência para todos os museus e instituições culturais.

A proposta aqui apresentada, como o próprio termo aponta, é um caminho que poderá ou não ser seguido. E, pela experiência, sabemos que a proximidade com o objeto irá desvelando novas informações e novas questões, fazendo com o que era proposto inicialmente sofra mudanças a partir de outros aspectos relacionados à obra e à instituição.

Chega-se à conclusão de que o desafio do Museu diante da obra contemporânea é trabalhar a convivência com a diferença dos materiais, sua temporalidade, seus conceitos e toda a sua complexidade.

REFERÊNCIAS

ACKROYD, Paul; VILLERS, Caroline. Os problemas do minimalismo. In: CALEY, Thomas (Org.). **Técnicas Inglesas de Conservação e Restauração de Pinturas de Cavalete**. Fundação VITAE: Pinacoteca, São Paulo. 11 a 15 de julho de 2005.

ALTHÖFER, Heinz. Il restauro dell'arte moderna e contemporanea. In: RIGHI, Lídia (Coord.). **Conservare l'arte contemporanea**. Firenze: Nardini, 1998. p. 75-89. (La conservazione e il restauro oggi, 2).

APPELBAUM, Bárbara. Criteria for treatment: reversibility. In: **Journal of the American Institute for Conservation**, v. 26, n. 2, p. 65-73, 1987. Disponível em: www.cool.conservation-us.org/jaic/articles/jaic26-02-001_index.html. Acesso em: 10 maio 2011.

ARANTES, Otília B. F. Depois das vanguardas In: **Arte em revista**, São Paulo, v. 7, p. 5-24, 1983.

AZEVEDO, J. B. et al. Propriedades físicas e mecânicas de borrachas de EVA. **REMAP: Revista eletrônica de Materiais e Processos**. v. 4., n. 1, p. [38]-44, 2009. Disponível em: <http://www.dema.ufcg.edu.br/revista/index.php/REMAP/article/view/93/> 112. Acesso em: jan. 2012.

BAPTISTA, Anna Paola P. Absolutamente modernos?: a arte brasileira das bienais e dos MAMs e os desafios de uma coleção particular. In: **MUSAS**. Revista Brasileira de Museus e Museologia. Brasília, DF, v. 3, n. 3, p. 67-78, 2007.

BARRETO, Jule; CICCACIO, Ana Maria. O homem que reinventou a Pinacoteca: [entrevista com Emanuel Araujo]. **Urbs**, São Paulo: Viva o Centro, v. 5, n. 25, mar./abr. 2002. Disponível em: <http://www.vivaocentro.org.br/publicacoes/urbs/urbs25.htm#entrevista>. Acesso em: 2 mar. 2012.

BECK, Ingrid. **Recomendações para a construção de arquivos**. Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Arquivos, 2000. 21 p. Disponível em: <http://www.portal.arquivonacional.gov.br/Media/recomenda.pdf>. Acesso em: 8 jun. 2011.

BELLAIGUE, Mathilde. "Object-document?" ou, Le voir et le savoir. In: ICOM/ICOFOM. **Symposium Object-Document? ICOFOM STUDY SERIES**, 23. Beijing, China, 1994. p. 143-145.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002. 144 p. (Biblioteca pólen).
RESTAURATION des peintures: catalogue. Paris : Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1980. 92 p. il.

BOITO, Camilo. **Os restauradores**: conferência feita na exposição de Turim em 7 de junho de 1884. Tradução: Paulo Mugayar Kulh e Beatriz Mugayar Kulh. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002. 63 p. (Coleção Artes & ofícios, 3).

BOTTALLO, Marilúcia. **A Documentação de Acervos Contemporâneos** : critérios e metodologias. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/conserva_ao_restaurar/PAPER_MARILUCIABOTTALLO.doc. Acesso em: 3 ago.2010.

BRADLEY, Susan M. Os objetos têm vida finita ?. In : MENDES, Marilka et al. (Orgs.). **Conservação** : conceitos e práticas. Rio de Janeiro : Editora UFRJ, 2001. p.15-34.

BRANDI, CESARE. **Teoria da restauração**. Tradução Beatriz Mugayar Kühl. 2. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005. 261 p.

BUENO, Guilherme et al. **A desconstrução dessas certezas**: entrevista com Iole de Freitas. Revista Arte & Ensaios, jul. 2007. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Disponível em: <http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/Fetch.php?media=revista:e15:entrevistaioledefreitas.pdf>. Acesso: 8 jan. 2012.

CASSAR, May. **Environmental management**: guidelines for museums and galleries. 2th. London: Routledge, 1997. xiii, 165 p.

