

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES
ESPECIALIZAÇÃO EM PATRIMÔNIO CULTURAL - CONSERVAÇÃO DE ARTEFATOS**



**ARTE CONTEMPORÂNEA
OS PROBLEMAS DA CONSERVAÇÃO E DA PRESERVAÇÃO**

FERNANDA AMARAL TADDEI

**PELOTAS
2010**

FERNANDA AMARAL TADDEI

**ARTE CONTEMPORÂNEA
OS PROBLEMAS DA CONSERVAÇÃO E DA PRESERVAÇÃO**

Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Patrimônio Cultural – Conservação de Artefatos.

Orientadora: Neiva Maria Fonseca Bohns

Pelotas, 2010

Banca examinadora:

Neiva Maria Fonseca Bohns

Carmen Regina Bauer Diniz

Daniel Maurício V. de Souza

AGRADECIMENTOS

Agradeço pelo apoio e incentivo aos meus pais, Cleonice e Fernando, a minha avó Geci, ao meu avô Catico, que não está mais aqui mas sempre valorizou os meus esforços e ao Cristiano, meu namorado, amigo e companheiro. Sem o auxílio deles essa conquista não seria possível.

Agradeço a todos que colaboraram diretamente com esta pesquisa: Vivian Herzog, Francisca Alves, professor José Luiz de Pellegrin, professor Paulo Damé, Stela Terra, Paula Ramos, Blanca Brites, Carlos Galo, Marga Pascuali, Walter Rosa e Lisiane Cardoso, que me concederam cordialmente as entrevistas solicitadas; ao professor Daniel Maurício, pelos vários textos que me enviou quando precisei; a todos os professores da Especialização em Patrimônio Cultural – Conservação de Artefatos, que contribuíram com suas aulas para o amadurecimento de minhas idéias e de meus conhecimentos e especialmente a minha orientadora, Neiva Maria Fonseca Bohns, por me mostrar, através do seu incentivo, que eu sou capaz de ir muito além do que eu mesma imaginava. Muito Obrigada.

É preciso trabalhar com a idéia de não ver o trabalho de guarda e manutenção simplesmente através de uma perspectiva onerosa e inglória, mas, ao contrário, através de uma visão de que esse trabalho, e suas implicações, refletem justamente a riqueza e a diversidade oferecida pelas especificidades da produção contemporânea.

Gaudêncio Fidelis

RESUMO

A conservação de objetos artísticos implica na sobrevivência, através dos tempos, não só das obras, nos seus aspectos materiais, mas de tudo de intangível que está relacionado a elas. Associados aos recursos e materiais utilizados, sobrevivem conceitos, ideologias, pensamentos e representações da sociedade. Esta monografia apresenta dados de uma pesquisa que teve como objetivo investigar como são preservados e conservados alguns objetos artísticos produzidos na contemporaneidade, no Rio Grande do Sul. Para esse fim, foram realizadas entrevistas com artistas, colecionadores, galeristas e profissionais que atuam na conservação de objetos artísticos em museus. As entrevistas, previamente estruturadas, foram transcritas e analisadas e do confronto entre as informações obtidas através das entrevistas e o conhecimento teórico e científico existente sobre o assunto, foram elaboradas as conclusões deste trabalho. Os resultados dessa pesquisa poderão colaborar para a conservação da produção artística contemporânea, de modo que algumas das obras mais significativas da atualidade, em âmbito regional, possam ser conhecidas e usufruídas pelas gerações futuras.

Palavras Chaves: Arte contemporânea. Conservação. Patrimônio cultural.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1	Paulo Damé, Caleidoscópio.....	20
Imagem 2	Detalhe da paisagem vista através do Caleidoscópio.....	20
Imagem 3	Caleidoscópio, visão interna.....	21
Imagem 4	Stela Terra, Fio Luz.....	23
Imagem 5	Materiais utilizados na montagem da exposição.....	23
Imagem 6	Vivian Herzog, Desenho.....	25
Imagem 7	Francisca Alves, Películas.....	26
Imagem 8	Francisca Alves, Películas armazenadas.....	27
Imagens 9 e 10	Paulo Damé, Sem título.....	28
Imagem 11	José Luiz de Pellegrin, Sem título.....	31
Imagem 12	Stela Terra, Cor Luz.....	32
Imagem 13	Stela Terra, Cor Luz (no ateliê da artista).....	32
Imagem 14	Stela Terra, Cor Luz (objetos em MDF).....	32
Imagem 15	Jorge Guinle, A Grande Festa.....	41
Imagens 16, 17 e 18	Jorge Guinle, A Grande Festa (detalhes).....	41
Imagem 19	Nelson Leirner.....	50
Imagem 20	Obra localizada em uma área externa da galeria.....	50
Imagem 21	Uma das salas onde as obras são armazenadas.....	52
Imagens 22 e 23	Duas salas que acondicionam pinturas.....	52
Imagem 24	Maria Lúcia Cattani, Sem título.....	59
Imagens 25 e 26	Iole de Freitas, intervenção.....	60
Imagem 27	Lugares Desdobrados (vista geral da exposição).....	61
Imagem 28	O Alfabeto Enfurecido (vista geral da exposição).....	63
Imagem 29	Reserva técnica, MAC/RS. Obras aptas à exposição.....	64
Imagem 30	Outra vista do mesmo ambiente.....	64
Imagem 31	Galeria MAC/RS.....	65
Imagem 32	Vista posterior das paredes falsas.....	65
Imagem 33	Catálogo acondicionado, Fundação Iberê Camargo.....	66
Imagem 34	Acondicionamento de correspondência.....	66
Imagem 35	Reserva artística.....	67

Imagem 36	Mapotecas.....	67
Imagem 37	Trainéu para telas.....	67
Imagem 38	Reserva documental.....	67

SUMÁRIO

Introdução.....	9
1. Os artistas.....	19
2. Os colecionadores.....	40
3. As galerias.....	48
4. Os museus.....	54
5. Considerações finais.....	69
Referências bibliográficas.....	75
Apêndices.....	77
Anexos.....	125

Anexos

Introdução

A importância da conservação de objetos artísticos está na sobrevivência, através dos tempos, de conceitos, ideologias, pensamentos, representações da história ou da sociedade, intenções, experimentações, materiais, técnicas. É a garantia da permanência não só da obra (material), mas de tudo de intangível que está relacionado a ela. Sobre a relevância da conservação de obras de arte, lemos em Giacomelli:

Obras de arte são documentos históricos capazes de revelar, através do processo de conservação, um melhor entendimento acerca dos modos de produção e da prática artística, capazes então de trazer à visibilidade o conhecimento gerado pelo impulso criativo (2002, p.9).

Tratando-se de obras contemporâneas, pertencentes a museus, galerias, colecionadores ou acervos de artistas, especialmente pela diversidade e curta história de muitos dos seus materiais, ainda há muito o que estudar sobre sua preservação e conservação. A chamada Arte Contemporânea, que de acordo com Catherine Millet (1997) vem se desenvolvendo internacionalmente desde a década de 60, caracteriza-se pela utilização e associação de grande diversidade de recursos, materiais e mídias. Dependendo da linguagem a ser empregada, podem ser usados pelos artistas equipamentos tecnológicos, materiais industrializados, naturais ou orgânicos, e até mesmo perecíveis. Essa multiplicidade nos leva a pensar: como deve ser conservada uma *instalação*¹ que é totalmente remontada

¹ O termo é incorporado ao vocabulário das artes visuais na década de 1960, designando *assemblages* ou ambientes construídos nos espaços das galerias e museus. As dificuldades de definir os contornos específicos de uma instalação datam de seu início e talvez permaneçam até hoje. Quais os limites que permitem distinguir com clareza a arte ambiental, as *assemblages*, certos trabalhos minimalistas e as instalações? As ambiguidades que rondam a noção desde a origem não podem ser esquecidas, mas tampouco devem afastar o esforço de pensar as particularidades dessa modalidade de produção artística que lança a obra no espaço, com o auxílio de materiais muito variados, na tentativa de construir um certo ambiente ou cena, cujo movimento está dado pela relação entre objetos, construções, o ponto de vista e o corpo do observador. Para a apreensão da obra é

cada vez que é exposta? E como fica o caso da *performance*² que ocorre em tempo e local determinados, restando somente registros (fotografias ou filme)? E uma obra composta por materiais diversos como metal, tecido, madeira, cada um com suas especificidades? Ou então uma obra cuja matéria prima é cabelo humano? Ou ainda obras tecnológicas, com sons e projeções de imagens dependentes de equipamentos eletrônicos que caem em desuso com o passar dos anos? A diversidade da arte contemporânea inclui uma grande variedade de elementos e configurações que muitas vezes, ou na maioria delas, a torna difícil de assimilar por grande parte da sociedade, e a torna ainda mais difícil de conservar e preservar. A complexidade é enorme quando espaço, luz e idéias são considerados elementos constitutivos de uma obra de arte.

São essas e outras questões que despertam o interesse e curiosidade sobre a conservação da arte contemporânea, e também sobre a importância dessa conservação. Afinal, podemos nos perguntar: será que todas as obras de arte contemporânea precisam realmente sobreviver ao tempo?

A arte contemporânea é muito mais cerebral e conceitual ao falar do nosso tempo, ou falar da própria arte. É preciso saber apreciá-la, compreendê-la e interagir com ela, pois não se trata mais apenas de telas, esculturas, fotografias ou gravuras. Essa mudança teve início com a arte moderna.

Pode-se dizer que a arte contemporânea é uma continuação da arte moderna, pois contrariando o que aconteceu nos períodos artísticos anteriores não houve um desejo de rompimento. Ao contrário, muitas obras contemporâneas fazem referência à arte moderna reinterpretando e desenvolvendo algumas idéias modernistas, porém livres de movimentos, estilos e manifestos.

Segundo Jorge Coli (2000) é indiscutível que o Davi de Michelangelo ou a Mona Lisa de Da Vinci são obras de arte, mas não corresponde à idéia que se costuma ter de arte um mictório conservado em museu, como a *Fonte* de Marcel Duchamp.

Uma das grandes influências para a nova geração de artistas é justamente o trabalho deste artista moderno, Marcel Duchamp, que criou em torno de 1915 o

preciso percorrê-la, passar entre suas dobras e aberturas, ou simplesmente caminhar pelas veredas e trilhas que ela constrói por meio da disposição das peças, cores e objetos .

² Forma de arte que combina elementos do teatro, das artes visuais e da música. Nesse sentido, a performance liga-se ao happening (os dois termos aparecem em diversas ocasiões como sinônimos), sendo que neste o espectador participa da cena proposta pelo artista, enquanto na performance, de modo geral, não há participação do público.

*ready-made*³. O primeiro deles, segundo Michael Archer, foi *Roda de Bicicleta* (1913), uma roda de bicicleta montada sobre um banco. Porém, o mais escandaloso foi a *Fonte*, de 1917. Segundo Roberta Smith (2001), trata-se de um mictório comum que Duchamp assinou como “R. Mutt” e apresentou como escultura em uma exposição que ajudou a organizar em Nova York. A obra não foi aceita, mas de acordo com a autora, foi uma das primeiras a questionar o seu próprio status como arte. Conforme Jorge Coli (2000), não se trata de valorizar o design do mictório. A atitude de Duchamp foi de provocação. Os mictórios, rodas de bicicleta, porta-garrafas que ele apresenta ao público, obrigam esse mesmo público a reconhecer que um objeto só é artístico porque foi aceito como tal pelo museu, pelo crítico, pelo historiador. Duchamp faz com que o espectador pense sobre o que define um objeto igual a tantos outros como obra de arte.

De acordo com Roberta Smith, depois do *ready-made* a arte nunca mais foi a mesma:

Duchamp deu a entender que a arte podia existir fora dos veículos convencionais e “manuais” da pintura e da escultura, e para além das considerações de gosto; seu ponto de vista era que a arte relacionava-se mais com as intenções do artista do que com qualquer coisa que ele fizesse com as próprias mãos ou sentisse a respeito de beleza (2001, p.222).

Mesmo com esta revolução no campo artístico ocorrida no começo do século XX, vemos em Michael Archer (2001), que no início dos anos 60 ainda era possível pensar em arte como pintura e escultura, apesar do surgimento das colagens cubistas, das performances futuristas e dos eventos dadaístas e da busca de reconhecimento da fotografia como arte, mas depois de 1960 essa classificação começou a mudar.

Segundo Catherine Millet (1997), nos anos 60 eclodiu uma grande quantidade de movimentos de vanguarda que receberam aceitação, sendo seus protagonistas rapidamente reconhecidos pelo mercado e pelas instituições. Na segunda metade desta década e início dos anos 70 proliferaram pesquisas artísticas pouco semelhantes ao que já era conhecido e sem unidade entre si⁴. Os vanguardistas dessa época apropriaram-se de todos os tipos de materiais, inclusive

³ Read-made consiste em tirar um objeto industrializado qualquer de seu contexto e da sua real função, e colocá-lo em local destinado às obras de arte (museus, galerias entre outros).

⁴ Como exemplo dessas novidades na arte posso citar o artista *Joseph Beuys* que, com o rosto coberto de mel e ouro, explicava quadros ao cadáver de uma lebre que segurava nos braços e *Robert Smithson*, que utilizou escavadoras e caminhões reboque para desenhar em um lago uma espiral de quatrocentos e cinquenta metros de diâmetro com rochas negras de basalto.

o corpo do espectador que toca e penetra na obra de arte, interagindo com o trabalho do artista.

A atuação dos artistas contemporâneos é muito mais ampla do que o ofício de pintor ou de escultor. A arte contemporânea revela seus meios de execução, o que faz parecer que qualquer um pode fazê-la. Não vemos mais um quadro representando alguma coisa, vemos a própria coisa. As obras deixam de ser representações do mundo e do ser humano e passam a ser reflexões sobre a definição da própria arte. Arte que fala da arte.

Conforme afirma Catherine Millet (1997, p.87) “Uma das principais preocupações da modernidade resume-se na questão: a arte está no objeto que encarna a idéia ou na própria idéia?” Este questionamento aplica-se perfeitamente à arte contemporânea, com obras complexas não só nas idéias que estão intrínsecas mas também nos materiais utilizados. Não é difícil nos depararmos com obras exatamente como a autora relata: intransportáveis, ou imperceptíveis, algumas que sujam, causando uma certa dificuldade para os museus e galerias. Na 25ª Bienal de São Paulo, por exemplo, o artista brasileiro Marepe expôs como obra um muro de três toneladas e meia, retirado de sua cidade natal, Santo Antônio de Jesus, no recôncavo baiano. A dificuldade para retirar o muro, transportar e colocá-lo no local destinado à sua exposição (que não era no primeiro piso) foi enorme. Outra dificuldade, segundo a autora, está na necessidade de renovação de partes de algumas obras e da montagem de acordo com o espaço da exposição, seguindo apenas instruções enviadas pelo artista para guiar o trabalho do conservador, que muitas vezes precisa tomar decisões por sua livre iniciativa.

A arte que antes tinha como centros irradiadores a Europa e posteriormente os Estados Unidos, deixou de ser tão polarizada. Millet (1997) relata os grandes encontros: Documenta de Kassel⁵, a Bienal de Veneza⁶, a Bienal de São Paulo⁷, entre outras. A autora fala ainda que o espaço da arte contemporânea é um espaço elástico e cada vez mais junta artistas que representam todas as civilizações, de onde resulta uma grande quantidade de obras, regidas por leis decretadas pelo próprio artista. O artista constrói a sua obra como um mundo em si, com símbolos

⁵ Fundada em Kassel, na Alemanha, em 1955, ocorre com intervalos de quatro ou cinco anos. É a mais importante exposição de arte contemporânea do mundo. Em 2007 aconteceu sua décima segunda edição.

⁶ Fundada na cidade italiana de Veneza em 1895.

⁷ Criada em 1950, em 2008 realizou a vigésima oitava edição.

definidos por ele próprio. Não existem mais estilos que englobam vários artistas, e sim temáticas individuais. Cada um trabalha à sua maneira seguindo suas escolhas e suas influências.

Em meio a essa pluralidade, segundo Jorge Coli (2000), para que possamos identificar o que é e o que não é arte existem instrumentos específicos. Um deles é o discurso sobre o objeto artístico, proferido pelo crítico, pelo historiador da arte, pelo perito, pelo conservador de museu. São eles que conferem o valor de arte a um objeto, além de alguns locais específicos como museus de arte, galerias e revistas especializadas.

É preciso conhecimento e tempo para que a arte contemporânea seja melhor compreendida, e esse tempo significa um afastamento temporal, o mesmo tempo que permitiu que conhecêssemos e compreendêssemos a arte da primeira metade do século XX, e também que profissionais especializados aprendessem a conservá-la.

Sobre a definição dos termos conservação e preservação, Maria Cecília Drumond esclarece:

Preservar, em latim *praeservare*, significa observar previamente, ou seja, prever os riscos, as possíveis alterações e danos, que colocam em risco a integridade física de um bem cultural [...] a preservação em um museu depende de cuidados especiais por parte daqueles que, no trabalho diário, lidam diretamente com o acervo [...] Segundo o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa⁸, conservação é “o conjunto de medidas de caráter operacional – intervenções técnicas e científicas, periódicas ou permanentes – que visam a conter a deterioração em seu início [...] A conservação preventiva enfoca todas as medidas que devem ser tomadas para se aumentar a vida útil do objeto ou retardar seu envelhecimento. Para isto, deve-se, em primeiro lugar, conhecer a estrutura física da peça, ou seja, a matéria e a técnica empregadas na sua confecção, as quais, conjuntamente, irão definir procedimentos básicos de conservação (2006, p. 108).

Preservar objetos artísticos significa defender, resguardar, proteger o patrimônio para que ele não se deteriore, mas sem intervir no objeto (cuidar para que o objeto não fique exposto à luz excessiva e umidade por exemplo); conservar tem o sentido de fazer durar, impedir que acabe ou se deteriore, utilizando-se para isso de algumas intervenções (por exemplo, remover poeira e sujeira ou utilizar alguma camada protetora, como um verniz). Mas como fica essa conservação com a diversidade de materiais e atitudes utilizados pela arte contemporânea? Este é um dos questionamentos que motivam este trabalho de pesquisa.

⁸ Apud Maria Cecília Drumond (2006)

Entre as questões cruciais para a preservação e conservação de objetos artísticos da contemporaneidade, Gaudêncio Fidelis (2002) cita a importância de uma documentação adequada da obra através de fotografias, vídeos, textos entre outros; a identificação dos diferentes materiais que compõem a obra e suas respectivas propriedades; a necessidade de preservar a intenção original do artista em um processo de conservação e restauração; a necessidade da troca de informações entre artistas e profissionais especializados.

Sobre conservação de pinturas contemporâneas, a restauradora Anamaria Ruegger Almeida Neves, fez o seguinte relato no encontro “Conservar para não restaurar”⁹:

No Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, Cecor (Minas Gerais), desde 1985, tenho tido a oportunidade de desenvolver trabalhos de conservação em pinturas contemporâneas. Vários foram os suportes empregados nessas pinturas: eucatex, aglomerado de madeira, papel e tecido colados em outros materiais, tela, acrílico, etc., assim como também vários foram os materiais empregados nas camadas pictóricas. Na arte contemporânea isso não é novidade, pois a experimentação faz parte de seus conceitos. A nós, restauradores, cabe compreender e estudar os materiais empregados e as novas combinações de usos. Quanto à atuação na matéria das obras de arte, seria válido para os restauradores fazer experimentações de tratamento? E não é isso que acontece muitas vezes? O motivo de terem aumentado o número de eventos em que se discute a conservação da obra de arte contemporânea é justamente a necessidade de compartilhar experiências práticas (2000, p.2).

O encontro citado apresentou palestras e mesas-redondas para fornecer subsídios à preservação de obras de arte e referências para o trabalho de restauro. Destinado principalmente aos profissionais atuantes em museus – diretores, curadores, técnicos nas áreas de conservação e manutenção de acervos, museólogos, documentalistas, pesquisadores, restauradores, conservadores independentes, historiadores da arte e artistas plásticos – o encontro foi um estímulo à troca de experiências e informações. Ao apresentar pesquisas recentes na área, contribuiu para a atualização das práticas de documentação, conservação e restauração nas instituições culturais e museológicas do Brasil.

Outros dois *papers* disponíveis nos anais do evento mostram a visão de seus autores sobre a preservação e a conservação da arte contemporânea. Ulpiano

⁹ Ação conjunta entre o Itaú Cultural e o Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, entidade estatal que, entre outras atribuições, se dedica à pesquisa sobre restauração e conservação de obras de arte de acervos de instituições culturais da França. Citação retirada do *paper* documentando mesa redonda apresentada no encontro.

T. Bezerra de Meneses¹⁰ apresenta seu pensamento em relação à preservação, especialmente dos objetos compostos por materiais perecíveis:

Apenas não vejo razão suficiente para recusar, quando materialmente possível, a preservação do perecível que for recomendada pela análise dos valores em causa. De modo comparável, não me parece haver qualquer sinal negativo na documentação do que se coloca, por natureza, como perecível. Por que se recusar a ampliar, no tempo e no espaço, o acesso à fruição desses bens?(2000, p.5)

Também referindo-se ao mesmo tema, porém com outro pensamento, que não leva em conta a necessidade da memória social, José Teixeira Coelho Netto¹¹ discute:

A conservação e a preservação da arte contemporânea são a camisa-de-força que as culturas pré-moderna e moderna impõem à cultura contemporânea. Em termos de guerras culturais, e das guerras entre os modos da arte, são a vingança da arte moderna sobre a arte contemporânea. As culturas pré-moderna e moderna eram culturas de acumulação, de estocagem. A cultura contemporânea é a cultura do dispêndio, do excesso, do descarte. Uma não é melhor que a outra, mais digna que a outra: uma é diferente da outra. A natureza de uma e outra, a finalidade de uma e outra são distintas. Conservar e preservar são vetores de uma outra cultura que foram aproximados da cultura atual. Na arte contemporânea, os artistas frequentemente recorreram conscientemente a matérias instáveis, matérias mais e mais instáveis, supérfluas, descartáveis, até o ponto da imaterialidade quase total de um ponto de luz atravessando o espaço para desenhar no ar. A escolha dessas matérias pareceu aos artistas que as empregaram compatível pela natureza mesma da época e por essa época exigida. Preservar essas matérias e o resultado que compõem é contrariar um determinado programa contemporâneo. É engatar uma marcha a ré na cultura (2000, p.1).

As idéias desses autores instigam a reflexão sobre a necessidade da conservação da arte contemporânea e sua importância.

Essa pesquisa tem como problema central a seguinte questão: como são conservados e preservados alguns objetos artísticos produzidos atualmente? O objetivo geral deste trabalho é investigar a conservação e a preservação de exemplares da arte contemporânea. Sabe-se que, na contemporaneidade os objetos artísticos são extremamente variados. Para chegar a respostas plausíveis, são muitos os questionamentos a levantar, como, por exemplo, o problema da conservação da matéria em arte contemporânea. Também será preciso discutir a importância da sobrevivência de objetos da arte contemporânea para além do nosso tempo, levando-se em conta que algumas obras são concebidas como elementos

¹⁰ Integrante do Departamento de História da Universidade de São Paulo.

¹¹ Diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e professor-doutor da Escola de Comunicações e Artes da mesma Universidade.

passíveis de se desintegrarem. A questão das obras feitas com materiais precários – como no caso da arte efêmera, portanto, também se torna um tema importante. Por outro lado, o papel desempenhado pelos próprios artistas no processo de conservação das obras é assunto relevante para essa pesquisa.

Com o objetivo de encontrar solução para as questões levantadas, esse estudo pretende: **a.** identificar materiais utilizados e analisar como é realizada a sua conservação; **b.** investigar onde as obras selecionadas encontram-se, verificar seu estado de integridade e quem se responsabiliza por sua conservação; **c.** mostrar a importância da preservação dessa produção para gerações futuras; **d.** investigar quem decide o que deve ser preservado e como se realiza essa preservação; **e.** discutir o problema da conservação de obras compostas por materiais efêmeros e de obras realizadas com materiais tecnológicos; **f.** investigar a visão de artistas plásticos contemporâneos, técnicos, colecionadores e galeristas sobre questões relativas à conservação da arte contemporânea.

Esse trabalho de pesquisa possui caráter qualitativo, que tem por objetivo interpretar o fenômeno observado e foi desenvolvido a partir de: estudo dos referenciais bibliográficos específicos da área de conservação de peças de arte contemporânea; seleção dos entrevistados; elaboração e aplicação de entrevista semi estruturada, visando perceber como cada uma das categorias de entrevistados trata da preservação e conservação da arte contemporânea; análise de objetos de arte contemporânea; transcrição e interpretação do material coletado.

Foram entrevistados diferentes profissionais que, de alguma forma, se relacionam com a arte contemporânea e com os problemas da sua conservação e preservação, todos atuantes no Rio Grande do Sul. Estes foram divididos em quatro categorias: artistas, colecionadores, galeristas e conservadores.

Os artistas escolhidos foram Paulo Damé, José Luiz de Pellegrin, Stela Terra, Vivian Herzog e Francisca Alves da Silva, todos residentes em Pelotas. Damé e Pellegrin, além de atuarem como artistas, são professores na Universidade Federal de Pelotas, no Instituto de Artes e Design. As demais artistas graduaram-se em Artes Visuais nesta mesma instituição. Além da entrevista, composta por questões previamente elaboradas, foi analisada uma obra de cada artista entrevistado, observando os materiais que as constituem, assim como seu estado de conservação e preservação. Para este fim, foi utilizada uma ficha com questões de múltipla escolha baseada em estudos prévios sobre conservação e preservação.

As colecionadoras de arte contemporânea entrevistadas foram Paula Ramos, doutora em História Teoria e Crítica da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Blanca Brites, que possui doutorado em História da Arte Contemporânea pela Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne) e Pós-doutorado em arte contemporânea também pela Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne). Ambas são professoras do Instituto de Artes da UFRGS, em Porto Alegre. Blanca Brites atua ainda como Curadora de exposições de Artes Visuais. Não houve entrevistados em Pelotas porque não encontrei nesta cidade colecionadores de arte contemporânea que possuam um acervo considerável em termos de qualidade e quantidade. José Luiz de Pellegrin coleciona arte contemporânea, mas pela relevância de seu trabalho preferi entrevistá-lo como artista.

As galerias procuradas foram a galeria Gestual e a Bolsa de Arte, ambas situadas em Porto Alegre. Na galeria Gestual, a pedido do proprietário, a entrevista foi realizada por e-mail. Na Bolsa de Arte foi possível entrevistar pessoalmente uma das sócias e conhecer todos os ambientes da instituição. Novamente não foi possível realizar entrevistas em Pelotas, pois a cidade, atualmente, não conta com galerias que comercializam arte contemporânea.

Estava previsto entrevistar o conservador atuante no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul - MAC, sediado na Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre, mas já nos primeiros contatos com a instituição soube que seu quadro funcional não contava com a presença deste profissional, sendo todo o trabalho de conservação e preservação das obras realizado por dois estagiários. A entrevista foi aplicada a um destes estagiários. O MAC foi escolhido por ser o único museu do Rio Grande do Sul que possui um acervo especificamente composto por arte contemporânea. Não foi possível incluir nesta pesquisa uma instituição pelotense porque não há na cidade um museu de arte contemporânea, apesar da crescente produção artística e das exposições que ocorrem com certa frequência, reunindo um número considerável de artistas, estando entre eles os artistas entrevistados para esta pesquisa.

Com a finalidade de complementar os dados obtidos no MAC, foi necessário inserir neste trabalho de pesquisa a Fundação Iberê Camargo, também localizada em Porto Alegre. Apesar desta não ser uma instituição que dispõe de um acervo de arte contemporânea ela recebe obras contemporâneas para exposições temporárias.

Outros fatores de interesse para esta pesquisa, referentes à Fundação Iberê Camargo, foram a estrutura do prédio, das reservas técnicas, a existência de uma equipe de conservação especializada atuando nos cuidados com o acervo e as características dignas de um grande museu.

A escolha do tema justifica-se pelo fato de este ser um assunto de grande importância para aqueles que de alguma forma relacionam-se com a arte contemporânea, pois para que a arte produzida no presente possa continuar sendo estudada e para que possa ser entendida em toda a sua complexidade, muitos de seus exemplares precisam ser conservados. Hoje temos a oportunidade de conhecer a arte moderna e a arte tradicional através das obras que sobreviveram à ação dos tempos e é importante para conhecimento futuro que a arte que hoje denominamos contemporânea mantenha-se viva como parte da história. Porém, a grande diversidade de materiais e poéticas torna essa conservação extremamente complexa. Trata-se de uma arte que utiliza materiais ainda pouco estudados e portanto muitas vezes de difícil conservação, pois a falta de teorias explicando como lidar com muitos deles traz problemas para conservadores e proprietários de obras de arte contemporânea, pois quando uma obra é adquirida por um museu, uma galeria ou um colecionador a intenção é que ela dure.

Espero que os resultados dessa pesquisa possam colaborar para a conservação da produção artística contemporânea de modo que algumas das obras mais significativas da atualidade, em âmbito regional, possam ser conhecidas e usufruídas pelas gerações futuras. Pretendo que este trabalho seja útil para aqueles que de alguma forma se relacionam com a arte contemporânea, como artistas, galeristas, conservadores e colecionadores, e que sirva como elemento para pesquisas futuras.

1. Os artistas

Busquei para este trabalho entrevistar artistas com poéticas, trajetórias, experiências, tempo de carreira e estrutura financeira diferentes, com a finalidade de tornar essa pesquisa mais rica, pois é possível verificar em suas respostas interessantes contrastes e semelhanças de ações e pensamentos.

As artistas Vivian Herzog, Francisca Alves e Stela Terra possuem carreiras recentes, que tiveram início entre os anos 2002 e 2004. Os artistas e professores do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Pelotas, José Luiz de Pellegrin e Paulo Damé, possuem trajetórias longas e consistentes. Pellegrin iniciou sua carreira no final da década de 70 e Paulo Damé ao fim da década seguinte.

Vivian Herzog teve obras vendidas para algumas coleções particulares, inclusive em Portugal. A artista possui um site onde apresenta o seu trabalho. Em Pelotas, participou de diversas exposições, entre elas o Salão Jovem Artista - RBS. Em Porto Alegre expôs em 2006 no Armazém 6 do Cais do Porto, em defesa do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC)¹. No mesmo período, foi selecionada para apresentar seus trabalhos para o crítico de arte Agnaldo Farias e expôs na Fundação ECARTA.

Francisca Alves participou do Salão Jovem Artista - RBS dos anos de 2004, 2006 e 2008, em Pelotas, sendo que neste último teve seu trabalho premiado e levado ao Salão de Porto Alegre, cidade onde também expôs no Salão da Câmara Municipal, recebendo menção honrosa. Além disso, participou de diversas outras exposições em Pelotas, muitas delas organizadas pela própria Francisca juntamente

¹ Segundo Vinício Giacomelli, Coordenador Técnico do MAC em 2003, neste ano era prevista a mudança do museu para o armazém A6 do Cais do Porto, que seria a sua sede definitiva. Esta mudança não ocorreu até os dias de hoje. Ler mais em: FIDELIS, Gaudêncio. Dilemas da matéria: procedimento, permanência e conservação em arte contemporânea. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea/RS, 2002.

com outros artistas. Durante o carnaval de 2007 realizou uma mostra individual em Natal, no Rio Grande do Norte, seu estado de origem, na qual grandes desenhos eram expostos nas ruas, na fachadas das residências.

Paulo Damé é professor de Escultura e Cerâmica na UFPEL desde 1993. Graduiu-se pelo Instituto de Artes e Design desta mesma instituição em 89 e tornou-se mestre em Artes Visuais, área de Poéticas Visuais, na UDESC, em Florianópolis, Santa Catarina, no ano de 2007. Em 1987, antes de concluir a graduação, passou a integrar o Grupo Vila Nova, junto com Chico Stockinger. Realizou várias mostras individuais e participou de inúmeras coletivas, desde 1986. Em Córdoba, na Argentina, participou da 5ª Bienal Latino Americana de Cerâmica Condorhuasi, em 1997. Recebeu prêmios em duas edições do Salão do Jovem Artista – RBS, em Porto Alegre (1986 e 1996) e também em 1996 foi premiado no Salão da Câmara Municipal, na mesma cidade. Em Florianópolis, no período em que cursou o mestrado, de 2005 a 2007, realizou algumas intervenções artísticas clandestinas em áreas públicas, como por exemplo um caleidoscópio (imagens 1, 2 e 3), construído pelo artista com um cano de PVC, inserido no lugar de uma luneta que havia sido retirada para manutenção, localizada na Lagoa da Conceição. A obra teve duração de cinco dias, quando foi removida pela empresa responsável pela luneta, que a recolocou em seu devido lugar.

Imagem 2:
Detalhe da paisagem vista
através do caleidoscópio.



Imagem 1:
Paulo Damé, Caleidoscópio, 2005,
inserção clandestina em espaço
público: tubo PVC, madeira, vidro,
água e paisagem, Florianópolis/SC.



Imagem 3:
Paulo Damé, Caleidoscópio, visão interna.

José Luiz de Pellegrin é professor de Pintura na UFPEL, doutor em Artes pela Universidade de São Paulo (USP). Participou de diversas exposições, individuais e coletivas, em Pelotas, Porto Alegre, São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro. Impulsiona o circuito artístico em Pelotas organizando exposições das quais fazem parte um grande número de artistas atuantes nesta cidade, tanto iniciantes quanto artistas já conceituados.

Stela Terra participou do Salão Jovem Artista - RBS de 2006, em Pelotas, no qual foi premiada e consequentemente teve sua obra exposta no Salão de Porto Alegre, no MARGS. A artista considera de grande importância a exposição que fez no Salão de Arte Vitor Meireles, em Santa Catarina, para a qual foi selecionada entre aproximadamente 706 artistas inscritos. Participou ainda de diversas outras mostras em Pelotas, coletivas e individuais.

Uma das questões dirigidas aos artistas entrevistados foi como eles viam a importância da preservação e conservação da arte contemporânea. Para Vivian Herzog, se a constituição do trabalho é efêmera, esse fato precisa ser assumido pelo artista e esclarecido para a instituição. Nesse caso, repor o trabalho ou restaurá-lo iria contra a intenção original do artista, que escolheu trabalhar com a efemeridade. A artista citou ainda a questão do uso da fotografia como forma de documentação das obras não duráveis. Francisca Alves tratou também do fato de alguns artistas defenderem a poética do trabalho que não precisa durar, que não se conserva e do qual restam somente imagens. A artista citou como exemplo uma obra do artista

Paulo Momento, que foi exposta em 2004 na Galeria Sete ao Cubo², em Pelotas, intitulada *Não Pise na Grama*, que era composta por grama natural. Segundo Francisca, este trabalho obviamente não foi conservado, pois mesmo que a grama tenha sido devolvida à natureza ela deixou de ter o valor de obra de arte. Este é um exemplo de trabalho que só pode ser apreciado novamente através dos registros fotográficos da exposição.

Francisca Alves considera importante a conservação das obras realizadas com materiais duráveis, pois pensa que é mais interessante o aprendizado com aquilo que é tátil, palpável, do que com algo apenas escrito ou fotografado. Não desconsidera a importância do texto e da imagem como suportes de memória, mas acha mais interessante o acesso direto ao objeto artístico. Para a artista, preservar e conservar é fundamental, muito mais interessante do que escrever um texto documentando o trabalho e desfazer-se do objeto em si.

Paulo Damé diz que alguns trabalhos contemporâneos são muito específicos, tanto no que se refere à conservação quanto à sua forma de exposição. Cita como exemplo *Os Bichos* de Ligia Clark, que são objetos originalmente manipuláveis, mas questiona como eles seriam expostos atualmente da forma como a artista concebeu. Sabe-se que hoje eles não podem ser manipulados pelo espectador como foi planejado pela artista porque isto iria contra a necessidade de se conservar um trabalho relevante de sua trajetória, e a artista não vive mais, não poderá criar novos bichos e nem reproduções dos já existentes. Damé fala da possibilidade da confecção de réplicas que possam ser manipuladas, mas estas cópias não seriam mais o trabalho de Ligia Clark. O artista entrevistado diz que a questão da preservação e conservação hoje em dia tornou-se muito complexa, pois cada trabalho possui questões e necessidades muito próprias, não se pode usar a mesma solução para todos, e o artista cita esta como sendo uma das características da arte contemporânea.

Na visão de José Luiz de Pellegrin é fundamental a preservação e conservação da arte contemporânea. O artista diz que se não existe memória não há acesso nem estima. Sobre a questão histórica, pensa que quem não tem história

² Galeria pelotense que localizava-se no calçadão da Rua Quinze de Novembro, nº 560, no prédio onde funcionou a antiga administração do Theatro Sete de Abril. Suas atividades já foram suspensas.

encontra-se perdido. Para Pellegrin³: “a conservação é uma possibilidade de fato de você revisitar, de você aprender, de você compreender as coisas todas, de fundamental importância.”

Sobre a mesma questão, Stela Terra considera muito difícil a preservação e conservação dos trabalhos contemporâneos pelo fato de nem tudo ser palpável. Cita como exemplo as instalações da série *Fio Luz* (Imagens 4 e 5), que desenvolve com fios dourados, que depois do trabalho desmontado, são guardados em uma caixinha, totalmente enredados. A mesma obra não pode ser remontada em outra exposição com os mesmos fios e a mesma configuração. Dessa forma, cada trabalho é único. Tratando-se de conservação de objetos artísticos duráveis, a artista cita uma exposição que visitou no Rio de Janeiro, em 2009, no Centro Cultural do Banco do Brasil, onde ficou impressionada com uma pintura de aproximadamente 200 anos que parecia ter sido feita uns três dias antes da exposição, devido ao grande cuidado com a conservação. Na opinião de Stela, as obras contemporâneas devem ser bem conservadas dentro de condições que não imponham alterações, mas considera que os artistas iniciantes muitas vezes não têm esse cuidado, não dão importância para o que possa vir como resultado desse período inicial de produção.

Imagem 4:
Materiais utilizados na
montagem da exposição.

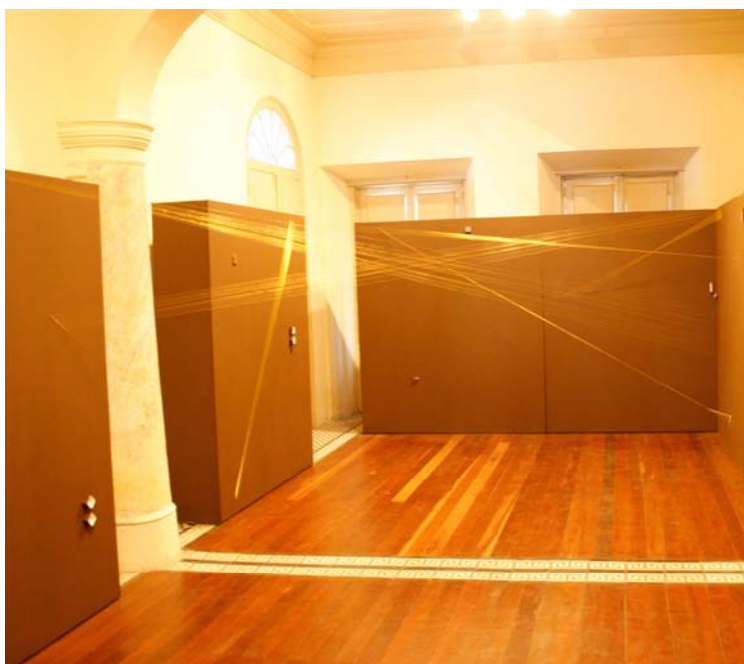


Imagem 5:
Stela Terra, *Fio Luz*,
2008, instalação: fios
dourados, pregos
dourados, caixinhas
em MDF. SECULT,
Pelotas/RS.

³ Informação obtida através de entrevista concedida à autora, no Instituto de Artes e Design / UFPel, no dia 2 de julho de 2009. Vide apêndices pg. 88.