CHIANTORE, Oscar; RAVA, Antonio. **Conservare l'arte contemporanea: problemi, metodi, materiali, ricerche**. Milano: Electa, 2006. 329 p., il.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Arte no Brasil 1950-2000**: movimentos e meios. São Paulo: Alameda, 2004. 93 p., il. (algumas color.). (Todo o passado dentro do presente).

COSTA, Virgínia. A oxidação de objetos de prata e alguns aspectos de sua conservação. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CONSERVADORES-RESTAURADORES DE BENS CULTURAIS, 10., 2000, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ABRACOR, 2000. p. 77-82.

CURY, Marília Xavier. **Exposição**: análise metodológica do processo de concepção, montagem e avaliação. 1999. 134 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Edusp: Odysseus, 2006. xxv, 292 p., il.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**: introdução à pesquisa semiológica. Tradução: Pérola de Carvalho. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. xxii, 426 p., il.

ERHARDT, David; MECKLENBERG, Marion. Relative humidity re-examined. In: **Preventive conservation: practice, theory, research: preprints of the contributions to the Ottawa Congress, 12 a 16 de september 1994**. Londres: International Institute for Conservation, 1994. p. 32-38.

EZRATI, Jean-Jacques. **Manuel d'éclairage muséographique**. Dijon : Office de Coopération et d'information muséographiques, 1999. 68 p., il.

FIGUEIREDO JR, João Cura D'Ars. **Química aplicada à conservação e restauração**: módulo II. Ouro Preto, MG: FAOP, 2005.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança**: um encontro com a pedagogia do oprimido. São Paulo: Paz e Terra, 1992. 245 p.

_____. **Extensão ou comunicação**. Tradução: Rosisca Darcy de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, c1970. 93 p.

GAGNER, Richard. *Du possible de la de-restauration: Art Contemporain, le droit de l'artiste, lê multiple, la reconstruction*. In : **Colloque sur la conservation restauration de biens culturelles**, Paris. 1995.

GANTZERT-CASTRILLO, Erich. The archive of techniques and working materials used by contemporary artists. In: CORZO, Miguel Angel (Ed.). **Mortality immortality?: the legacy of 20th- century art**. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999. p. 127-130.

GEMENTE, Gilson; ABREU, Laura. Uma experiência brasileira em automação de museus: o Museu Nacional de Belas Artes. In: CONFERENCE OF THE INTERNATIONAL COMMITTEE FOR EDUCATION, 2002, Porto Alegre. Oficinas... Porto Alegre: CIDOC, 2002. Disponível em: <http://cidoc.mediahost.org>. Acesso em: 10 jan. 2012.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: Edusp: FAPESP, 2004. 164 p., il. (algumas color.).

GRANATO, Marcus. **Restauração de Instrumentos Científicos Históricos**. 2003. Tese (Doutorado em Engenharia Metalúrgica e de Materiais) – Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-Graduação e Pesquisa de Engenharia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

GRYSPAN, Mário; PANDOLFI, Dulce Chaves. Memórias de favelas, em favelas: favelas do Rio de Janeiro e direito à memória. In: GOMES, Angela de Castro (Coord.). **Direitos e cidadania**: memória, política e cultura. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990. 189 p. (Biblioteca Vértice. Sociologia e política ; 21)

HATCHFIELD, Pamela B. **Pollutants in the museum environment: practical strategies for problem solving in design, exhibition and storage.** London: Archetype, 2002. xi, 203 p., il.

HEIDEN, Roberto. **O museu como um lugar para a memória da arte contemporânea.** 2008. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS, 2008.

HUMMELEN, Yjsbrand. The conservation of modern contemporary art: new methods and strategies? In: CORZO, Miguel Angel (Ed.). **Mortality immortality?: the legacy of 20th- century art.** Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória. Tradução, Sérgio Alcides.** Rio de Janeiro: Aeroplano: Universidade Candido Mendes, 2000. 116 p., il.

IVERSEN, Margaret. Alois Riegl. **Art History and Theory.** Cambridge, Londres : MIT Press, 1993.

KÜHL, Beatriz Mugayar. História e ética na conservação e na restauração de monumentos históricos. **Revista CPC**, São Paulo, v.1, n.1, p. 16-40, nov. 2005/abr. 2006.

LAGO, Dalva C. B. do; MIRANDA, Luiz R. M. de; CHÃ, Michelle S.V; VIANA, Leonardo S. Estudo de revestimentos para monumentos de bronze expostos à atmosfera da cidade do Rio de Janeiro. In: CONGRESSO LATINO-AMERICANO DE RESTAURAÇÃO DE METAIS, 2., 2005, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: MAST, 2005. p. 119-132.

LEVILLAIN, Agnès ; MAIROT, Philippe (Coords.). **La conservation preventive des collections: fiches pratiques à l'usage des personnels des musées.** Salins les Bains: Musée des techniques et cultures comtoises; Dijon: Office de coopération et d'information muséographiques, c2002. 92 p.

LIMA, Diana Farjalla Correia. **O que se pode designar como museu virtual segundo os museus que assim se apresentam.** Disponível em: <http://dci2.ccsa.ufpb.br:8080/jspui/bitstream/123456789/531/1/GT%209%20Ttxt%2011%20LIMA,%20Diana%20Farjalla%20Correia.%20O%20que%20se%20pode%20designa....pdf> . Acesso em: 30 nov. 2010.

LORÊDO, Wanda M. **Manual de conservação em arqueologia de campo.** Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, Departamento de Proteção, 1994. 124 p., il.

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus. **Museus de arte no ciberespaço: uma abordagem conceitual.** 2003. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) -

Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem o moderno**. São Paulo: Edusp, 1999. 293 p., il. (Acadêmica, 26)

LUZ, Ângela Ancora. O Salão Nacional de Arte Moderna e a Escola Nacional de Belas Artes. In: PEREIRA, Sônia Gomes.(Org). **185 anos de Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro :EBA, UFRJ, 2001/2002. p. 195-206.

MACEDO, Rita. Da preservação à história da arte contemporânea: intenção artística e processo criativo. **@pha.Boletim**: Boletim Interativo da APHA, n. 5, p. 1-6, dez. 2007. Disponível em: <http://www.apha.pt/boletim/boletim5/default.htm>. Acesso em: 3 jul. 2011.

_____. **Aspectos da especificidade da arte contemporânea na conservação** e restauração. In: 4º Encontro IPCR – A História, a Formação e as Boas Práticas em Conservação. Lisboa: IPCR, 2005. Disponível em: [htt://www.alpha.pt/boletim5/pdf/1-ritamacedo.pdf](http://www.alpha.pt/boletim5/pdf/1-ritamacedo.pdf). Acesso em julho,2011.

MATERO, Frank. Ethics and policy in conservation. CONSERVATION: The Getty Conservation Institute Newsletter, v. 15, n. 1, p. 5-8, 2000. Disponível em: http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/pdf/v15n1.pdf. Acesso em: 8 jun. 2011.

MAYER, Ralph. **Manual do artista**: de técnicas e materiais. São Paulo: Martins Fontes, 1999. xix, 838 p., il.

MICHALSKI, Stefan. Directrices de humedad relativa y temperatura: que esta pasando? In: ASOCIACIÓN PARA LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL DE LAS AMÉRICAS. Boletín, v. 6, n 1, jul. 1995. Disponível em: http://imaginario.org.ar/apoyo/vol6-1_5.htm. Acesso em: 1 jul. 2011.

_____. Relative humidity: a discussion of correct/incorrect values. **ICOM**: Committee for Conservation, v. 2, 1993. p. 624-629. Disponível em: http://cci-icc-gc.academia.edu/StefanMichalski/Papers/761386/1993._Relative_humidity_a_discussion_of_correct_incorrect_values. Acesso em: 1 jul. 2011.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (Brasil). **Galeria de arte brasileira moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2009. 268 p. il (algumas color.).

MONTORSI, Paolo. Una teoria del restauro del art contemporâneo. In: In: RIGHI, Lídia (Coord.). **Conservare l'arte contemporanea**. Firenze: Nardini, 1998. p. 19-57. (La conservazione e il restauro oggi, 2).

MOREIRA JUNIOR, Nelson. **A exposição invisível:** divulgação e exposição permanente do Museu Nacional de Belas Artes. 2010. 139 f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2010.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador. **Teoría contemporânea de la Restauración.** Madrid: Síntesis, 2003. 205 p., il.

O'DOHERTY, Brien. **No interior do cubo branco:** a ideologia do espaço da arte. Tradução: Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2007. xxii, 138 p., il.

ROBERT-DEHAULT, Elisabeth et al. Técnicas de restauração, reforma, manutenção e prevenção. In: FUNDAÇÃO PARQUES E JARDINS. **Obras de arte em ferro fundido:** técnicas de conservação e restauração. Rio de Janeiro: Fundação Parques e Jardins, 1997. 90 p.

RUSKIN, John. **A lâmpada da memória.** Tradução: Maria Lúcia Bressan Pinheiro. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008. 85 p., il. (Coleção Artes & ofícios).