Cada um dos entrevistados faz uso de seus materiais de trabalho de uma forma específica, baseada em suas diferentes poéticas. As obras são acondicionadas de acordo com os conhecimentos, o espaço e a estrutura de que cada artista dispõe.

Vivian Herzog compõe suas obras utilizando papéis, tecidos, bastão a óleo, óleo de linhaça, aquarela, grafite, lápis de cor, canetas, todos materiais convencionais do desenho, e já produziu também alguns ensaios em fotografia. Suas obras em bastão a óleo e óleo de linhaça sobre papel são delicadas pois, segundo a artista, com o passar do tempo, o óleo degrada a fibra do papel, mudando de cor e sumindo. Esse fato, apesar de interferir na durabilidade do material, não desagrade à artista, que diz que a viscosidade do óleo e até mesmo o fato dele apagar com o tempo são visualmente interessantes. Segundo Maria Cecília Drumond (2006), tratando-se de pintura a óleo e especialmente aquarelas, a ação da luz sobre os pigmentos altera as cores e também causa transformações na resistência dos materiais, como o enfraquecimento do tecido, a destruição da pintura e o amarelamento dos vernizes. Esta explicação não se aplica totalmente à degradação das obras de Vivian Herzog, pois o problema revelou-se apenas em seus trabalhos em papel. As pinturas em tecido não reagem da mesma forma. Vivian explica que se um de seus trabalhos integrasse a coleção de algum museu precisaria repor a peça ou assumir a condição degradante do material, e diz que quem adquire suas obras sabe dessa condição. A artista expõe suas obras fixando os grandes papéis diretamente na parede, com pregos e sem moldura.

Vivian guarda seus trabalhos menores, que são pequenos desenhos, cuidadosamente em pastas de plástico micro ondulado (indicado para conservação) ou em pequenas caixas. Os desenhos de grandes dimensões (Imagem 6), realizados em módulos (em várias partes que são montadas na parede e desmontadas para guardar) são armazenados em pastas maiores, improvisadas com papelão de caixas, pois não encontra no mercado pastas do tamanho que necessita, ou em envelopes de papel Kraft. Alguns trabalhos foram envoltos em papel sulfite antes de serem guardados nas pastas, porque a artista aprendeu que este tipo de papel não é muito ácido.



Imagem 6:
Vivian Herzog, 2008, Desenho,
bastão a óleo e grafite sobre papel,
180x230 cm. Obra dividida em
seis partes.

Na verdade, este conhecimento da artista sobre os papéis utilizados no acondicionamento está equivocado. O papel sulfite é produzido com fibra de eucalipto e não deve ser usado para conservação. Segundo Maria Cecília Drumond:

Por sofrerem processos para alveamento e para extração de lignina, que é uma substância que confere consistência à madeira, os papéis industriais apresentam resíduos nocivos, responsáveis pelo aumento da acidez, diminuindo sua vida útil. A encolagem, ou seja, a adição de cola na fabricação do papel, [...] também contribui para o acréscimo de acidez [...] Encontrado mais facilmente no mercado, o papel fabricado a partir do eucalipto apresenta fibras curtas, não devendo ser utilizado em processos de conservação[...] O papel mais indicado é aquele composto de pura celulose, sem acidez, com ph (potencial hidrogênio) entre 7,0 e 8,5 e com fibras longas. A fibra de melhor qualidade é a de trapos de algodão ou de linho, por estes apresentarem teor de acidez neutro (2006, p. 110).

Os trabalhos em tecido de Vivian Herzog, pintados com bastão a óleo e óleo de linhaça, por serem grandes, são dobrados e também guardados nas pastas de papelão. Como o tecido fica com marcas de dobras ele precisa ser passado com ferro elétrico antes de ser exposto, o que a artista diz que não é bom, porque sempre que o tecido é passado, mesmo colocando um pano sobre ele, um pouco do risco é perdido.

Suas grandes pastas são armazenadas sob a cama, pois o ateliê da artista é a sua própria residência. Vivian não possuiu um local específico para trabalhar e acondicionar suas obras. Claro que as pastas ficam empoeiradas, mas nem sempre o artista pode preservar e conservar seus trabalhos da maneira ideal. A conservação é realizada dentro do que é possível. Vivian considera que algumas sujeiras que

surtem nas obras durante as exposições ou no armazenamento e o amarelamento do papel são marcas do tempo e precisam ser aceitos. Porém, não tolera interferência e danos causados por outras pessoas, como já aconteceu em uma exposição sua quando um visitante desenhou em uma de suas obras.

Francisca Alves também trabalha com pintura, porém com outro tipo de proposta. A artista utiliza papel, tela, tinta e, para fazer os esboços, grafite. Além das pinturas sobre tela e papel, desenvolve trabalhos nos quais a própria tinta é o suporte, denominados películas. As películas (Imagem7) são placas de tinta acrílica, diluída com um pouco de água e aglutinante acrílico, para que tenham flexibilidade e não fiquem secas. Quando as películas secam, são retiradas dos moldes (potes de plástico) e coladas pela aderência do próprio material nas paredes do banheiro ou da cozinha para manter a flexibilidade através do contato com vapores e umidade. Na montagem dos trabalhos a artista não precisa usar cola, a própria aderência do material faz com que ele se mantenha colado. É um trabalho muito específico, mas a artista não o considera difícil de conservar. Na sua opinião o mais delicado é o papel, pois desenvolve obras de grandes dimensões com esse material, o que torna difícil o armazenamento, além do problema com traças e com a umidade de Pelotas⁴. Francisca diz que, devido à umidade, o artista precisa ser teimoso para trabalhar com papel em Pelotas.



Imagem 7:
Francisca Alves, Películas, 2009, tinta acrílica e
Aglutinante, Instituto de Artes e Design,
UFPel, Pelotas/RS.

⁴ A umidade relativa do ar, em Pelotas, é bastante elevada, com média anual de aproximadamente 85%. Informação obtida em www.ufpel.edu.br.

Francisca Alves considera muito importante, na questão da conservação, a produção em si. Relata que, por ser uma artista iniciante, quando começou a pintar não tinha noção da quantidade de trabalhos que produziria. A artista considera que esse desejo de produzir muito, sem pensar onde as obras serão acondicionadas, faz parte da experiência de quem está iniciando sua trajetória e que somente mais tarde o artista vai pensar na necessidade de ter espaço para guardar e conservar as peças de um modo mais adequado. Francisca conta que atualmente possui um grande número de obras, mas ainda não tem condições de manter um ambiente adequado para guardá-las, como um ateliê, com todos os requisitos de conservação e guarda. No momento a artista está investindo nos materiais que necessita para produzir, o que tem um custo elevado, então faz o possível para que os trabalhos tenham uma boa durabilidade na sua residência.

Francisca Alves guarda suas grandes pinturas em tecido enroladas dentro de canos de papelão; as pinturas em papel são empilhadas em um quarto do seu apartamento, assim como as pinturas em telas; os trabalhos com as películas que já estão montados ocupam a mesa da sala, empilhados e separados por plásticos, enquanto as películas que ainda não estão montadas encontram-se dentro de uma caixa de sapatos (Imagem 8), envoltas em plásticos para evitar aderência entre as peças. O marido da artista tem o hábito de pendurar alguns de seus trabalhos nas paredes do apartamento.



Imagem 8:
Francisca Alves. Películas
armazenadas antes da montagem.

As películas são movimentadas com alguma frequência, pois desde 2007 recebe orientações no Torreão⁵, em Porto Alegre, onde também produz, então uma parte de seus trabalhos fica neste local e outra parte na sua residência em Pelotas e as peças são transportadas entre as duas cidades. No Torreão as películas ficam empilhadas porque não há um local específico para armazená-las.

Paulo Damé trabalhou aproximadamente até 2003 com cerâmica, madeira, mármore, bronze e papel. Hoje, além dos materiais já citados, utiliza qualquer outro, conforme a necessidade do trabalho que planeja. O artista relata que sempre teve preocupação com a durabilidade de seus trabalhos e isso o levou de início a usar materiais tradicionais da escultura, como o mármore, a madeira e o bronze, que chama de “coisas eternas”, porque duram muito tempo (Imagens 9 e 10). Hoje ainda preocupa-se em sempre desenvolver seus trabalhos com bons materiais, que correspondam ao tempo que a obra deve existir. Algumas obras do artista são planejadas para ter uma duração limitada, como inserções que terão durabilidade de uma semana, um mês. Nesses casos os materiais são adequados a esse tempo de permanência.



Imagens 9 e 10:
Paulo Damé, Sem Título, 2002,
Madeira, cerâmica e vidro,
23x23x31 cm.

Algumas peças de Paulo Damé encontram-se distribuídas pela casa do artista, que é o seu ateliê, outras ficam encaixotadas. Damé diz não ter muitos problemas com a conservação das suas obras porque elas não são muito delicadas,

⁵ O Torreão, inaugurado em 19 de junho de 1993, em Porto Alegre, pelos artistas plásticos Elida Tessler e Jailton Moreira, oferecia, orientação a artistas nas áreas de pintura, desenho e escultura, até encerrar suas funções em setembro de 2009.

então as condições normais de uma casa são suficientes. Considera que obras em papel precisam de um cuidado maior, como manter as peças secas, guardar em uma embalagem boa e em lugar onde mantenham-se bem conservadas.

José Luiz de Pellegrin, no início de sua carreira como artista plástico, utilizou até mesmo anilina de doce e lápis de cera em suas pinturas, mas sempre trabalhou muito com tinta acrílica. O artista conta que nesse período não tinha condições financeiras de ter um ateliê, então a tinta acrílica era um material mais saudável para utilizar em casa, além de ser uma tinta de secagem rápida, relacionando-se por esta característica com a personalidade do artista, que é uma pessoa muito ágil. Pellegrin fez pouco uso da tinta a óleo porque não tem paciência de esperar que ela seque, para só então pintar uma nova camada.

Pellegrin produziu fotografias em polaroid por dez anos, até a empresa Polaroid Corporation encerrar a sua produção. Ele cita como exemplo um trabalho realizado em parceria com outra artista, que consta no livro *Arte Internacional Brasileira*, de Tadeu Chiarelli. Pellegrin chama a obra de *Dois Narcisos Cegos*, porque Narciso olhava e admirava sua própria imagem, mas ele e sua colega fotografaram o próprio corpo sem olhar pela lente da câmera. Com o uso desta tecnologia, as fotos ficaram intencionalmente desfocadas, pois segundo o artista, esta foi uma forma de subtrair o desenho e evidenciar a cor e a massa, que são as questões da pintura. As fotos eram montadas em sequência, remetendo à idéia de um filme.

Durante o curso de doutorado, o artista fez “uma passagem da pintura para o espaço”, como ele mesmo diz. Passou a construir objetos tridimensionais em fórmica, com referência na redução e no minimalismo, especialmente pelo fato deste ser um material industrial e impessoal. Na parte interna desses objetos, todos pintados de branco, foram coladas folhinhas que imitam ouro. O artista conta que a luz, quanto reflete no ouro, produz uma luminosidade, fazendo do trabalho uma oposição entre o lado frio da indústria e o quente dessa luz. Pellegrin diz que esse branco limpo remete aos seus trabalhos iniciais, suas naturezas mortas. O artista relata que desde a infância mantém essa relação com a solenidade de uma mesa posta e do altar da igreja arrumado com uma toalha branca impecável, lembrança de quando foi coroinha.

Segundo José Luiz de Pellegrin, entre os materiais que utiliza, a folhinha de ouro é o que impõe as maiores dificuldades. O artista criou sua própria técnica para

colar as folhas na madeira, o que é um processo bem delicado. É preciso utilizar talco para que elas não grudem nas mãos e não rasguem e caso o artista respire mais intensamente, o material voa. Para evitar a oxidação, aplica-se sobre as folhas um produto chamado água de barata, que também é utilizado em gravuras, mas se utilizado em grande quantidade, este material pode tirar o brilho das folhas de ouro, e se não for aplicado uniformemente, elas oxidam. Para que essas obras sejam restauradas, as folhas douradas precisam ser inteiramente substituídas.

De todos os artistas entrevistados, apenas José Luiz de Pellegrin e Stela Terra possuem ateliês, em espaços específicos para este fim, onde as obras podem ser produzidas e armazenadas. Tratando-se do acondicionamento das obras de Pellegrin, as peças são revestidas com plástico bolha e algumas vezes envolvidas primeiramente em papel pardo, pois já aconteceu da pintura adquirir marcas através do contato direto com este plástico. É empregado também no acondicionamento, sobre o papel pardo ou sob o plástico bolha, um outro material que lembra uma espuma bem fininha que é muito usado pela indústria moveleira para embrulhar as peças que saem das fábricas.

Na visão de Pellegrin, artista não costuma ter muito conhecimento sobre conservação. Ele relata⁶: “[...] eu tinha um amigo que fazia conservação e eu dizia ‘ah, eu vou fazer tal coisa’, ele dizia nem pensar, porque depois como é que a gente vai cuidar disso, não é, que artista vai misturando tudo [...]”.

Para facilitar os processos de guarda e transporte, suas grandes pinturas são produzidas em módulos, em telas separadas e anexadas por parafusos (Imagem 11). Para que sejam conservadas de fato devem ficar suspensas, mas é preciso apoiar umas nas outras porque não há onde pendurar. As peças correm o risco de sofrer deformações, apesar da madeira de boa qualidade. O fato das pinturas serem divididas em telas distintas não está relacionado apenas com a conservação e o armazenamento, mas também com a poética do artista: são as pinturas de campos de cores, onde cada cor ocupa uma tela. O artista explica que poderia usar apenas uma tela e pintar com quatro cores diferentes, mas o resultado não seria o mesmo, pois ao justapor duas cores, separando-as apenas por uma linha de diferença de cor, elas vibram. Se há uma linha real essa vibração diminui. Uma de suas pinturas consta no acervo do MAC. Segundo Gaudêncio Fidelis (2002),

⁶ Informação obtida através de entrevista concedida à autora, no Instituto de Artes e Design / UFPel, no dia 2 de julho de 2009. Vide apêndices pg. 89.

trata-se de um trabalho dividido em quatro partes, unidas por parafusos na parte interna.



Imagem 11:
José Luiz de Pellegrin, Sem Título, 1991, Pintura: acrílica sobre tela, 50,2x343 cm. Acervo do Mac.

Stela Terra compõe suas obras com madeira (MDF), tinta acrílica PVA, fios, pregos e está desenvolvendo alguns trabalhos em papel. Segundo a artista, os trabalhos executados com os fios são os mais difíceis de conservar, porque na verdade o que desenvolve com eles não pode ser conservado. Como já vimos, quando obras da série *Fio Luz* são desmontadas, a linha não pode ser reaproveitada, ela forma um emaranhado de fios. Apenas os preguinhos dourados podem ser reutilizados. A artista pensa em reunir em algum momento todos os fios que restam das exposições para compor uma outra obra, inclusive já faz alguns estudos sobre isso, mas os trabalhos originais não existem mais. Mais uma vez, pode-se dizer que o que resta da obra é a fotografia, além da lembrança do espectador.

As características destas obras nos levam a pensar sobre os problemas relativos à manutenção, no caso de um trabalho da série *Fio Luz* ser adquirido por uma instituição. A obra precisaria ser conservada sempre montada no mesmo lugar, pois não é possível transportá-la e nem guardá-la sem que esta se desfaça e deixe de existir.

Os trabalhos de Stela Terra ficam guardados no ateliê da artista, que consiste em uma pequena casa ao lado de sua residência na Charqueada São João, em Pelotas. As peças que produz para expor estão acondicionadas em uma sala específica, em estantes metálicas. Algumas ficam em caixas, como os fios e preguinhos dourados e outros enrolados em papel pardo, como as peças em MDF

da série *Cor Luz* (Imagens 12, 13 e 14), que podem ser remontadas e expostas quantas vezes for necessário. Uma outra sala, que possui várias prateleiras em madeira e uma grande mesa, também de madeira, coberta com papel pardo, é utilizada pela artista para produzir, ministrar aulas de artesanato e guardar potes de tintas e outros materiais.



Imagem 12:
Stela Terra, *Cor Luz*, 2006, MDF e tinta
Acrílica, 180 X 40 cm,
Exposição Arte = Profissão????



Imagem 13:
A mesma obra, armazenada no ateliê da artista.



Imagem 14:
Objetos em MDF que compõem outra obra da série *Cor Luz*, desmontada. Detalhe da cor cítrica refletida na superfície branca que está sendo suspensa.

Apesar das preocupações com a preservação e a conservação do próprio trabalho, todos os artistas entrevistados para esta pesquisa consideram que não acondicionam suas obras da forma ideal.

Vivian pensa que o correto seria possuir pastas para todos os desenhos e bancadas que não acumulassem tanta poeira, como ocorre com o material que mantém sob sua cama. Sabe que deveria embrulhá-los com a mesma espuma fina que foi citada anteriormente por Pellegrin, envolver seus trabalhos com papéis menos ácidos e ter móveis adequados para o tamanho de suas obras, com grandes gavetas. Porém, entre o ideal e o que é possível, a artista diz que executa o que é praticável dentro das condições atuais de uma profissional que está iniciando sua trajetória. A intenção real da artista não é manter os trabalhos guardados, é tê-los em circulação, sendo expostos e vendidos.

Francisca Alves diz que gostaria de ter armários que permitissem acondicionar seus trabalhos separadamente, em gavetas individuais ou prateleiras, sem peso sobre eles, pois considera que dessa forma a durabilidade dos objetos seria maior, pois evitaria as dobras, os amassados e no caso das películas, a formação de texturas. As grandes pinturas em tecidos, a artista considera que estão bem guardadas dentro de canos de papelão, assim como as telas, empilhadas ou penduradas. Francisca declara ter medo da umidade e do mofo e acha que daqui a alguns anos pode precisar colocar suas pinturas no sol. Segundo a artista, sabendo-se lidar bem com a tinta acrílica ela resiste ao sol, e exposta a ele pelo período de um dia não sofreria danos (opinião da artista, sem base científica).

Paulo Damé afirma não pensar sobre o seu modo de conservação, se ele é realmente o ideal, mas age de forma natural, dentro do que é possível e suas obras são mantidas em bom estado. O artista não gosta muito de limpeza e confirma seu raciocínio citando Picasso:

Picasso já dizia que o pó é o melhor conservante das obras de arte, se ninguém tirar o pó não vai estragar, ele teve um, um desenho a carvão estragado por um fotógrafo, David Duncan, que o cara foi limpar, tirar o pó pra fotografar melhor e o desenho a carvão não tava fixado e ele borrou o desenho todo né, e aí tem essa frase do Picasso que diz que, que o pó é o melhor conservante então, que aí ninguém vai limpar, ninguém vai estragar, e tá tudo ok.⁷

Esse pensamento é aplicável às especificidades do carvão, não significa que a poeira não seja prejudicial. O artista costuma instruir quem faz a higienização de sua casa sobre os cuidados com suas obras, ou pede que não limpe e ele mesmo faz este trabalho. Como exemplo do que a limpeza de forma errada pode causar aos

⁷ Informação obtida através de entrevista concedida à autora, no Instituto de Artes e Design / UFPel, no dia 30 de julho de 2009. Vide apêndices pg. 95.

materiais, Damé cita o que ocorre com o mármore quando este material é limpo com um pano úmido que contenha resíduos de outra sujeira. Estes resíduos impregnam na pedra, que é porosa. Damé lembrou que no período em que trabalhou com mármore no ateliê do Chico Stockinger ninguém podia tomar chimarrão, para evitar que o líquido fosse derramado sobre o mármore acidentalmente, o que causaria uma mancha verde.

Pellegrin considera que para armazenar idealmente suas telas precisaria de um equipamento que já viu em vários museus, cuja estrutura lembra um chassi e há uma trama de metal onde os quadros ficam pendurados. O artista não lembrava o nome deste equipamento no momento da entrevista, mas trata-se de um *trainéu*⁸, como o que acondiciona as telas na reservas técnicas artística da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, instituição da qual falarei mais adiante.

Para Stela Terra, o ideal seria possuir em seu ateliê um ar condicionado, mantendo a temperatura sempre estável. Gostaria também que suas obras não ficassem expostas à poeira. A artista diz que deveria contratar um especialista para realizar um estudo sobre este assunto.

Perguntei aos artistas sobre suas preocupações com a preservação e conservação das suas obras. Vivian Herzog diz que preocupa-se em armazenar seus trabalhos da maneira possível, mas está praticando um certo desprendimento. Acha que se algo estragar, isso precisa ser aceito. A artista fala que conserva para ter acesso à sua produção, mas as degradações devido às reações dos materiais utilizados devem ser aceitas. Para ela, o trabalho, ao mesmo tempo que é memória, é apagamento. Sobre o fato de seus desenhos em papel sofrerem transformações com o passar do tempo, Vivian explica que para um colecionador poderia repor a obra uma vez, mas depois deixaria que a mudança se mostrasse, pois o que faz parte da materialidade do objeto não se pode controlar, é preciso aceitar. É preciso pensar se a reposição da obra não iria contra a sua originalidade, já que se trata de um trabalho gestual que dificilmente seria reproduzido de forma idêntica.

Francisca Alves considera que o ideal seria ter seus trabalhos vendidos. Tratando de conservação, considera que os cuidados no transporte das obras são muito importantes. A artista criou um texto explicando como guardar, conservar,

⁸ O *trainéu* é composto de grandes quadros metálicos verticais, instalados em paralelo, que deslizam sobre rodas.

expor e transportar seus trabalhos com as películas. Cita a importância dos cuidados em todas as etapas do trabalho: o fazer, a mistura das tintas, a secagem, o armazenamento, tanto do trabalho pronto quanto das películas antes de serem montadas.

As películas de Francisca são sujeitas pela própria artista a uma série de experimentos para constatar o comportamento do material em diferentes situações e os cuidados necessários com ele. Dessa forma, sabe-se que elas já resistiram às altas temperaturas dos raios solares, como quando foram expostos no Salão Jovem Artista de 2008, em Porto Alegre. Também já foram colocadas no congelador para que sua resistência ao frio fosse testada, e segundo a artista o resultado foi muito bom. Curiosamente, pouco tempo depois desta entrevista, durante o inverno rigoroso de 2009, a artista relatou que devido ao frio intenso, as películas congelaram dentro das fôrmas, inclusive quebrando quando retiradas. Foi preciso colocá-las na água quente para que recuperassem a elasticidade. As películas podem inclusive ser limpas com pano úmido, sem que sofram nenhum dano. Quando acontecem dobras no material, basta esticar que elas se desfazem.

Esse conhecimento de como lidar com os materiais que utiliza faz parte da preocupação da artista com a preservação e conservação de seus trabalhos. Ela sabe, por exemplo, que se duas películas colarem e ficarem unidas por dois dias, podem ser descoladas, por três dias, descolam somente com água, por quatro dias, não descolam mais. Francisca diz que lidando com o material aprende com ele, então sabe o que pode e o que não pode ser feito.

Gaudêncio Fidelis (2002) considera necessário um estudo aprofundado dos materiais que compõem a obra, não apenas pela diversidade de sua composição, mas também para que se possam conhecer seus fatores de deterioração, pois materiais não tradicionais são mais instáveis.

Paulo Damé também estabelece relações entre os cuidados com a conservação e a realização dos trabalhos. Para o artista, esta preocupação está incluída no processo de produção. O conhecimento do material que utiliza também está presente nas suas declarações. Diz que, no caso de uma peça em mármore, sabe que sua durabilidade é longa, então precisa apenas preservar, cuidar para que a obra não arranhe e não fique exposta em local onde possa sofrer danos. A cerâmica, segundo o artista, pode permanecer até mesmo na rua que não será

afetada (os trabalhos em cerâmica de seus alunos costumam ficar distribuídos pelo pátio do IAD/UFPel).

Damé não pretende que suas obras durem 200 ou 300 anos. Preocupa-se apenas em manter os trabalhos guardando-os em boas condições, mas não pretende realizar uma conservação a longo prazo. Sua preocupação com a conservação está na escolha dos materiais, na forma de trabalhar, portanto não produz objetos que sejam frágeis e causem transtornos quanto à manutenção.

Para José Luiz de Pellegrin, a preocupação com a preservação e a conservação está até mesmo no manuseio de uma tela. Diz que a maior parte das pessoas não sabe como fazer isso. Seguram as telas pela parte de cima do chassi causando marcas de dedos no tecido. Segundo Maria Cecília Drumond (2006), o correto é segurar as pinturas pela moldura, ou pelo chassi quando não há moldura, evitando tocar na tela (tecido). O artista cita também o problema de armazenar erroneamente pinturas com tinta acrílica, pois mesmo que ela esteja seca, se a camada for espessa e duas telas forem apoiadas pela face pintada, elas colam, e ao serem separadas, a pintura será danificada.

Pellegrin lamenta, referindo-se a instituições que expuseram trabalhos seus, que poucos profissionais sabem cuidar das obras de arte. Conta sobre quando enviou um trabalho para ser exposto na Funarte, no Rio de Janeiro, no final da década de 80 ou início dos anos 90. Ao chegar na instituição viu seu trabalho, uma grande tela, apoiado em uma parede e sobre a obra caíam pingos de água. O artista relata que costuma fazer embalagens com papelão para transportar suas pinturas, de forma que fiquem bem acondicionadas, porém acontece de ter as obras devolvidas desencaixotadas e danificadas.

Sobre a falta de cuidado por parte das instituições, o artista cita um trabalho em fórmica branca, com a parte interna revestida pelas já citadas folhinhas de ouro, que enviou através do correio para uma exposição na Feevale⁹. Pellegrin revestiu a obra com espuma e plástico bolha e a recebeu novamente apenas envolvida em papel. Todas as extremidades da fórmica foram quebradas.

A preocupação de Stela com a preservação e conservação de seu trabalho está no armazenamento das obras. A artista procura guardá-las da melhor forma possível, baseando-se no que conhece como sendo adequado para cada material.

⁹ Instituição de nível superior localizada em Novo Hamburgo/RS

Sobre a interferência de terceiros, como conservadores ou restauradores, na preservação, conservação e restauro das obras de arte, perguntei aos artistas entrevistados o que eles pensam sobre a possibilidade do sentido original do trabalho ser modificado.

Segundo Vivian Herzog, tratando-se de seus desenhos, o conservador poderia apenas cuidar do armazenamento, da exposição do seu trabalho e da higienização para evitar sujeiras causadas por insetos. A artista pensa que dependendo do tipo de interferência tudo é negociável, porém a deterioração da fibra do material faz parte da estrutura da obra e precisa ser respeitada. Para Vivian, tratando-se de trabalhos conceituais, onde o que se apresenta é a idéia, quando estes são compostos por diversos fragmentos, em várias partes, deveria haver uma espécie de “partitura”, citando um termo da própria artista, para que a obra pudesse ser remontada, quando necessário, pela instituição que a possui. Quando não há essa possibilidade, a instituição deve estabelecer contato com o artista.

Francisca Alves declara não ter conhecimento da existência de algum profissional, em Pelotas, com formação em conservação (apesar de haver na cidade a especialização em Patrimônio Cultural – Conservação de Artefatos, da qual se origina esta pesquisa e o Bacharelado em Conservação e Restauro). A artista comenta que não há nesta cidade grandes colecionadores e que os museus são poucos e com acervos pequenos. O próprio Museu de Arte Leopoldo Gotuzo (MALG) não possui uma coleção significativa de Arte Contemporânea.

Sobre conservação, Francisca Alves acredita que quando se tratam de obras tradicionais, como a pintura em tela, com materiais já bastante estudados, o cuidado é mais fácil. Pode-se trocar a moldura, evitar cupins e traças. Além disso há um número maior de profissionais envolvidos com restauração em pintura. Em termos de arte contemporânea, a entrevistada diz que a diversidade de materiais é grande e cada um deles possui seu próprio processo de conservação e guarda, que nem sempre é conhecido, e há poucos especialistas. Francisca considera importante ter profissionais especializados para tratar de cada material, mas acha que essa não é uma tarefa muito difícil, pois há conhecimento sobre alguns deles. Cita como por exemplo a lata, que sabe-se durar muito tempo, basta cuidar para que não enferruje.

Em sua opinião, é necessário que alguém tenha interesse em experimentar os materiais, acompanhar seu comportamento em diferentes situações, como ela própria faz com suas películas, quando as cola no azulejo da cozinha onde recebem

vapores, no banheiro onde há umidade, no vidro da sala onde ficam expostas ao sol. Segundo a artista:

Então é mais um acompanhamento, um interesse de saber como é [...] que se comporta determinados materiais, e eu acho que é um universo muito grande e bem legal de se, de se praticar, de tá se informando, experimentando [...] a gente não tem aqui grandes faculdade de conservação de objetos contemporâneos mas, a gente sabe que sempre tem grandes acervos no Brasil e que de alguma forma eles se mantêm, os objetos se mantêm, né, por essa experiência diária de tá lidando com o material e com o objeto.¹⁰

Paulo Damé diz não se preocupar muito com a interferência de outros profissionais nas suas obras e não envolver-se diretamente com isso. A prefeitura de Pelotas possui um trabalho seu produzido em mármore. O artista sabe que esta obra não está preservada em local apropriado pois recebeu informações sobre este fato, mas não envolve-se com o problema. Damé diz ele faz o trabalho e quem adquire conserva se quiser, a responsabilidade não é mais dele.

José Luiz de Pellegrin demonstra ter conhecimento sobre diferentes linhas de conservação, como a que restaura mas deixa explícito que foi restaurado¹¹ e a que tenta disfarçar a intervenção. O artista expressa o seu pensamento da seguinte forma:

[...] o que eu acho complicado é o seguinte ó, eu fui uma vez pra Nova York [...] e fui no Metropolitan e vi uma exposição, uma sala cheia de Cézannes, conservadíssimos, limpíssimos, invernizadíssimos, eu tinha a sensação que assim, que tinham sido acabados de pintar, eu fiquei com uma sensação muito ruim, né porque, eu pensei bom, são do século XIX, ele morreu em 1916¹² então era esquisito, me deu uma sensação que aquela aparência física, não da imagem, porque a imagem era um Cézanne obviamente, mas a aparência física parecia de plástico, então eu fiquei muito impressionado com isso né, achei que tinha um exagero ali naquela conservação, que tinha mumificado aquela, aquela coisa, né por outro lado eu também acho que não tem jeito, tem que cuidar porque, tem que vencer o tempo né, porque senão, o tempo é feroz com as coisas [...].¹³

Em relação ao seu trabalho, o artista não vê problema no restauro, desde que não cause nenhuma deformidade. O próprio artista relata que, no caso de suas pinturas onde cada área (tela) possui uma única cor, é complicado restaurar, porque

¹⁰ Informação obtida através de entrevista concedida à autora, na residência da entrevistada, no dia 25 de junho de 2009. Vide apêndices pg. 87.

¹¹ Segundo a teoria do restauro de Cesare Brandi, o primeiro princípio da restauração diz que a reintegração de partes de uma obra de arte deve ser feita de modo que seja reconhecida com facilidade, mas sem romper com a unidade da obra. A reintegração deve ser invisível à distância, mas imediatamente percebida quando observada de perto.

¹² Cézanne faleceu em 1906.

¹³ Informação obtida através de entrevista concedida à autora, no Instituto de Artes e Design / UFPel, no dia 2 de julho de 2009. Vide apêndices pg. 92.

a cor é precisa, quando ocorre um arranhão, mesmo que seja pequeno, a correção deve ser muito exata para que seja imperceptível, ou quase imperceptível, a fim de que o dano não interfira no resultado da obra. Tratando-se de pinturas com muitas cores e elementos um pequeno detalhe pode passar despercebido, mas no caso de uma grande área pintada com uma única cor até mesmo uma pequena sujeira se destaca.

A pintura monocromática, segundo Gaudêncio Fidelis (2002), representa um dos maiores desafios à conservação, pois as superfícies são precisas e frequentemente resultam da mistura de várias cores, que nem sempre são registradas corretamente pelo artista. A obra de Pellegrin pertencente ao acervo do MAC precisou ser restaurada pelo próprio artista, como parte de um projeto de Gaudêncio Fidelis. Uma parte da obra precisou ser repintada e o maior problema para o artista foi encontrar a cor que havia utilizado anteriormente. Baseado em sua experiência como pintor, Pellegrin sabe que a cor que vemos quando a tinta está molhada não é a mesma apresentada quando a tinta está seca, então ele resolveu molhar toda a tela com um pincel para descobrir o tom que havia utilizado.

Seus trabalhos confeccionados em fórmica não foram fabricados pelo artista, mas por um marceneiro. O importante para Pellegrin é que a sua idéia funcione, é nela que está a questão autoral da obra, e não na sua confecção, desde que o trabalho produza os resultados esperados, quem o executou não faz diferença. Alguém que possui melhor domínio da técnica tem condições de executar melhor a idéia do artista.

Na opinião do artista, o restaurador precisa compreender o funcionamento poético e artístico da obra para saber o tipo de intervenção, e não perceber o objeto apenas como um documento. Algumas obras aceitam uma intervenção mais vigorosa, outras pedem um trabalho mais sutil, mas isso a própria obra mostra e é fundamental essa compreensão.

Assim como as obras em fórmica de José Luiz de Pellegrin, nos trabalhos em MDF de Stela Terra, como a própria artista afirma, a interferência de outro profissional não causaria danos ao sentido da obra. O único reparo que faz eventualmente é deixar o branco o mais branco possível e isto poderia ser feito por qualquer outra pessoa, pois não há uma pincelada gestual, um movimento pessoal, então não interferiria na sua proposta.

2. Os colecionadores

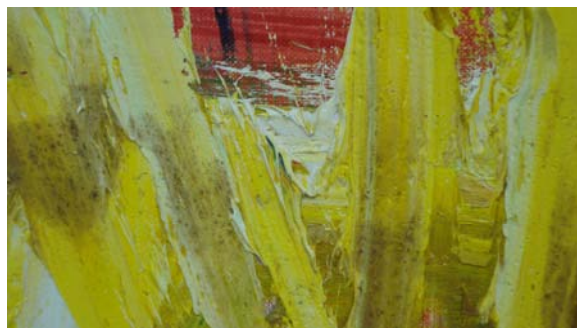
Foi possível perceber, através deste trabalho de pesquisa, algumas diferenças na relação entre colecionadores e artistas com as obras de arte. O artista dispensa alguns cuidados às suas obras, mas não com a intenção de mantê-las sempre em sua residência, pois esta produção é sua fonte de renda, mesmo que não seja a única, então precisa proporcionar retorno financeiro. O colecionador adquire as obras por amor à arte, não como um mero investimento, como cheguei a pensar. Pude notar uma preocupação maior por parte do colecionador com a preservação e conservação de seus objetos artísticos, talvez pelo fato destes fazerem parte de seus bens pessoais.

Porém, este cuidado não pode ser generalizado a todos os colecionadores. Em novembro de 2008 visitei a exposição *Belo Caos*, na Fundação Iberê Camargo, composta por obras do artista Jorge Guinle pertencentes a diversos colecionadores. Eram pinturas de grandes dimensões, com espessas camadas de tinta de cores variadas. Quase todas as peças estavam danificadas por fungos¹. Nem mesmo o colorido intenso era capaz de disfarçar as manchas de mofo, visíveis especialmente nas áreas de cores claras, como o amarelo (Imagens 15, 16, 17 e 18). No entanto, este descuido não se aplica às colecionadoras que colaboraram com esta pesquisa.

¹ Maria Cecília Drumond (2006) explica que os fungos instalam-se na superfície das obras quando a umidade e o calor são favoráveis e causam manchas geralmente irreversíveis. Para evitar a contaminação é preciso que os objetos, no caso as pinturas, sejam armazenados em local ventilado, limpo, seco e com a temperatura controlada.



Imagem 15:
Jorge Guinle, A
Grande Festa, 1986
coleção particular



Imagens 16, 17 e 18:
Detalhes da pintura onde é possível verificar as
manchas escuras causadas por fungos.

As duas colecionadoras entrevistadas em Porto Alegre, Paula Ramos e Blanca Brites, possuem um número considerável de peças, mas não sabem exatamente o tamanho de suas coleções. Paula Ramos, que iniciou sua coleção em meados da década de 90, acredita possuir entre setenta e oitenta obras. Blanca Brites passou a adquirir arte contemporânea no final da década de 80.

A coleção de Paula Ramos é baseada no seu gosto pessoal e teve início com o consórcio de gravuras do Museu do Trabalho, em Porto Alegre pelo baixo custo das obras (segundo a professora, investindo cinquenta reais por mês é possível adquirir gravuras de artistas como Xico Stockinger). Muitas de suas peças

são provenientes de leilões, portanto geralmente apresentam problemas, como fungos, e precisam ser restauradas.

As entrevistadas apresentaram preocupação com a preservação e conservação de suas coleções, mantendo os cuidados básicos com a higienização, iluminação, umidade, analisando constantemente as obras para verificar se apresentam problemas e procurando tratar das necessidades específicas dos diferentes materiais.

Sobre a importância da preservação e conservação da arte contemporânea, Blanca Brites vê esta preocupação inserida na própria necessidade de preservar o patrimônio, além de preservar a integridade da obra. A colecionadora refere-se da seguinte forma às dificuldades encontradas na preservação da arte contemporânea:

A questão da arte contemporânea, da preservação e conservação, é que muitos artistas não se preocupam com o material [...], então isso causa realmente um grande [...] trabalho pra quem vai conservar, porque quem compra, quem adquire, quem é colecionador, etc, tem a intenção de preservar a obra, muitas vezes o artista não faz com essa intenção.²

A colecionadora cita que muitos artistas crêem que a obra deve nascer e morrer, assim como as pessoas. São várias as linhas de pensamento relacionadas a este assunto, porém acredita que mesmo quando o artista utiliza materiais perecíveis há uma intenção de durabilidade ou perpetuação, ainda que ela venha através do recurso da documentação fotográfica.

Paula Ramos também se refere aos problemas que a arte contemporânea apresenta para a conservação por utilizar materiais diversos. Exemplificando esta questão, pude observar em sua coleção dois trabalhos de um mesmo artista que unem pintura e ferro enferrujado e, com o passar do tempo, o suporte está escurecendo. A colecionadora possui também uma pintura da artista Lenir de Miranda, de Pelotas, que tem como suporte uma espécie de lona. Ao tocar neste material é possível perceber que ele é aderente, mostrando-se um problema no caso de ficar exposto à poeira, porque ela cola no material. Segundo Paula Ramos, a artista deixou de utilizar este suporte.

Além da poeira, outros agentes externos podem interferir na preservação e conservação de objetos artísticos: a temperatura, a luz e a umidade (agentes

² Informação obtida através de entrevista concedida à autora, na livraria Palavraria, no dia 17 de novembro de 2008. Vide apêndices pg. 109.

físicos); os insetos, fungos, bactérias, traças, baratas e roedores (agentes biológicos); os poluentes (agente químico, assim como a poeira) e o vandalismo (agente mecânico, assim como os acidentes causadores de danos).

A luz, segundo Maria Cecília Drumond (2006), é nociva às obras que possuem como suporte a tela ou o papel, considerados suportes frágeis. Estes materiais absorvem a radiação ultravioleta (presente em alto grau na luz natural e na luz fluorescente) e sofrem um processo de reação fotoquímica, que resulta por exemplo na mudança de cor; na capacidade de absorção e eliminação de água, tornando o material mais frágil às variações da umidade relativa; no desbotamento de alguns papéis e tintas; nas propriedades mecânicas do suporte, causando seu enfraquecimento.

A temperatura e a umidade também podem causar alterações irreversíveis nos objetos. Segundo a autora, um aumento de temperatura de aproximadamente 10°C duplica a velocidade da maior parte das reações químicas, favorecendo a degradação do objeto. Quanto à umidade, um ambiente excessivamente úmido é mais prejudicial do que um ambiente seco. A temperatura ideal de um ambiente onde há um acervo, segundo a autora, é entre 20 e 23°C, e a umidade relativa entre 50 e 60%. Claro que os valores variam dependendo do ambiente e do tipo de acervo. No caso de uma residência creio que não seja possível manter estas condições climáticas consideradas ideais, pois não se trata de uma reserva técnica, com acesso restrito e onde há apenas obras de arte, e sim de um local de moradia.