SCHEINER, Tereza C. Comunicação, educação, exposição: novos saberes, novos sentidos. **Semiosfera**, v. 3, n. 4/5, Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2003. Disponível em: <http://www.eco.ufrj.br/semiosfera>. Acesso em: 10 jul. 2010.

_____. Museologia e interpretação da realidade: o discurso da História. In: **Symposium Museology as a field of study:** museology and history. ICOM/ ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES, 35. Alta Gracia, Cordoba, 2006, p. 53-60.

SCHOSSLER, Patrícia; SOUZA, Luiz A. C.; F. JUNIOR, João Cura D'Ars de.; CARAZZA, Fernando. Identificação de materiais artísticos contemporâneos: análise de tintas acrílicas e vinílicas comerciais por FTIR e microscopia de luz polarizada. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CONSERVADORES-RESTAURADORES DE BENS CULTURAIS, 10., 2000, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ABRACOR, 2000. p. 165-171.

SCICOLONE, Giovanna C. **Il restauro de dipinti contemporanei:** dalle tecniche di intervento tradizionali alle metodologie innovative. Firenze: Nardini, 1993. 218 p., il.

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

_____. **A preservação de “instalações de arte” com ênfase no contexto brasileiro:** discussões teóricas e metodológicas. 2010. 236 p. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SOUZA, Geisa A. **Maria do Carmo Secco. Retrato de um álbum de casamento: uma possibilidade de restauração em arte contemporânea.** 2006. Monografia (Especialização) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

SOUZA, L. A. C. A importância da Conservação Preventiva. **Revista da Biblioteca Mário de Andrade**, São Paulo, v. 52, p. 87- 93, jan. 1994.

STAVROUDIS, Chris. Profile: Richard Craig Wolbers. **Waac Newsletter**, v. 14, n. 2, p. 5-6, may 1992. Disponível em <http://cool.conservation-us.org/waac/wn/wn14/wn14-2/wn14-202.html>. Acesso em: 05 jan. 2012.

THOMSON, G. **The Museum Environment**. London : Butterworths, 1982. xiv, 270 p., il.

TOULLON, Françoise. A restauração da reinteração. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO DOS RESTAURADORES DE ARTE E DE ARQUEOLOGIA DE FORMAÇÃO UNIVERSITÁRIA, 4., 1995, Paris. **Anais...** Paris: ARAAFU, 1995.

VAN MENSCH, Peter. The object as data carrier. In: **Towards a methodology of museology**. 1992. (Phd Thesis) - University of Zagreb, Zagreb, Croatia, 1992.

VIOLLET LE DUC, Eugène Emmanuel. 3. ed. Restauração. Tradução: Beatriz Mugayar Kuhl. Cotia, SP : Ateliê Editorial, 2007. (Coleção Artes & ofícios, 1). 76 p.

WETERING, Ernst van de. *The Autonomy at Restoration: Ethical Considerations in Relation to Artistic Concepts*. In : **Historical and Philosophical Issues in the Conservation Cultural Heritage**. Los Angeles : GCI, 1996.

WOLBERS, Richard C. Novos Métodos na Limpeza de Pinturas. In: MENDES, Marilka; BAPTISTA, Antonio Carlos Nunes (Orgs.) **Restauração: ciência e arte**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; IPHAN, 1998. p.173-283.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ALMEIDA, Manuela; LOURENÇO, Paulo B.; LUSO, Eduardo. Breve história da teoria da conservação e do restauro. In: **Engenharia Civil UM**, n. 20, p. 31-34, Portugal: Universidade do Minho, 2004. Disponível em: www.civil.uminho.pt/cec/revista/Num20/Pag%2031-44.pdf. Acesso em: 3 jul. 2011.

ANGELUCCI, Sergio (Coord.). **Arte Contemporanea: conservazione e restauro: Contributi al "Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea"**. Firenze: Nardini, 1994. 336 p., il. (Arte i restauro).

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. Tradução Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 263 p., il. (Coleção a)

ÁVILA, Maria Jesús. A conservação de arte contemporânea: um novo desafio para os museus. @**pha.Boletim**: Boletim Interativo da APHA, n. 5, p. 1-9, dez. 2007. Disponível em: <http://www.apha.pt/boletim/boletim5/default.htm>. Acesso em: 04 maio 2011.

BELLAIGUE, Mathilde. O desafio museológico. In: SCHEINER, Tereza. **As bases teóricas da museologia**. UNIRIO, 2005. Apostila.

BENJAMIN, Walter. Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1980. 253 p. (Obras escolhidas, 1).

BONFORD, David (Ed.) **Critérios éticos e estéticos na restauração de pinturas**. São Paulo: VITAE, 1999.