Um dos maiores perigos para a conservação de um acervo, segundo Maria Cecília Drumond (2006), é a mudança brusca de temperatura e umidade relativa. As condições climáticas precisam ser constantes para que o acervo se mantenha o melhor possível. Ambientes úmidos também atraem agentes biológicos, como o cupim, que Paula Ramos tanto teme.

A autora citada relata também o fato dos poluentes causarem a destruição rápida do acervo, independentemente do suporte. Até mesmo no interior de uma residência o ar pode ser contaminado por fumaça de cigarro ou dos automóveis que transitam nas proximidades. Para evitar os danos causados pela poluição a autora indica fechar as janelas que ficam voltadas para as vias públicas ou cobri-las com filtros, que podem ser telas do tipo *pelon* (entretela sem goma) em várias camadas.

A poeira, motivo de preocupação percebido através das entrevistas, é realmente um risco sério para o acervo. Maria Cecília Drumond (2006) diz que o

acúmulo de poeira pode reter umidade, criando condições para o desenvolvimento de microorganismos e atraindo insetos. Para evitar alguns danos pode-se aplicar a mesma solução indicada para evitar os danos causados por poluentes. A autora recomenda o uso de caixas de papelão não ácido, forradas com papel alcalino, para guardar obras em papel.

A interferência de pessoas não aptas na higienização das obras de arte também pode causar danos irreparáveis. Paula Ramos teve obras danificadas por uma funcionária que cuidava da limpeza do seu apartamento. Certo dia a flagrou passando um pano nas pinturas, como se limpasse um objeto qualquer. Por falta de conhecimento e de cuidados adequados, alguns trabalhos foram quebrados, como o vidro que protegia um quadro de grandes dimensões.

Outro fator que merece atenção é o fluxo de pessoas em um ambiente onde há objetos artísticos, especialmente obras tridimensionais, e onde não há um grande espaço livre para circular entre as peças, como ocorre na residência da colecionadora. Paula Ramos diz que costuma fazer reuniões com amigos em sua casa e não pode descuidar-se dos objetos, o que consiste em um ato de preservação.

A colecionadora relata que passou também por problemas com um gato de estimação que vivia em seu apartamento. Um dia, ao chegar em casa, o surpreendeu sobre o sofá, comendo um pedaço de uma obra em papel que fazia parte de sua coleção. Claro que o gato precisou mudar de residência por não se adaptar à convivência com tantas obras de arte.

Por medo de cupins e para evitar o ataque de outros insetos, um cocar indígena é mantido no interior de uma caixa de acrílico, que possui abertura na parte de trás para possibilitar a limpeza interna. Suas gravuras são emolduradas e protegidas com vidro comum, pois o vidro anti-reflexo prejudica a nitidez da imagem.

Para evitar maiores danos, a própria Paula Ramos faz a higienização de suas obras com um pincel muito macio, adquirido em Berlim, especialmente para esta finalidade. Além disso, mantém as janelas fechadas para que a luminosidade excessiva não prejudique a sua coleção. As tapeçarias, por exemplo, não podem em hipótese alguma ficar expostas ao sol, pois a lã desbota. Segundo a colecionadora, a questão da iluminação é seu maior problema em relação à conservação, pois mora em um lugar que recebe muita incidência de luz solar.

Blanca Brites procura preservar sua coleção baseando-se nas condições de cada obra, de cada material. Além dos cuidados básicos com a higienização, busca manter os trabalhos em papel livres da umidade e da iluminação em excesso.

Nenhuma das colecionadoras possui um local específico para armazenar todos os trabalhos, como uma reserva técnica. As peças encontram-se nas suas casas, algumas guardadas e muitas expostas nas paredes.

Paula Ramos mantém muitos dos trabalhos que possui no chão, apoiados um ao lado do outro, em sentido vertical, pois não há espaço suficiente nas paredes. Outros são guardados atrás da cama. Devido à falta de espaço, a colecionadora pensa inclusive em doar muitas peças para um museu ou para a Pinacoteca da Prefeitura de Porto Alegre, a fim de mantê-las em bom estado. Paula Ramos não tem coragem de vender objetos dos quais gosta tanto.

As duas colecionadoras possuem obras compostas por materiais diversos, como é típico da arte contemporânea. Entre uma variedade enorme de trabalhos, Paula Ramos possui uma escultura composta por um guarda chuva e outros objetos que se projetam, uma pintura em papelão de caixa (de Alfredo Nicolaiewsky), uma obra com ossos de animais, além de objetos em cerâmica e pinturas e gravuras, que utilizam materiais tradicionais mas que também podem apresentar problemas como cupim e fungo.

Sobre os materiais que consideram mais difíceis de conservar, Paula Ramos fala de um trabalho feito em borracha, do artista Félix Bressan, que resseca e perde alguns pedaços, de uma obra da artista Belani Ferreira composta por terra e algum elemento aglutinante que já chegou à sua casa sem uma pequena parte e das cerâmicas, que se forem derrubadas quebram facilmente. Acredita que a maior dificuldade para a conservação está nos objetos matéricos, nos materiais perecíveis, na questão da ação do tempo.

Segundo Marylka Mendes (2001), não há nenhuma categoria de materiais que possa ser considerada estável. A autora destaca os fatores que afetam os materiais orgânicos, que constituem a maioria das obras pertencentes às entrevistadas:

Os materiais orgânicos – que incluem papel, produtos têxteis, plumas, couro, ossos, marfim e madeira – são afetados pelas variações da umidade relativa e da temperatura, que provocam sua expansão e contração, exercendo pressão sobre os objetos e provocando deformações, rachaduras, descamação e deterioração estrutural. Eles também sofrem deterioração estrutural proveniente de raios ultravioleta e da luz visível.

Alguns pigmentos usados na decoração de objetos desbotam ao ficarem expostos à luz e, em alguns casos, sofrem alterações químicas. (MENDES, et al, 2001, p. 24)

Paula Ramos trata da fragilidade da pintura, especialmente a matéria, apresentando como exemplo uma obra de grandes dimensões da artista Dione Veiga Vieira. Esta pintura chegou do apartamento da própria artista apresentando problemas. A colecionadora contou que quando esta artista mudou de apartamento o trabalho precisou ser içado, para entrar na nova residência através janela, e as cordas deixaram marcas. Nem mesmo a artista consegue restaurar, pois não lembra que materiais utilizou. Paula Ramos acredita que se a obra for levada a um restaurador eles não poderão intervir, apenas aplicar um paliativo para evitar novos danos. Como o trabalho é bem cuidado, ele se mantém sem maiores problemas.

Gaudêncio Fidelis (2002) diz que o artista deve deixar explícito, de maneira detalhada, todos os procedimentos de realização da obra, incluindo as combinações não aparentes de materiais, os produtos químicos utilizados e as mudanças que a obra pode comportar no caso da necessidade de um restauro. Essa atitude certamente ajudaria tanto o colecionador, quanto as instituições que possuem acervos de obras de arte, mas é preciso lembrar que nem sempre o artista tem a intenção e a preocupação com a conservação física de sua obra.

Blanca Brites possui obras feitas em materiais como tijolos, papéis, metal, pano, mas não considera nada tão difícil de conservar, ao menos até o momento da entrevista nenhuma das peças havia se mostrado problemática.

As duas colecionadoras atuam pessoalmente na preservação e conservação de suas coleções. Porém, quando somente estas ações não são suficientes, buscam o auxílio de um restaurador. Paula Ramos é cliente de uma empresa específica de restauro, enquanto Blanca Brites procura restauradores que trabalhem especificamente com os materiais que estão apresentando problemas.

Sobre a intervenção do artista criador na conservação ou restauro de sua própria obra, Paula Ramos relata que conta com o auxílio de Félix Bressan, que anualmente vai à sua casa tratar o ferro que compõe uma obra sua. A colecionadora descreve como o artista conserva o material, que enferruja:

E ele trata assim de um jeito super curioso, quando eu falo as pessoas “hã”, né mas, fica bem, ele passa olha só, eu vou te dizer agora tu vai rir, mas é o

que ele passa, é graxa de sapato. Não sei qual é a propriedade química, o que que faz, só sei que fica bem.³

Sempre que tem dificuldade para cuidar de qualquer obra, Paula Ramos entra em contato com o artista para pedir orientação, mas diz que nem sempre eles sabem como agir.

Blanca Brites relata que já foi orientada por Alfredo Nicolaiewsky a fixar uma obra sua diretamente na parede, com pregos, sem moldura, o que ela faria de forma diferente sem a orientação do artista. A colecionadora conta que possui uma obra de Renato Garcia em papelão, que estava descolando em uma pequena parte e pretendia entrar em contato com o artista para reparar esse dano.

³ Informação obtida através de entrevista concedida à autora, na residência da entrevistada, no dia 17 de novembro de 2008. Vide apêndices pg. 107.

3. As galerias

As duas galerias que colaboraram com esta pesquisa demonstraram uma grande preocupação e interesse acerca das formas corretas de preservação e conservação da arte contemporânea. Na Bolsa de Arte, onde a entrevista foi presencial, estas considerações puderam ser observadas na prática.

Sobre a importância da preservação e conservação da arte contemporânea, Carlos Galo, proprietário da Galeria Gestual, considera a arte como um documento histórico e cultural da maior relevância. Marga Pasquali, sócia da Bolsa de Arte, pensa que toda a preservação de arte é importante e tratando-se de arte contemporânea talvez seja mais difícil pela variedade de materiais empregados pelos artistas e pelo fato de não se ter todo o conhecimento necessário a esta manutenção, nem sobre os resultados que os maus cuidados podem acarretar no futuro. Segundo a galerista, a conservação de objetos tradicionais, como papel, pintura e escultura, já é conhecida, só não cuida corretamente destes materiais o profissional que não se dedica a realizar um bom trabalho. Sobre arte contemporânea, por incorporar materiais variados e alguns muito novos, até o manuseio das peças cria dificuldades.

A Galeria Gestual possui uma média de sete pessoas envolvidas com a preservação e conservação do acervo, incluindo o artista e o ateliê de restauro que a atende. A Bolsa de Arte não possui um departamento específico de preservação e conservação, mas é do interesse de todos que o acervo seja bem cuidado para que a instituição obtenha êxito na sua atividade comercial. Portanto, todas as pessoas que trabalham nesta galeria, que não são muitas, atuam diretamente nesse sentido, sempre supervisionadas pelos dois proprietários, Marga e seu filho, que são os maiores interessados em manter o acervo muito bem conservado.

Sobre as maiores dificuldades nas atividades de uma galeria, em relação à arte contemporânea, Carlos Galo esclarece que os cuidados com as obras de arte preenchem noventa por cento do dia de uma galeria, mas não são percebidos como uma dificuldade, e sim como um prazer. Segundo o galerista, desde a atividade do freteiro que faz o transporte das peças, do empacotamento das obras com materiais adequados, das preocupações com o ambiente, com o uso de luvas, com o uso de suportes para que as peças não sejam depositadas diretamente no chão, especialmente quando chegam para as exposições, das trocas de idéias com os artistas com os quais a galeria trabalha, com o restaurador que atende à instituição ou nas soluções de preservação e conservação que passam aos clientes, em tudo encontram sabedoria e satisfação.

Marga Pascuali diz também que não vê dificuldades, mas como a galeria participa de muitos eventos, inclusive internacionais, os maiores cuidados são com as embalagens e o transporte. São grandes as preocupações também com a manutenção dos espaços onde as obras são acondicionadas e com o manuseio das peças. Todas elas possuem seguro, tanto as que ficam na instituição quanto as que são emprestadas, nada sai da galeria sem seguro. Por exigência da seguradora inglesa contratada pela galeria, todas as obras armazenadas na instituição são erguidas do chão. O prédio possui ainda segurança contra ladrões. Além da preservação e conservação baseadas no valor artístico e cultural das peças é imprescindível lembrar de seu valor financeiro, que muitas vezes é bastante elevado.

As obras que compõem o acervo da Galeria Gestual são compostas pelos mais diversos materiais. Segundo Carlos Galo, todos requerem cuidados, mas o papel é uma grande preocupação. Marga Pascuali declara que a maior parte do acervo da Bolsa de Arte é composto provavelmente por papel e tela, mas diferentemente de Galo, considera mais difíceis de conservar as obras tridimensionais (Imagens 19 e 20), pelo espaço que ocupam e pela irregularidade do formato, com exceção das esculturas tradicionais em pedra ou bronze. Cita também as peças de material delicado, a fotografia que não estiver emoldurada, os backlights, que possuem volume e luz. Essa diversidade de peças cria a necessidade de um espaço maior e de mais cuidados. Sobre os backlights, Marga Pascuali fala que se uma película for riscada será perdida para sempre.



Imagem 19:
Nelson Leirner, 1999. Obra
exposta no primeiro piso da
galeria.



Imagem 20:
Obra localizada em uma área
externa da galeria, exposta
às intempéries.

Marga Pascuali considera vantajosa a obra múltipla, que poder ser refeita. Porém cita o exemplo das fotografias de Mário Cravo Neto, que é falecido. Se uma de suas imagens for danificada não há quem refaça com a mesma qualidade e não há a possibilidade de retocar, ao contrário da pintura, que possibilita restauração¹.

Segundo a galerista, as peças que estão na galeria precisam ser movimentadas frequentemente, pois estão na instituição para serem demonstradas,

¹ A fotografia não pode ser retocada como a pintura, mas pode ser restaurada através do uso de programas de manipulação de imagens digitais.

emprestadas, levadas à casa do cliente, portanto é preciso haver disponibilidade para mexer à vontade, obviamente com todo o cuidado.

As duas galerias documentam todas as obras que estão em seu poder e também aquelas a que já tiveram acesso. A Galeria Gestual faz uso da tecnologia para documentar toda a produção com a qual trabalha, além de monitorar o rumo das peças que saíram da instituição. Assim que as obras chegam à galeria são fotografadas e catalogadas. A instituição fornece aos compradores a certificação das obras e a documentação destas e dos artistas.

Na Bolsa de Arte, quase todas as obras são catalogadas. A galeria possui um arquivo com cinco ou seis mil fotos, inclusive das peças que foram vendidas, constando o nome do comprador com todas as informações e a ficha técnica completa da obra.

Sobre a relação do trabalho da galeria com os artistas que produziram as obras e a participação destes nos processos de conservação e restauro, Carlos Galo conta que costuma ouvir o artista e o conservador e sugerir soluções a partir de critérios nos quais sua equipe acredita. Marga Pascuali diz que normalmente os artistas sabem que problemas podem ocorrer e não são causados propositadamente. Na medida do possível, quando o artista reside em Porto Alegre, pede-se que faça uma análise na obra. Quando o artista é falecido ou não é possível contar com a sua presença pede-se a opinião de um restaurador.

Carlos Galo diz que, quando não é possível obter o auxílio do artista, conta com a orientação do restaurador que presta serviços para a galeria, sem abrir mão, no entanto, da primeira postura que mantém em relação à obra de arte: “tratar sua ‘doença’ até onde sua alma estiver preservada”².

Quando as obras não estão sendo expostas, na Galeria Gestual elas são armazenadas em um escaninho, planejado de acordo com o bom acondicionamento e a preservação das peças. Este móvel foi confeccionado em madeira, que segundo o galerista absorve menos umidade que outros materiais, separado com tiras de náilon, que possibilitam uma maior flexibilidade e protegido com carpete 2mm. A galeria também possui uma mapoteca, onde as peças são guardadas em pastas de papel com ph neutro para desumidificá-las e onde são colocadas folhas de louro e

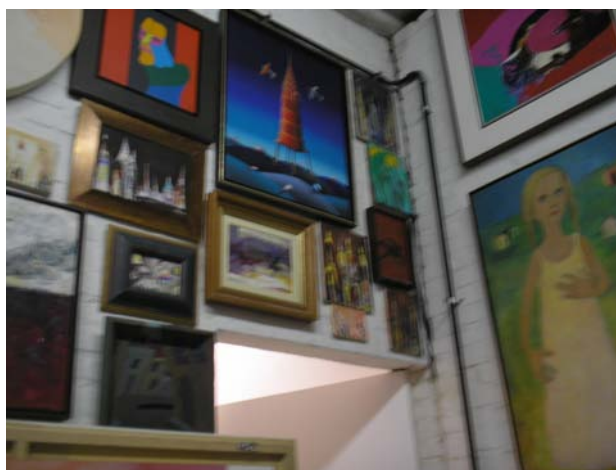
² Informação obtida através de entrevista concedida à autora, via e-mail, no dia 8 de agosto de 2009. Vide apêndices pg. 112.

cravos para evitar traças e insetos. A instituição prefere manter expostos apenas os trabalhos que possuem certas especificidades formais e técnicas. Não encontrei explicações científicas que comprovem algumas destas atitudes relatadas pelo galerista, mas posso dizer que a madeira absorve umidade, assim como o carpete, portanto estes não são os materiais mais indicados para uma reserva técnica. O uso de cravos e folhas de louro para evitar insetos e traças é realmente eficaz.

Na Bolsa de Arte, quatro salas armazenam as obras, muitas são erguidas entre dez e quinze centímetros do chão para evitar contato com água, em prateleiras de metal, que não atraem cupins e em mapotecas. Muitas telas estão penduradas nas paredes destas salas, outras peças de grandes dimensões ficam no chão, que é revestido com carpete (Imagens 21, 22 e 23). Os ambientes onde as obras são acondicionadas não possuem iluminação natural. O plástico bolha é utilizado para embrulhar as obras. Uma pequena quantidade de peças fica exposta no salão de exposições e nos ambientes há maior circulação, no andar inferior do prédio.



Imagem 21:
Uma das salas onde as
obras são armazenadas.



Imagens 22 e 23:
Duas salas que acondicionam pinturas.

Marga Pascuali conta que Porto Alegre tem problemas com a umidade, mas o prédio da galeria possui uma boa circulação de ar. Muitas obras que a instituição recebe de clientes, principalmente residentes na zona sul, apresentam problemas de umidade e fungos. Todos os ambientes da galeria possuem ar condicionado que é utilizado em todas as estações do ano para manter uma temperatura agradável e mais adequada para o acervo.

4. Os museus

O Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul – MAC foi criado em 1992, vinculado à Secretaria de Estado da Cultura e está sediado no sexto andar da Casa de Cultura Mário Quintana, ocupando também duas salas no segundo andar do prédio. De acordo com uma publicação do próprio museu, datada de 1999, apresentando uma exposição itinerante, o MAC tem por finalidade preservar e divulgar um acervo de arte contemporânea regional, nacional e internacional, além de desenvolver propostas educativas que visam à compreensão da arte contemporânea em suas várias modalidades, mas não é o que se percebe conhecendo a instituição. Na mesma publicação é possível ler que muitos dos problemas que vitimam esta instituição devem-se às instalações e equipe funcional inadequadas. Estes problemas são visíveis ainda hoje, assim como suas consequências. São nítidas as falhas na conservação e preservação do acervo. Pesquisar como são preservadas e conservadas as obras pertencentes ao MAC significa verificar como está sendo cuidada parte do patrimônio artístico do Rio Grande do Sul.

A Fundação Iberê Camargo foi criada em 3 de outubro de 1995, um ano após o falecimento do artista, com o objetivo de preservar e divulgar a sua obra em âmbito nacional e internacional e propiciar o debate e a reflexão sobre arte moderna e contemporânea. Segundo publicação da própria instituição¹, desde os primeiros anos de produção, na década de 40, havia uma preocupação do artista com a preservação de seu trabalho. Na década de 50, apoiado por sua esposa, Maria Coussirat Camargo, Iberê Camargo passou a registrar em cadernos dados

¹ Fundação Iberê Camargo. São Paulo: Banco Safra, 2009

detalhados de todas as obras que produzia. Mesmo após a morte do artista, sua esposa continuou o trabalho de preservação de suas obras e documentos.

O objetivo da investigação nesta fundação não é verificar a conservação e preservação de um acervo de arte contemporânea, mas analisar um espaço planejado para receber arte, inclusive arte contemporânea e que possui profissionais qualificados e uma estrutura digna de um grande museu. A atuação eficiente da equipe de conservação é certamente aplicável a um acervo composto por obras contemporâneas.

A fundação instalou-se inicialmente na residência do artista em Porto Alegre, tendo sua sede atual, à margem do rio Guaíba, inaugurada em maio de 2008. As novas instalações atendem aos padrões museológicos e museográficos internacionais de segurança e conservação, o que é de grande relevância para esta pesquisa. Este espaço, que é apto a receber exposições de estilos diversos, possui, entre outros ambientes, nove salas de exposições distribuídas em três andares, biblioteca, ateliês de gravura e educativo e duas reservas técnicas.

Tratando-se da equipe envolvida com a conservação do acervo, ao contrário do que era esperado, o MAC não possui um conservador e nem mesmo há um serviço terceirizado contratado para este fim. O quadro funcional da instituição é composto por um funcionário público, dois estagiários, uma assessora técnica que presta assessoria por telefone e e-mail e o diretor, Cesar Prestes, que também dirige o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS), onde costuma permanecer. Em consequência disso, a entrevista foi realizada com o estagiário mais antigo.

São os dois estagiários que atuam diretamente na limpeza, acondicionamento, manutenção e movimentação das obras quando estas são expostas. Nenhum deles é graduado ou especialista na área de conservação. O estagiário entrevistado, Walter da Silva Rosa, é licenciado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e, na data da entrevista, ocupava esta função no museu há um ano. O outro estagiário ocupava o cargo há seis meses e concluiria o Bacharelado em Artes Visuais no final de 2009, na mesma universidade.

Na Fundação Iberê Camargo a situação é outra. O acervo da instituição, inteiramente catalogado, é mantido sob coordenação de Eduardo Haesbaert, impressor de Iberê Camargo ao longo de seus últimos anos de vida. A funcionária

entrevistada para esta pesquisa, Lisiane Cardoso, é especialista em Patrimônio Cultural e atua há dez anos na fundação, estando desde 2009 no setor de acervo e museologia, juntamente com Eduardo Haesbaert e Elisa Malcon, exercendo a conservação tanto do acervo da instituição quanto das exposições temporárias. Eduardo Haesbaert não age diretamente na conservação, mas coordena esta tarefa, desempenhando o papel de cuidar e zelar pelo acervo.

O acervo da Fundação Iberê Camargo, segundo a entrevistada, não é composto por obras de arte contemporânea, mas por desenhos, pinturas, guaches e gravuras do artista Iberê Camargo, que estão classificados em outro período artístico. Segundo Mônica Zielinsky: (2009, p.16), “A conduta artística de Iberê [...] recusa conceitos (abstrato ou figurativo), programas e escolas artísticas (modernismo, informalismo ou vanguardismo) e as tendências e generalizações (em sua busca do singular, do próprio)”, portanto não é possível enquadrar a obra do artista em um determinado estilo.

Sobre a importância de preservar e conservar a arte contemporânea, Walter Rosa, estagiário do MAC, considera importante conservar a arte como o registro documental de uma época, de uma história. Segundo ele, quem se propõe a criar um museu, a ter um acervo, deve se propor a tudo que ele exige, do contrário o sentido se perde. Porém, observa que o MAC, apesar de ser um museu e possuir um acervo, não consegue dispensar a este acervo os cuidados necessários.

A importância da conservação, para Lisiane Cardoso, da Fundação Iberê Camargo, é a mesma, tratando-se ou não de arte contemporânea. Cita que a conservação realizada por Iberê Camargo e por sua esposa, Maria, foi muito importante, pois propiciou que os materiais mantivessem a qualidade até hoje. Todas as técnicas que a equipe de conservação procura implementar agora que o acervo está instituído são exatamente para que este patrimônio perdure, até mesmo para acompanhar a durabilidade do próprio prédio, que se pretende que sobreviva por séculos. Para ela é importante que a durabilidade se mantenha para que as peças continuem tendo condições de serem expostas e divulgadas.

Sobre as maiores dificuldades encontradas na atividade de preservação e conservação do acervo do MAC, a primeira delas é a necessidade de um especialista. O estagiário relata que já atuou em outros museus, possui conhecimentos sobre temperatura e umidade ideais, mas sem um especialista,

mesmo que seja oferecida uma sala com as condições climáticas adequadas, o que não acontece nesta instituição, não é possível desenvolver um trabalho correto.

As obras pertencentes a este acervo, como é próprio da arte contemporânea, possuem uma enorme variedade de materiais, portanto o entrevistado não soube responder quais deles são mais difíceis de conservar. Walter Rosa diz que não é possível citar a tinta ou o papel, pois a instituição possui obras compostas por elementos como pedras, aço e materiais frágeis. Segundo ele, todas as peças sofrem danos e algumas ficam parcialmente destruídas:

[...] tem obras de ferro fininhas assim que depois de um tempo a gente reencontrou [...] todo torto, e assim, a gente tem problema com papel, a gente tem problema com ferro, a gente tem problema com plástico, a gente tem problema com, então é, todos os materiais oferecem esse tipo de problema, mas é por causa da maneira como eles estão colocados.²

Na Fundação Iberê Camargo, a entrevistada relatou que as dificuldades encontradas na preservação e conservação do acervo se apresentaram de forma diferente a cada época. No início desse processo, na própria residência de Iberê Camargo, onde nos fundos ficava o ateliê do artista, os trabalhos estavam guardados não como obras de arte, mas como documentos de uma família. Havia papéis armazenados em caixas de sapato, filmes guardados da forma como tinham sido enrolados na época, cartas ainda em envelopes, desenhos em mapotecas muito pequenas. O pouco espaço físico representava uma grande dificuldade. A organização era feita da forma possível, que não era a ideal, em um espaço restrito e com um mobiliário também bastante inadequado para o número de peças: aproximadamente 3.250 desenhos, 1.500 gravuras e pouco mais de 200 pinturas³. A equipe ainda precisava aprender mais sobre a conservação do acervo e sobre os melhores materiais que deviam ser usados para esse fim, para isto recebeu consultorias de conservadores do CECOR (Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis).

Hoje o trabalho é de ordenamento das peças dentro do novo espaço, que possui estrutura física e mobiliário adequados para o acervo. Os papéis que envolvem os desenhos têm o PH testado com o uso de uma caneta específica e quando não apresentam condições de acondicionamento são substituídos. As

² Informação obtida através de entrevista concedida à autora, no MAC, no dia 24 de agosto de 2009. Vide apêndices pg. 117.

³ Segundo publicação da própria instituição, o acervo doado à instituição pela esposa do artista compreende 215 pinturas, 1.570 gravuras, entre originais e cópias em série, 3.246 desenhos e guaches e mais de 20.000 documentos. Fundação Iberê Camargo. São Paulo: Banco Safra, 2009

pinturas são restauradas quando apresentam esta necessidade, muitas delas estão desemolduradas e outras recebem novas molduras. A reserva técnica onde são guardados os desenhos recebeu um novo planejamento, para que os trabalhos fossem reacondicionados e envoltos nos novos papéis, assim como as gravuras. A organização do novo espaço torna mais fácil, rápido e seguro o fornecimento das obras para as exposições temporárias.

O acervo do MAC não está sequer catalogado na totalidade. Algumas obras estão documentadas no livro *Dilemas da Matéria*, de Gaudêncio Fidelis, fundador do MAC, e há mais dois catálogos onde outras obras podem ser vistas, todos com fotos e informações sobre as peças, mas não existe um banco de dados sistematizado pela própria equipe do museu. O entrevistado fotografou algumas obras para elaborar a catalogação mas esta idéia não foi concretizada. Não se sabe nem mesmo o número total de peças que compõem o acervo. Segundo o entrevistado, esse trabalho de catalogação só seria possível se houvesse um funcionário responsável por esta tarefa, que tivesse tempo disponível para ficar em meio ao acervo, medindo as obras e fotografando, pois os estagiários precisam montar exposições, atender visitantes e fazer todo o trabalho necessário para o funcionamento da instituição, não dispondo de tempo para acumular mais tarefas. De acordo com Marylka Mendes (2001), um programa regular de levantamento do acervo é imprescindível para a identificação dos objetos que necessitam de conservação. Esta deveria ser uma preocupação constante de qualquer instituição que possui um acervo.

Contrapondo esta realidade, todas as peças pertencentes ao acervo da Fundação Iberê Camargo estão documentadas em um banco de dados e todas possuem imagem de referência. Atualmente está sendo retomado o projeto de um novo banco de dados para proporcionar uma gestão do acervo mais fácil. A conservadora considera que o trabalho realizado há dez anos atrás foi uma tentativa de organizar todo o material de forma básica. Hoje busca-se tornar este ordenamento mais completo e eficaz e o novo banco de dados relaciona-se a isto, pois deve fornecer informações para exposições temporárias, para legendas e para catálogos, que são demandas que surgem em paralelo às exposições.

Sobre a interferência dos artistas que produziram as obras nos processos de conservação e restauro das mesmas, o estagiário do MAC contou que pouco antes dessa entrevista ser realizada, uma das obras havia sido solicitada para uma

exposição, porém se encontrava em péssimo estado (Imagem 24). A solução então foi entrar em contato com a artista esperando que ela pudesse resolver o problema. Esse contato só existe quando a instituição precisa ou por necessidade do artista. Como a obra não tinha condições de ser restaurada, a artista, Maria Lúcia Cattani, ofereceu outra peça igual, que possuía na sua casa, para ser exposta, e o museu continuou com a obra danificada. Walter Rosa considera melhor que a peça em boas condições permaneça com a artista, para que não sofra com os mesmos problemas.



Imagem 24:
Maria Lúcia Cattani, Sem
Título, 1991, gravura em metal
sobre chassis de madeira:
água tinta e água forte,
diâmetro 101,5 cm.

No caso da obra citada, a supervisora estabeleceu que se não houvesse outra solução um restaurador seria procurado, mas não há um profissional que preste este serviço para o museu.

Na Fundação Iberê Camargo, com a intenção de conhecer as obras que causam maiores dificuldade para a equipe de conservação, inclusive para a conservação do próprio prédio, perguntei à Lisiane Cardoso sobre uma instalação da artista Iole de Freitas, montada no átrio do prédio da fundação (de 6 de agosto de 2008 a 8 de fevereiro de 2009), em que grandes barras metálicas foram fixadas diretamente nas paredes (Imagens 25 e 26). Esta questão trata dos trabalhos que não pertencem ao acervo da instituição, das exposições temporárias, especialmente de arte contemporânea. A obra da Iole de Freitas foi construída dentro do prédio e ficou exposta por um curto período de tempo, por isso não houve desgaste na peça e nem problemas de conservação, mas o que interessa aqui é a relação de uma obra contemporânea com a estrutura do prédio. Em um prédio como o do MARGS,

por exemplo, ou do Santander Cultural, uma obra desse tipo seria impensável pelos danos que poderia causar à arquitetura, que não foi planejada para receber este tipo de intervenção. Na Fundação Iberê Camargo a obra pôde ser fixada nas paredes porque a estrutura do prédio comporta este tipo de trabalho, obviamente dentro de certos limites. De acordo com Lisiane há um cuidado por parte do arquiteto e dos engenheiros que participaram da construção do prédio (uma espécie de gestão do edifício), nada pode ser feito sem que este conselho autorize. A intervenção no átrio foi permitida dentro de limites predeterminados: não é permitido interferir de forma excessiva, realizar intervenções permanentes nem desenvolver nada que prejudique a estrutura do prédio. O trabalho citado não gerou nenhum tipo de problema.



Imagens 25 e 26:
Iole de Freitas, 2008, Intervenção no átrio da Fundação
Iberê Camargo (duas vistas da obra).

Foto ao lado: Elvira T. Fortuna

O MAC possui em seu acervo uma outra obra de Iole de Freitas que, segundo Gaudêncio Fidelis (2002), deveria ser mantida em exposição permanente na Casa de Cultura Mário Quintana, a fim de evitar danos à sua estrutura física através de eventuais montagens, desmontagens e transporte. Porém, ao contrário do acordo feito entre a instituição e a artista, a obra não foi mantida exposta. Não foi

possível observar pessoalmente o estado de conservação deste trabalho porque ele não se encontrava na reserva técnica que tive a oportunidade de conhecer.

Sobre a relação dos conservadores com os artistas que produzem as obras que são expostas na Fundação Iberê Camargo, Lisiane Cardoso diz que esta é bastante reduzida. No caso das obras de Iberê Camargo esta relação se dá diretamente com os trabalhos, na sua separação, organização, cuidados com a conservação e restauração. É feito um laudo técnico no início de cada exposição para indicar a qualidade da peça naquele momento e assim avaliar os danos que venham a se apresentar após determinado tempo exposta. Este laudo é realizado também com as obras dos demais artistas que são expostas na fundação, seja ele feito neste local ou pela instituição que enviou o trabalho. Toda a obra exposta na Fundação Iberê Camargo precisa possuir um laudo de acompanhamento.

Das exposições realizadas na instituição que não compreendem o seu próprio acervo, algumas foram de artistas já falecidos, como Alberto Guignard, Lasar Segall e Oswaldo Goeldi, portanto também não há relação com o artista. No caso de Iole de Freitas, não havia necessidade de interferir no seu trabalho. Com a exposição de arte contemporânea *Lugares Desdobrados*⁴ (Imagem 53) a necessidade era somente de manutenção, como por exemplo recolocar alguma peça que o artista havia fixado na parede e se desprendia, não havia a necessidade de interferência ou de conservação.



Imagem 53:
Lugares Desdobrados, 2009
Fundação Iberê Camargo.
Vista geral da exposição.

Foto: Elvira T. Fortuna

⁴ Exposição de curadoria de Mônica Zielinsk que ocorreu de 9 de dezembro de 2008 a 8 de março de 2009, apresentando trabalhos de três artistas do Rio Grande do Sul: Elaine Tedesco, Karin Lambrecht e Lúcia Koch.

Um cuidado importante em relação à preservação de todas as obras expostas nesse espaço, consiste na relação com o setor educativo e com as equipes de limpeza e segurança. O setor educativo precisa orientar as crianças que visitam a fundação sobre como elas podem interagir com as obras, no caso de ser permitida alguma interação. Os seguranças e a equipe encarregada da limpeza do prédio não interagem diretamente com as obras, mas fazem o papel de preservadores, cuidando da segurança de tudo o que faz parte da instituição e da manutenção do espaço. Aquele que não desempenhar bem a sua função pode provocar danos aos trabalhos expostos. Há por exemplo a necessidade de controlar o uso das máquinas fotográficas para que não se utilize o flash ou para que as câmeras não sejam utilizadas quando a exposição não permite. Também não é permitido comer nem beber no local. Carregar volumes, como mochilas, somente na parte da frente do corpo, para que não haja o risco de, ao movimentar-se muito próximo a alguma obra, o visitante causar danos. As pinturas de Iberê Camargo, por exemplo, possuem uma camada espessa de tinta, caso alguém se movimente com muita proximidade e bata em uma delas, pode causar um dano irreparável. Para que uma pintura destas seja reparada é preciso encontrar a parte que desprendeu para o restaurador ter a possibilidade de repor, e o artista não está mais entre nós para poder consertar uma obra ou decidir o que melhor pode ser feito com ela.

A equipe que realiza a limpeza obviamente não tem uma formação específica para trabalhar com obras de arte, mas recebe orientações para desempenhar da melhor forma a sua função. Para a exposição vinda do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque - MOMA, *O Alfabeto Enfurecido*⁵ (Imagem 28), que estava sendo montada no momento desta entrevista, a orientação foi que o espaço não fosse limpo com água, com uso de pano úmido, para proteger os objetos em papel japonês, que absorvem muita umidade. Os acrílicos das cúpulas seriam limpos pela própria equipe de conservação. O MOMA enviou, juntamente com as obras, um termo de conservação explicando a maneira correta de tratar cada uma delas. As esculturas, por exemplo, deveriam ser limpar com os mesmos limpadores utilizados para peças de máquinas fotográficas. A higienização das obras de arte é feita somente pelas três pessoas que são responsáveis pela sua conservação.

⁵ Exposição de curadoria de Luis Pérez-Oramas, com duração de 9 de abril a 11 de julho de 2010, apresentando obras dos artistas Mira Schendel e León Ferrari.



Imagem 28:
O Alfabeto Enfurecido, 2010,
Fundação Iberê Camargo
Vista geral da exposição

Foto: Fábio Del Re

Conforme Maria Cecília Drumond:

A limpeza das dependências do museu – salas de exposição e ateliê de restauração – deve-se restringir às portas, luminárias, pisos e paredes, quando nestas não houver pinturas decorativas. O acervo não deve ser tocado, limpo ou transportado, sem a autorização e supervisão do conservador/restaurador responsável [...] (2006, p. 129).

Tratando-se da estrutura física das duas instituições as diferenças se apresentam ainda maiores. Todas as peças que compõem o acervo do MAC, que segundo o entrevistado estavam espalhadas, foram organizadas em duas reservas técnicas, uma delas na galeria do sexto andar do prédio, onde acontecem as exposições, atrás de uma porta falsa. Nesta sala são armazenadas as peças que podem ser expostas. As obras que precisam ser restauradas estão em outra sala, também nas proximidades da galeria. A obra danificada de Maria Lúcia Catani encontrava-se no local onde funciona o almoxarifado. As peças foram separadas em ambientes distintos para facilitar sua localização quando precisam ser removidas. Porém, algumas peças que podem ser expostas, por falta de espaço, estão na outra reserva técnica, junto com as obras danificadas. Neste caso, as obras problemáticas, que não devem ser transportadas sem necessidade para evitar maiores danos, não estão protegidas como deveriam, já que compartilham o mesmo ambiente com peças que podem ser removidas para exposições.

Foi possível conhecer a reserva onde estão os trabalhos aptos a serem expostos (Imagens 29 e 30). Estes são “acondicionados” espalhados por toda a extensão do ambiente, apoiados sobre o chão, sem iluminação natural, mas também longe das condições climáticas, de higienização e de organização ideais. Não há

nem mesmo prateleiras para possibilitar uma organização básica. A reserva técnica, segundo Maria Cecília Drumond (2006), deve ser um ambiente seguro, sem janelas externas, com condição climática estável, pisos e revestimentos de fácil limpeza e não inflamáveis e ampla porta de acesso, em aço, para facilitar a locomoção de peças grandes. O MAC está muito longe destas condições ideais.



Imagem 29:
Reserva técnica, MAC/RS.
Obras aptas à exposição.

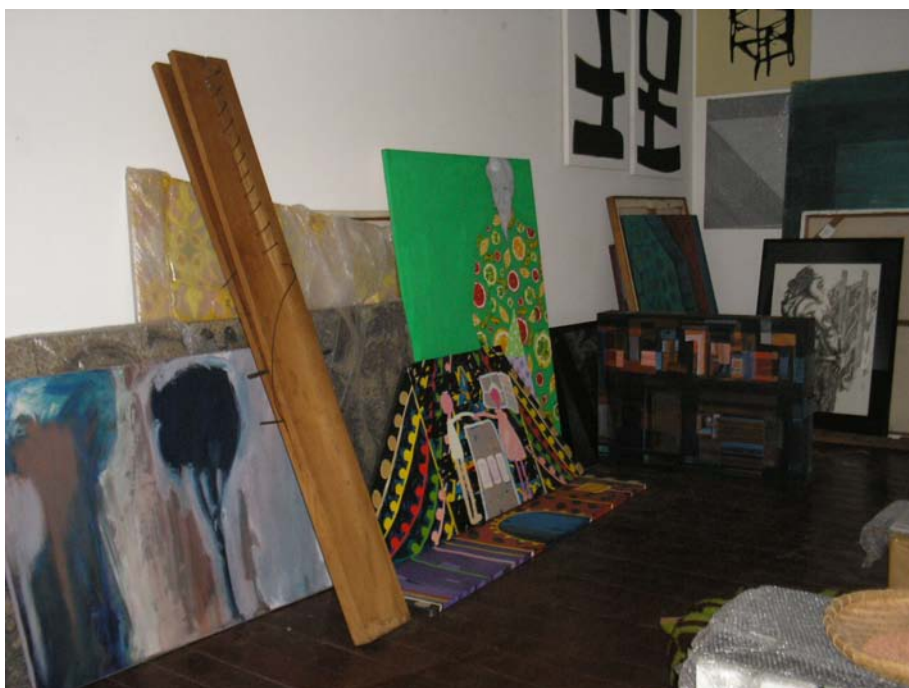


Imagem 30:
Outra vista do mesmo
ambiente.