BUENO, Guilherme. **Arte brasileira contemporânea: Coleções João Sattamini e Mac de Niterói: guia do visitante**. Rio de Janeiro: MAC, 2009.

CARVALHO, Humberto Farias de. **Uma metodologia para a conservação e restauro de arte contemporânea**. 2009. 204 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições**. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 347 p., il.

CAUQUELIN, Anne. **A arte contemporânea**. Tradução de Joana Ferreira da Silva. Porto, Portugal: Rés, [198-]. 156 p.

COOPER, James F. **The Problem with Modern Art**. Disponível em: <http://www.Firstprinciplesjournal.com/print.aspx?article=607&loc=cbbp>. Acesso em: 3 jul. 2011.

CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2006. 160 p.

FARIAS, Agnaldo. **Conservadores e curadores e os perigos da especialização**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org>. Acesso em: jul. 2011.

FERREIRA, Maria de Simone. **Musealização: o Desafio da arte contemporânea**. 2004. 91 p. Trabalho de Conclusão de Curso/Monografia (Bacharel em Museologia) – Escola de Museologia, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

FREITAS, Iole de. **O Corpo da Escultura: a obra de Iole de Freitas 1972-1997**. São Paulo: MAM, 1997. 48 p., il. P&B.

GRECO, Patrícia Danza. **Kazimir Malievitich: novos conceitos, outras revoluções**. 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História. Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2007.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. Tradução Julio Fischer. São Paulo : Martins Fontes, 1998. 308 p., il.

_____. **A escultura no campo expandido**. Revista Gavéa. P. 129-137.

LUSTOSA, Heloísa Aleixo. (coord.) **Catálogo Acervo MNBA**. São Paulo: Banco Santos, 2002.

MAMI, Lorenzo (org). **Sobrevôo – Iole de Freitas**. São Paulo: Cosac Naify. 160 p., il

MARTINS, Ana. Conservar arte contemporânea: curso de verão da Universidade Junior do Porto. In: **Apha Boletim 5 – Preservação de Arte Contemporânea**. Portugal, dezembro, 2007. Disponível em www.apha.pt/boletim/boletim5/pdf/4-AnaMartins.pdf Acesso em maio de 2011

MENEZES, Ulpiano.T. Bezerra de. **Os Paradoxos da Autoria**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org>. Acesso em outubro de 2011.

MORAIS, Frederico. **Panorama das Artes Plásticas: séculos XIX e XX**. São Paulo: Florense, 1969.

NASCIMENTO, Rosana Andrade do. Documentação museológica e comunicação. In: **Cadernos de Museologia, nº 3**, 1994.

VACCARO, A. M.; PRICE, N. S. ; N.S & TALLEY JR, M. Kirby. ***Historical and Philosophical Issues in the Conservation Cultural Heritage***. Los Angeles : GCI, 1996.

SITES

Site do INMET : <http://www.inmet.gov.br/sonabra/maps/automaticas.php>

Site do CPTEC : <http://tempo.cptec.inpe.br/>

Site oficial da artista: www.iolefefreitas.com

Site do Itaú Cultural: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia>

Site do INCCA: <http://www.incca.org>.

Site do MAC/Niteroi: www.macniteroi.com.br

Site do MAM/RJ: <http://www.mamrio.org.br>

Site da PINACOTECA/São Paulo: <http://www.pinacoteca.org.br>

Site do MNBA: <http://www.mnba.org.br>

ANEXOS

- ANEXO A - Grade Curricular dos Cursos de Graduação em Conservação e Restauração**
- ANEXO B - Ficha de catalogação da obra – SIMBA**
- ANEXO C - Ficha técnica da obra “Pindorama IV”, de Hilton Berredo**
- ANEXO D - Ficha técnica da obra “Sem Título”, de Iole de Freitas**
- ANEXO E - Entrevistas**
- ANEXO F - Ficha de restauração de objeto 3D do MNBA**
- ANEXO G - Laudo de conservação do MAC/Niterói**
- ANEXO H - Ficha técnica de conservação e restauro – escultura PINACOTECA/São Paulo**
- ANEXO I - Formulário de entrada/Ficha de catalogação/ Relatório de conservação e restauração do MAM/RJ**
- ANEXO J - Trabalho Final da Disciplina de Museologia e Comunicação – Profº José Dias
Título: “Entretempos: Diálogos Contemporâneos. Projeto Expográfico para o Espaço de Arte Brasileira Contemporânea do MNBA”
Autoras: Anna Tereza Menezes, Claudia Ribeiro e Geisa Alchorne**