A galeria, onde são realizadas as exposições, possui paredes falsas em madeira que cobrem as janelas, que permanecem fechadas para evitar a entrada de luz natural (Imagens 31 e 32).



Imagem 31:
Galeria, MAC/RS



Imagem 32:
Vista posterior das paredes falsas

Segundo Walter Rosa, embora não haja uma conservação adequada, as obras conseguem resistir, ele diz que não estudou como acondicionar obras de arte, mas pelo que ouviu sobre o assunto acredita que as peças mereçam uma temperatura mais adequada. Apesar de hoje não conseguir perceber a deterioração das obras, acha que elas não resistirão muito tempo nas condições em que se encontram.

Sobre a higienização das salas e das obras, o entrevistado diz que a casa de Cultura Mário Quintana oferece o serviço de limpeza, mas os funcionários não têm acesso à galeria porque não são treinados para lidar com obras de arte e não há no MAC servidores adequados para esta função, o máximo que poderia ser feito seria a limpeza do chão das reservas técnicas, mas como as peças estão espalhadas sobre ele isso não é possível. Quando os objetos são expostos, os próprios estagiários tiram o pó, que é a única forma de higienização realizada.

Antes da reserva técnica ser “organizada” pela equipe de estagiários, era possível encontrar neste ambiente, junto com as obras de arte, restos de materiais

utilizados na manutenção das salas, como lata de tinta vazia, papéis usados para forrar o chão durante a pintura das paredes, martelo e pregos. As paredes falsas da galeria haviam se tornado depósitos. Todos esses elementos foram retirados. Aqueles que são utilizados pelos funcionários nas montagens das exposições foram guardados no almoxarifado, assim como os catálogos que apresentam dados sobre o acervo do museu.

No dia em que a entrevista foi aplicada estava sendo montada uma exposição com obras de Xico Stockinger e pude verificar que os suportes de madeira usados para apoiar as esculturas (imagem da galeria) também não estavam em bom estado.

Diferentemente das situações descritas sobre o MAC, as peças que compõem o acervo da Fundação Iberê Camargo são divididas em duas reservas técnicas, uma artística e outra documental, em condições ideais de acondicionamento. A reserva artística (Imagens 35, 36 e 37) possui trainéis para as pinturas, que ficam suspensas, e mapotecas para as obras em papel, que são acondicionadas nas gavetas, envolvidas por papéis de PH neutro. Na reserva documental (Imagens 33, 34 e 38) os papéis são armazenados em prateleiras, nos trainéis. As duas reservas possuem climatizador e desumidificador, o que proporciona uma condição climática sempre estável. Na reserva artística é possível sentir uma elevação de temperatura em relação à reserva documental. As reservas técnicas não possuem iluminação natural, que seria prejudicial ao acervo, e as condições de higiene são ideais. O acesso a estes ambientes é restrito.



Imagem 33:
Catálogo acondicionado
Fundação Iberê Camargo



Imagem 34:
Acondicionamento
de correspondência



Imagem 35 (esquerda):
Reserva artística.
Imagem 36 (direita):
Mapotecas.



Imagem 37 (esquerda):
Trainéu para telas.
Imagem 38 (direita):
Reserva documental.

Sobre a necessidade de preservar a intenção original do artista, Lisiane Cardoso esclarece que essa tarefa é facilitada pela atuação de Eduardo Haesbaert, que conviveu diretamente com Iberê Camargo e convive ainda com sua esposa. Por esse motivo, consegue traduzir as intenções do artista, repassando informações sobre seus pensamentos, como por exemplo sobre o fato de o artista não gostar de utilizar molduras clássicas, grandes e largas, o que significa que, se for preciso trocar uma moldura, vai ser usado algo próximo ao utilizado por Iberê Camargo. É papel de Eduardo reportar desejos do próprio artista, como a guarda dos documentos, que foram mantidos por uma vida inteira, e a intenção de trabalhar sempre com materiais de pintura de boa qualidade. Se o artista lutou por isso, o comportamento de quem cuida do seu trabalho hoje não pode ser diferente.

Segundo Lisiane, Iberê Camargo trabalhava com bons materiais porque desejava que sua obra perdurasse, então é preciso empenho para que ela permaneça ao longo dos tempos.

Tratando-se do MAC, não se percebe o menor respeito com trabalhos de artistas conceituados, que assim como a obra de Iberê Camargo, fazem parte do patrimônio artístico e cultural do Rio Grande do Sul.

De acordo com Marylka Mendes (2001), muitos objetos sobrevivem somente por estarem guardados em um museu, mas além de guardarem objetos, os museus são também locais de pesquisa, ensino e exposição, e é a combinação dessas atividades com a conservação que resulta na sobrevivência dos acervos, apesar de saber-se pouco sobre a deterioração de muitos materiais. No entanto, o pouco conhecimento não pode servir como desculpa para o descaso, para a acomodação, pois a busca de conhecimentos corretos depende também de interesse e boa vontade.

5. Considerações finais

Após a análise de todos os dados, coletados ao longo de um ano e meio de pesquisa, pude constatar que a preservação e conservação da arte contemporânea no Rio Grande do Sul é realizada de forma diferente em cada uma das quatro categorias de profissionais entrevistados.

Foi possível confirmar, com base nas respostas da maior parte dos entrevistados, que a dificuldade na preservação e conservação de objetos artísticos contemporâneos relaciona-se à grande diversidade de materiais empregados e à falta de conhecimento sobre as formas corretas de conservação de materiais que não são tradicionais nas artes visuais. Na maior parte dos casos, os objetos artísticos são conservados e preservados através de atitudes baseadas em conhecimentos adquiridos na prática, através de tentativas de acerto, ou de trocas de experiências, mas não com base em conhecimentos científicos.

Os artistas entrevistados não produzem seus trabalhos com a intenção de guardá-los em uma reserva técnica, mas para que sejam expostos, apreciados, comercializados. A conservação das obras para eles é importante, porém apresentam preocupações um pouco diferentes entre si, já que suas poéticas não se assemelham. Há quem produza sem pensar onde as obras serão guardadas, no espaço que ocuparão; há quem se preocupe com estes detalhes práticos, dentro das suas possibilidades; há quem realize trabalhos efêmeros, obras que precisam ser remontadas a cada exposição, ou que sofrem degradações progressivas ao longo dos anos; há ainda os que preocupam-se com a durabilidade e com a qualidade do trabalho já na escolha dos materiais.

Apesar de parecer que os artistas entrevistados conhecem as características dos materiais que utilizam, nem todos os esforços investidos na conservação das suas obras são corretos e falta conhecimento sobre o assunto.

Todos os artistas afirmaram que não acondicionam seus trabalhos da maneira ideal e demonstraram possuir algum conhecimento do que seria correto, como o uso de móveis adequados. Porém, as instalações ideais dependem de investimentos financeiros possíveis para poucos. Alguns cuidados básicos e menos dispendiosos, como uma pesquisa sobre embalagens mais adequadas para acondicionar obras de arte, já resolveria muitos problemas.

Gaudêncio Fidelis (2002) crê que o conservador de uma instituição deveria buscar um envolvimento mais profundo no processo criativo das obras, não somente ouvindo os artistas, mas quando necessário o aconselhando na utilização dos materiais mais adequados. Penso que o contrário também seria interessante. O artista também deveria buscar a orientação de um especialista em conservação, se não na escolha de materiais e na confecção de suas obras, ao menos para o acondicionamento. As pinturas, por exemplo, segundo Maria Cecília Drumond (2006), não devem ser empilhadas na horizontal, devem ser enfileiradas, colocando as maiores atrás, intercaladas com espuma, papelão ou material similar, de maneira que fiquem voltados face com face e verso com verso, encostados apenas pelas molduras. O mais correto é que as pinturas sejam acondicionadas em trainéis (como na Fundação Iberê Camargo) ou em escaninhos individuais.

Segundo a autora, é importante que os objetos não fiquem em contato direto com o chão. Para tanto, aconselha o uso de almofadas ou blocos de madeira acolchoados com espuma, flanela ou tecido macio, com a superfície inferior revestida por material antiderrapante.

As obras em papel (como a produção de Vivian Herzog), conforme Maria Cecília Drumond (2006), devem ser acondicionadas em mapotecas, empilhadas, intercaladas com papel de seda de PH neutro, ou se for possível, em caixas individuais confeccionadas em papel-cartão de base alcalina. Quando é necessário remover uma das peças, todas as obras que a sobrepõem devem ser removidas, uma a uma, formando outra pilha.

Sobre os tecidos, a autora diz que estes devem ser envolvidos em papel de seda ou pendurados em cabides acolchoados e forrados com tecido branco sem goma. Para que a trama do tecido não sofra danos é indicado que sejam acondicionados na posição horizontal.

O papel Kraft (ou pardo) foi muito citado pelos entrevistados, tratando-se de acondicionamento das obras. Segundo a mesma autora, apesar de ser muito

utilizado para fins de conservação o seu uso não é indicado para o contato direto com objetos artísticos. Este papel possui ph ácido, lignina e enxofre, que podem interferir no objeto. O uso do plástico bolha para embalar obras de arte também foi muito citado nas entrevistas, e está correto. Este material deve ser utilizado sempre com as bolinhas voltadas para fora, sobre papel de seda ou similar. Para a confecção de embalagens, o papel Kraft pode ser utilizado sobre o plástico bolha, desta forma o material não mantém contato direto com a obra.

Porém, os cuidados com a preservação e conservação devem estar presentes não só no processo de guarda dos objetos e de transporte, mas também quando estes são expostos. Até mesmo o modo de fixar uma pintura na parede deve ser pensado. Uma obra em papel presa à parede por uma fita adesiva ou diretamente com pregos, ao ser removida e fixada novamente em outras exposições, certamente sofrerá danos e não terá a mesma durabilidade que um trabalho produzido com um suporte mais resistente. Entre todos os artistas entrevistados, destaco a atitude de Francisca Silva, que criou um texto explicativo com dados sobre como suas películas devem ser limpas, expostas e armazenadas.

As colecionadoras apresentaram uma preocupação bem maior com a durabilidade de suas obras e são melhor informadas sobre os métodos corretos de preservação e conservação do que os artistas.

Relembrando uma citação de Blanca Brites já apresentada em outro capítulo: “quem compra tem a intenção de preservar, mas muitas vezes o artista não produz com esta intenção”.

Constatei um cuidado maior por parte das colecionadoras com a higienização das obras, com a iluminação excessiva, com os danos causados por agentes biológicos e com a umidade. Apesar das obras não serem mantidas em reservas técnicas, intocadas e acondicionadas como em um museu, e sim expostas nas paredes de uma residência ou em locais não muito apropriados, como atrás de uma cama, elas são mantidas em boas condições. Esta preocupação com a duração das peças é confirmada pelo fato das colecionadoras buscarem auxílio de restauradores e até mesmo do próprio artista quando é necessário.

Os galeristas demonstraram uma preocupação nova até então. Além dos cuidados com a preservação e conservação do acervo há também o cuidado com sua segurança física. Por se tratar de uma instituição que comercializa obras de arte, além do valor cultural, o valor monetário das peças precisa ser protegido.

As galerias buscam conhecimentos para manter seu acervo nas condições ideais e toda a equipe de funcionários participa da preservação das obras. Os cuidados com a preservação e conservação podem ser percebidos em todas as etapas do trabalho de uma galeria, como transporte, empacotamento, exposição e acondicionamento. Porém, é possível verificar no terceiro capítulo desta monografia que nem tudo o que é realizado com a intenção de preservar é correto. A madeira utilizada nas estantes, por exemplo, libera gases ácidos que interferem de forma negativa em uma série de objetos, é preciso escolher o tipo menos ácido possível. O mais indicado é forrar a madeira com placas de aço inoxidável ou substituí-la por vidro ou acrílico.

Tratando-se dos museus, o MAC, apesar de se tratar de um Museu de Arte Contemporânea, apresentou as maiores falhas na preservação e conservação do acervo. Como já foi citado, o museu não possui estrutura física nem funcionários adequados, especialmente à função de conservador. A reserva técnica nem pode ser considerada como tal se levarmos em conta a forma como o acervo não é acondicionado. Apesar dos esforços percebidos na atuação dos estagiários, falta conhecimento sobre como preservar e conservar as peças de forma correta e faltam recursos para a aquisição de equipamentos adequados. Em resumo, o acervo existe, mas falta um museu. O abandono e o descaso com este patrimônio são nítidos.

Segundo Giacomelli (2002), a conservação é a atribuição mais importante de um museu, não só para que a coleção seja mantida e apreciada, mas por ser responsável pela geração de grande parte do conhecimento sobre as obras. Este pensamento não pode ser aplicado ao MAC.

Ao contrário do que ocorre no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, a Fundação Iberê Camargo apresenta condições ideais de acondicionamento e uma equipe técnica especializada. Nesta instituição, diferentemente do que foi percebido nas demais entrevistas, não há uma tentativa de acerto, os acertos são concretos. Buscou-se conhecimento do que é correto para o acervo da instituição, e pude verificar que este conhecimento é realmente aplicado. A eficiência no trato com o acervo é fruto do investimento em equipamentos, estrutura e funcionários adequados. Apesar de não se tratar de um museu que possui arte contemporânea, mas que expõe esta arte, o

comprometimento da instituição com o acervo deve servir como exemplo do que é correto para qualquer instituição que mantenha objetos artísticos.

O fato de não ser possível conservar muitas das obras contemporâneas faz surgir a questão da documentação através da fotografia, muito presente na arte contemporânea e citada na maioria das entrevistas. No caso de obras efêmeras, em que a matéria não pode ser preservada, a imagem passa a ser o único registro e pode transformar-se em objeto de preservação e conservação, substituindo a obra que deixou de existir. Mas será que esta pode ser considerada uma forma de preservar a obra de arte? Considero que não, pois o trabalho em si não existe mais, mas a imagem é uma forma de perpetuação, de preservar o conceito e a memória do objeto, para que a obra possa de alguma forma ser conhecida por aqueles que não tiveram a oportunidade de apreciá-la em sua forma original. De acordo com Gaudêncio Fidelis (2002), nosso conhecimento acerca das obras de arte é possível, em grande parte, através dos registros fotográficos.

O respeito à qualidade efêmera da obra, a idéia de não tentar manter o que não foi feito para durar, também pôde ser observada. A questão de preservar ou não obras que não foram concebidas para este fim é complexa. Gaudêncio Fidelis (2002) acredita que em alguns casos esta preservação é necessária. Para o autor, muitas vezes, para que o caráter transitório da obra possa ser pensado e enfatizado, é preciso que ele seja contrariado. Dessa forma, a conservação e a documentação devem ser realizadas para que possamos compreender o contexto, as motivações e os processos que originaram a obra. Neste caso, o processo de conservação baseia-se no grau de importância da obra em relação ao seu contexto cultural.

O autor diz que em poucos anos, determinados trabalhos produzidos atualmente apresentarão problemas graves de conservação ou desaparecerão, apesar de todos os esforços para conservá-los. Para Gaudêncio Fidelis (2002), é indispensável a documentação através do maior número possível de meios (fotografias, vídeos, textos, etc.), e que esta documentação esteja disponível ao grande público para que a evolução da obra possa ser acompanhada ao longo dos anos. A preocupação do autor é que “podemos correr o risco de deixar um legado deficiente para as próximas gerações, se não promovermos uma documentação correta dessa produção” (2002, p. 24)

Pode-se considerar que ainda falta muito estudo sobre preservação e conservação de obras contemporâneas e um grande número de pesquisas

referentes à infinidade de materiais que as compõem. Somente com um conhecimento mais profundo e com a sua aplicação prática esta arte tão complexa e intrigante poderá ser apreciada pelas futuras gerações.

Referências Bibliográficas

Livros

- ARCHER, Michael. Arte contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Martins fontes, 2001.
- COLI, Jorge. O que é arte. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.
- FIDELIS, Gaudêncio. Dilemas da matéria: procedimento, permanência e conservação em arte contemporânea. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea/RS, 2002.
- FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. São Paulo: Banco Safra, 2009.
- IEAVI – MAC/RS. Mostra itinerante do acervo do MAC. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea/RS, 1999.
- MILLET, Catherine. A Arte Contemporânea. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- MENDES, Marylka [et al] (org). Conservação: conceitos e práticas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- SMITH, Roberta, in STANGOS, Nikos (org). Conceitos da arte moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- STANGOS, Nikos (org). Conceitos da arte moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- ZIELINSKY, Mônica. Fundação Iberê Camargo. São Paulo: Banco Safra, 2009.

Artigos da internet

- BARBOSA, J. M. Nogueira. Revista Ohun: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, 2003. Disponível em: www.revistaohum.ufba.br/html/marepe.html
- DRUMOND, Maria Cecília. Prevenção e conservação em museus. In: Caderno de diretrizes museológicas. Brasília: Ministério da Cultura, 2006. Disponível em: www.museus.gov.br/downloads/cadernodiretrizes_sextaparte.pdf
- MENESES, U. T. Bezerra. Preservação de Acervos Contemporâneos. Conservar para Não Restaurar. 2000. Banco de Papers. Disponível em: www.itaucultural.org.br/conservar_nao_restaurar/papers/PAPER_ULPIANO.doc

NETTO, J. T. Coelho. Fragmentos (fora de ordem) sobre a Duração na Arte Contemporânea e na Idéia da Arte. Conservar para Não Restaurar. 2000. Banco de Papers. Disponível em: www.itaucultural.org.br/conservar_nao_restaurar

RUEGGER, Anamaria. Conservação e Restauração da Arte Contemporânea no Brasil. Conservar para Não Restaurar. 2000. Banco de Papers. Disponível em: www.itaucultural.org.br/conservar_nao_restaurar/paper/ANAMARIARUEGER.rtf

Apêndices

APÊNDICE A – Entrevistas com Artistas

Entrevistada: Vivian Herzog

Categoria de análise: Artista

Data: 22/06/2009

Local: Residência da artista

Obs: Por problemas no funcionamento do gravador a entrevista precisou ser escrita.

FT- Qual a sua formação?

Vivian Herzog- Bacharelado em Pintura, especialização em Memória, Identidade e Cultura Material, que deu origem ao mestrado de memória e patrimônio.

FT- Há quanto tempo você atua como artista plástica?

VH- Desde 2004, desde que se formou.

FT- Conte-me um pouco de sua biografia. Das exposições que participasse, quais consideras mais relevantes?

VH- Tenho alguns trabalhos em coleções particulares, vendidos através do site e de contatos. Um amigo do Lauer, fotógrafo da Vogge, comprou 4 trabalhos. Quem compra sabe que os trabalhos serão modificados pela ação do tempo por causa do material. Acho que seria importante ter um catálogo das vendas, mas não tenho. Vendi também para o Gilberto (de Pelotas) que compra trabalhos de artistas visuais e antiguidades. Vendi também para o Pelegrini e para Luciana Viana, que levava obras para vender e vendeu duas para um amigo em Portugal. Tenho um site, que é uma maneira de circular. O amigo do Lauer compra trabalhos de artistas que expõem em museus de arte moderna. Acho que falta noção de empreendedorismo, acho que deveria ter uma disciplina no curso (na faculdade), não me acho apta a isso. Junto a isso fui levando a pesquisa em arte, fiz especialização para manter a pesquisa viva. Tive exposições com curadoria da Neiva que foram importantes para entrar no sistema das artes do Rio Grande do Sul. Expus no MAC (2006), paralelamente fui selecionada para apresentar trabalhos para o crítico de arte Agnaldo Farias e expus na fundação ECARTA (mostra “pulsares”). Além disso participei de um salão jovem artista e exposições em Pelotas. Foram importantes as de Porto Alegre pensando também no mestrado. Porto Alegre não tem um grande circuito, mas é o mais notório no estado.

FT- Como você vê a importância da preservação e conservação da arte contemporânea?

VH- Tem coisas pontuais, eu acho que em alguns casos os museus e artistas poderiam negociar que a obra tivesse um tipo de partitura, um esquema para que fosse reproduzida na medida necessária, aqueles que não lidam com a idéia de trabalho único, para que os trabalhos possam ser remontados no museu e galeria. O que se vende é a idéia. O que não pode ser repostado por outra pessoa deve ter o contato sempre do artista, e se ele não puder ser repostado que essa condição seja aceita pela instituição, é uma questão de esclarecimento da abordagem do trabalho. Precisa deixar claro que a constituição é efêmera. Quando se trabalha com a errância do material isso deve ser assumido. Entra também a questão da fotografia como documentação do trabalho.

FT- Quais os materiais mais utilizados nas suas obras?

VH- Papéis, tecidos, bastão a óleo, óleo de linhaça, aquarela, grafite, canetas variadas, lápis de cor, materiais convencionais de desenho. Já fiz uns ensaios em fotografia.

FT- Onde e como suas obras ficam acondicionadas quando não estão sendo expostas?

VH- Já respondido no início da entrevista. Trabalhos pequenos em pastas mais cuidadosas e os grandes em pastas menos cuidadosas.

FT- Quais suas preocupações com a preservação e conservação de suas obras? Como esse processo é realizado e qual a sua participação?

VH- Tenho preocupação de guardar de uma forma acessível, mas estou praticando um certo desprendimento, se estragar tenho que aceitar isso. Conservo para ter acesso ao que produzo, mas o que degradar por causa das reações dos materiais tenho que aceitar. O trabalho, ao mesmo tempo que é memória, é apagamento. Para um colecionador eu reporia uma vez, mas depois deixaria que a mudança se mostre. O que é da própria materialidade não tem como controlar, tem que aceitar.

FT- Como consideras que seria a forma ideal de acondicionamento e guarda de seu trabalho?

VH- Pastas para todos eles, bancadas que não pegassem tanta poeira, forrar com aquele plástico fino que vem nos móveis (não é o bolha). Entre o ideal e o realizável faço o realizável. Separar os trabalhos com papéis menos ácidos. Ter móveis específicos para o tamanho dos trabalhos, com gavetas enormes. Não quero ter tantos trabalhos guardados, eles têm que circular.

FT- Como você vê a interferência de outras pessoas, como conservadores de museus ou outro técnico especializado, na preservação, conservação e restauro de suas obras? Consideras que esta interferência poderia modificar o sentido da obra?

VH- Depende do tipo de interferência, tudo é negociável. O que o conservador poderia fazer é limpar e ter cuidado no armazenamento e na exposição. Cuidar para não receber marcas de traças e insetos. A deterioração da fibra do material faz parte da estrutura dele.

Observações: A artista guarda seus trabalhos maiores em pastas de papelão (de caixas) improvisadas por ela mesma ou envelopes de papel pardo. Alguns trabalhos ficam soltos na pasta de papelão, outros são envoltos em papel sulfite porque aprendeu que não é tão ácido. Também guarda trabalhos em pasta de plástico micro ondulado, aqueles que cabem nas dimensões dessas pastas, muitos são maiores. Os trabalhos muito grandes são feitos em várias partes para que possam ser armazenados mais facilmente.

Usa óleo para pintar (bastão a óleo, óleo de linhaça) o que vai matando a fibra do papel e o degradando. Se fosse para coleção de um museu teria que ir repondo e fazendo vigilância, ou teria que assumir a condição degradante do material.

O óleo no papel vai mudando de cor e sumindo. Escolheu o óleo porque a viscosidade interessa para os meios visuais, e até o fato dele ir apagando.

Os trabalhos em tecido são dobrados e guardados em pasta de papelão. Diz que deveria ter uma maneira mais eficaz de guardá-los mas não tem, guarda dobrados e passa a ferro quando precisa expor. Diz que o que não é bom é que cada vez que o trabalho é passado perde um pouco do risco (do desenho), passa geralmente com um paninho em cima (tipo tecido de fralda, ou de pano de prato). A pintura no tecido também é realizada com bastão a óleo e óleo de linhaça, que nesse caso não degrada a fibra.

Os trabalhos empoeiram um pouco porque as pastas ficam em baixo da cama, então precisam ser limpos (para tirar o pó).

Os trabalhos pequenos ficam melhor acondicionados, em pequenas caixas.

Os trabalhos grandes que são pintados em módulos são separados com papel sulfite e guardados em pastas de papelão.

Possui duas linhas tratando-se dos cuidados: Os “pulsares”, que cabem na mão, são guardados em caixas, como fotografias, mas os maiores, que recebem ação do acaso (manchas e sujeira de tinta) são cuidados, mas dentro das possibilidades, porque é difícil achar pastas tão grandes.

Faz envelopes de papel jornal ou sulfite.

Trabalha em geral com papéis diretamente na parede, sem moldura, presos com pregos. Acha que algumas sujeiras que surgem nas exposições e manuseio e o amarelamento do papel são marcas do tempo, precisam ser aceitas.

Já aconteceu de fazerem um desenho em um trabalho seu que estava exposto, isso não é admitido, somente as ações do próprio material e do tempo.

Seu trabalho pensa mais na plasticidade, não tanto no sistema. Diz que seu trabalho não pensa tanto. Trabalha com a apreensão das imagens, que é forte, mas não de uma forma crítica e sim na questão plástica.

Entrevistada: Francisca Alves

Categoria de análise: Artista

Data: 25/06/2009

Local: Residência da artista

FT- Qual é a tua formação como artista plástica, tu fez faculdade aqui em Pelotas?

Francisca Alves- É, na verdade assim a, minha experiência com artes, artes plásticas especificamente, é vem de um autodidata, eu começo a pintar a descobrir coisas muito sozinha, então desde que eu morava no nordeste, eu sou do Rio Grande do Norte, nasci em Santa Fé, e atualmente meus pais moram na Orla em uma cidade chamada (não audível). Então quando eu vim pra Pelotas eu, eu, fiquei sabendo, e aí eu casei com um gaúcho, aí fiquei sabendo que tinha uma, uma faculdade de artes e aí era tudo o que eu queria né, só que eu entrei em licenciatura

FT- Foi o que eu fiz, eu fiz licenciatura

FA- Porque olhando lá no cronograma, a coisa nunca era muito explicadinha, aí olhando é, é, práticas e tudo que é área, bom eu quero aprender tudo né, então a gente entra em licenciatura, depois eu descubro que não é pra ser artista, é pra ser professor, aí eu disse não mas tudo bem, vou terminar e depois entro, faço né, faço hã, o bacharelado em artes, em pintura que era, que era o que eu mais gostava, aí disso hã, eu não consegui entrar como portadora de diploma aí hã, e aí eu desisti de fazer e comecei a fazer ateliê, todos ateliês de extensão que o Pellegrin hã, fazia em projeto, então eu participei de quase tudo, e aí a trabalhar lá, e a gente conversava muito, o Pellegrin conversava, me dava dicas, a gente sempre conversava bastante, e o Pellegrin é acessível pra conversa né.

FT- É, eu vou entrevistar ele também.

FA- Aí o que que aconteceu, hã, daí hã, eu não parei mais, eu comecei a fazer pintura e a pensar coisas e tal, e foi de lá até aqui, né, né, produzindo, produzindo, produzindo, eu não parei mais e fiquei só nisso, não fui dar aula, não fui pra escola, não fiz concurso, nada, nada, nada, então foi essa trajetória.

FT- Que legal bem diferente da maioria, bem legal. Há quanto tempo tu já atua como artista plástica?

FA- Bom daí assim, hã, em 80, em 2002 eu estava terminando a graduação, e nesse período já era, eu tinha feito hã, uma, uma monitoria hã, eu tinha uma bolsa, é, junto com o Pellegrin que era o Projeto Meio Dia, um projeto de arte contemporânea, a partir disso hã, eu ficava próxima do Pellegrin, então todo ateliê que ele né, de extensão, que ele propunha eu participava, então depois eu terminei a graduação em 2002, e daí 2003, hã, mais ou menos eu entro pra pós graduação e continuo, né, a fazer, a pintar então, entende-se que a gente é jovem artista né, a gente não tem um percurso tão grande e por falar em termos de mercado, pra dizer que a gente tem uma trajetória grande, tudo que a gente faz agora é bem no início, bem, bem primeiro né, é toda uma experiência ainda que ta acontecendo, então é muito jovem. Mas eu digo que a minha hã, meu trabalho começa a ganhar corpo e, e, e eu ter uma idéia muito boa hã, em relação à proposta, é aí por 2004 mais ou menos, 2003, 2004 eu já tenho noção do que quero né, da poética que quero e tudo, então já tenho um discurso, já tenho toda uma situação né, formada, né, dentro do meu desejo.

FT- Eu conheço um pouco das tuas exposições daqui de Pelotas e eu não sei se tu podes me falar um pouco mais da tua bibliografia, se tu podes me dizer o que que tu tem de mais relevante assim.

FA- Então veio o Salão Jovem Artista que eu acho que foi o de (pausa para pensar) 2005? Só vou pegar aqui, pra mim te dizer, o primeiro salão (pausa para procurar um folder do salão), o primeiro salão é de 2000 e (pausa novamente – não audível), 2004, e esse aqui é 2006, então pra 2004, né eu super empolgada, com a pintura, só que nesse meio tempo e é engraçado que, hã as pessoas começavam a dizer achar que o trabalho tava bom, tava bom, tava bom, e, e eu, experimentava um pouco de tudo, então por exemplo, participava de ateliê também na, na gravura, hã, projetos outros de objetos, e aí eu tava fazendo um trabalho com gravura, que era com a pele, direto com a pela da, do boi, a pele peluda, aquela parte totalmente crua, então eu tava fazendo as gravuras com esse material, e eu fiquei tão empolgada que eu mandei gravura pro salão, e aí, bom, ficou mas ficou só em Pelotas, na, na questão né, no, na regional não foi pra Porto Alegre e tal. Aí me diziam assim “há mas tua pintura, poderia ter mandado pintura porque pintura era muito mais interessante, babababababa”, aí em 2006 eu fiz, comecei a fazer pintura pra mandar pro salão, só que assim hã, quando você tem um, um, um trabalho que já é pensado sem ser assim, com destino, a princípio, diz o seguinte, não se pensa um trabalho pra uma exposição logo ali, porque o trabalho pode não dar muito certo, né, e era assim em cima da data, e eu comecei a fazer esse trabalho e saiu um trabalho muito ruim. Bom por uma falta de conhecimento ou de, experiência né, mando esse trabalho e não mandei uns antigos que eu tinha, que era mais importante, ta, aí de novo, escolheram um trabalho, uma pintura grande, mas que, também ficou só em Pelotas, eu pensei “não, que negócio é esse, que diz que a minha pintura é boa e eu não to entrando na, até onde deve ir”, né, que eu queria ir pra Porto Alegre, eu queria ir pra Porto Alegre. Ta e daí nesse, nesse período eu expus aqui na, na FAU, no corredor por, por duas vezes, dois anos no corredor da FAU, depois a gente começo a fazer, eu me juntei com a Camila e um grupo e a gente começou a fazer várias exposições né, teve o, o, começamos com o grupo Nove Fora, que foi um grupo que entrou no edital do Sete ao Cubo, que era da prefeitura, tu lembra do Sete ao Cubo?

FT- Lembro, lembro

FA- Nós entramos no edital e não aconteceu no ano que entrou ali a, o Marrone com, com, a menina lá, não, em seguidinha que entrou a secretária aquela outra, que aí fecharam o Sete de Abril, não era mais pra exposição, era pra, pro acervo do Sete de Abril.

FT- É, não durou muito

FA- Aí a partir dali hã, nós fizemos muitos encontros, quisemos fazer vários grupos, eu enveredei assim, era tanto grupo que a gente, que eu participava que não dava conta, só que é complicado você participar de grupos, tem pessoas e pessoas e as pessoas, hã, que são mais lenta, outras não participam, outras vêm quando quer, então isso estraga a coisa, moral da história, ficou eu e a Camila nesse meio, nesse meio caminho. Até de vez em quando, quando a gente quer fazer uma exposição coletiva como aconteceu ano passado, é, o título era Mostra Mostra Vizinhança, que era uma exposição em função da Violeta, a mexicana que tava aqui no Brasil, que tava aqui em Pelotas.

FT- Nessa exposição eu não fui, eu acho que foi antes de eu começar o curso, que eu tava em Canguçu e não ficava sabendo das exposições

FA- E aí fizemos uma grande coletiva ali na, no Cuca, né, aí então a gente convidou os amigos que eram os amigos que (não audível) quando a gente faz exposição convida, que é a Lisandra, a Vivian, a Francine, a Francine não tinha produção então nessa vez ela não participou, mas a gente expôs em vários lugares, ali perto da, da igreja cabeluda, a gente expôs numa casa ali, um grupo e, e era, e tinha mais gente, daí depois a gente, é, hã, fizemos uma grande coletiva no museu, no MALG, que se chamava hã Apareça e Cresça, essa foi bem bacana, foi muito bacana, que eu e a Camila organizamos também, até esse trabalho aqui que é da, que é da Luísa, né, é, foi um trabalho que participou lá também da

exposição. Depois a gente fez a, Decifra-me ou Devora-me que foi nesse Idiomas, na escola Idiomas, que também foi um grupo né, dessa vez a Vivian não participou mas a Lisandra participou, hã, teve mais umas outras que a gente montou e depois eu participei de novo esse ano, então vou começar do final do ano passado pra cá, aí ano passado eu entrei no Salão da Câmara de Vereadores em Porto Alegre, e aí ganhei menção honrosa com uma pintura, em seguida eu entrei no Salão Jovem Artista né, que no final do ano eu também ganhei o prêmio aqui. Aí esse ano hã, nós, esse ano eu expus aqui no corredor da, da FAU e depois fui convidada pra expor ali na, na sala Frederico Trebi, né que, que acabou de findar, e a gente tem agora, é, e a gente tem agora essa Ente Línguas, que é uma internacional né, que ta sendo bem bacana. Daí assim, eu fiz uma individual na minha cidade, lá em Natal, no Rio Grande do Norte, no período hã, hã, no início do ano de 2000 e, e 7, no período de carnaval, hã, que era Passe e Olhe, que era assim, era grandes desenhos com, com, temáticas do carnaval, que ficava na frente da casa das pessoas

FT- Que legal

FA- Então na frente da minha casa tinha uns grandes painéis, então todos os blocos, todas as pessoas que passavam podiam ver os desenhos na frente das casas, então foi bem legal.

FT- Bem legal, tu tem fotos?

FA- Desse tenho, tenho, tenho algumas fotos, eu perdi muitas porque, perdi tudo que era do meu computador, a menina foi colocar de Windows Vista pra XP e perdeu tudo, o que recuperou foi 50%, só coisa velha.

FT- Ela não salvou antes de formatar

FA- Sei lá, foi dolorido e eu to meio me recuperando disso (risos)

FT- Como tu vê a importância da preservação e da conservação da arte contemporânea, não só do teu trabalho, mas da arte contemporânea em geral?

FA- Olha eu escuto muito alguns artistas é, é comentarem, sobre a poética que às vezes o trabalho não precisa durar, ta, hã, então eles não, hã, tem aquele trabalho como (não audível) né e tem aquele trabalho que (não audível) que destrói, eu lembro dum trabalho na, no Sete ao Cubo que era Não Pise na Grama, que era dum colega, bom aquele trabalho ele não conservou obviamente né, era grama mesmo, tirada de algum lugar e depois, talvez tenha repostado em algum lugar mas não tem-se como uma obra de arte aquilo lá

FT- Só na fotografia

FA- Só, só no registro da, da exposição. Mas assim, demais pra quem tem um trabalho interessante, um objeto, não digo que vá durar a vida inteira mas que tenha uma durabilidade, e uma certa idade, hã, acho importante conservar, porque tudo o que a gente aprende hoje, tudo o que a gente hã, a, a, a educação em si, o contato com, com, hã, o aprendizado com as coisas de um modo geral né, a literatura, a música, você tem acesso ao objeto, né, é, é muito, e é muito mais interessante a questão visual, do que é tátil, do que é palpável do que algo que está só escrito ou fotografado, não que essas duas é, esses dois suportes não sejam importantes mas

FT- Não é a mesma coisa

FA- É tão bacana você ver um livro com imagens, ou você ter acesso ao objeto artístico direto né, e por isso, eu acho assim, posso ser meio conservadora mas eu acho bacana isso.

FT- Eu também

FA- Então preservar, conservar, eu acho fundamental, muito mais, pra mim é muito mais interessante do que escrever um texto e, e, jogar a coisa fora ou destruir a coisa.

FT- Eu acho também. Quais os materiais que tu mais utilizas nos teus trabalhos?

FA- Olha eu tenho assim, ultimamente eu tenho hã, ficado no papel, tela, tinta (pausa) praticamente grafite pra fazer esboços, fazer desenhos hã, material visual tipo revista, eu digo assim como, como hã, um mote pra ta pensando o trabalho eu percorro por tudo então, em termos de material eu também digo que uso imagens, eu uso textos, eu uso autores, eu uso críticos, eu uso, então, são materiais que eu, mas na, no trabalho em si, na proposta em si são essas coisas, papel, a tela e a tinta que é fundamental.

FT- Dos materiais que tu utiliza quais são os mais difíceis de manter, de conservar?

FA- Olha, eu acho que de, desses aí o mais delicado é o papel, né, porque, pra começar assim, daí a gente pensa grande, não faço um desenho pequeno, não faço uma pintura pequena, então eu já faço aquelas dimensões, de grande dimensão, então como é que eu vou guardar aquilo? Tem papel por aí todo cheio de traça, e na cidade de Pelotas com a umidade como é que a gente pensa e como é que a gente insiste, é teimoso em trabalhar com um material desses, né? Tela eu já acho mais, é, viável, né, ela, ela, ela, agüenta mais as temperaturas, o ambiente, todas essas, é, por aí.

FT- As tuas obras quando não estão sendo expostas, como tu costuma guardar elas?

FA- Olha, eu vou te dizer uma coisa assim, eu acho muito importante, na, na, na, hã, nessa questão da conservação de materiais é a produção em si. Quando a gente começa a fazer um trabalho, você não tem, eu pelo menos, vou falar por mim, eu não sei, não tenho noção, quando eu comecei a pintar, eu não tinha noção da, do tamanho que iria ser, eu não tinha noção de quantidade, eu não tinha a noção de, de dimensões, em relação a tamanho né, bom, até hoje, hã, eu quero fazer, fazer, fazer, ta, não interessa onde eu vou colocar, bom, isso ligado a uma experiência que é primeira que é de ser, alguém que ta começando, vamos dizer jovem artista, hã, arquivo, guardar, ter espaço pra guardar, conservar né, de um modo mais trabalhoso, de um modo mais adequado, isso a gente vai ver só depois, porque por exemplo, hã, agora eu tenho muito trabalho, e eu tenho hã, e não tenho é ambiente adequado pra guardar, ta mas por enquanto eu não tenho como (ênfase na palavra) conseguir ou, ou pensar, eu penso mas entendeu eu não tenho condições de fazer, por exemplo, ter um ateliê, né, um ateliê uma casa que pudesse abrigar os meus trabalhos legais com todos os requisitos de guarda e conservação, eu não tenho ainda, porque ainda estou investindo nessa produção, então todo meu, minha reserva, minha grana, é, minhas economias, é pra investir no trabalho, não me interessa ainda, porque eu não to ganhando, não tenho retorno, né, então, no primeiro momento, esse dinheiro é investido no material pra, pro trabalho, no trabalho, então, não é barato, né, o mau trabalho não é barato, é, eu gasto muito, muito, muita tinta com, com material, e, e eu não trabalho, de carteira assinada, trabalhar trabalho feito louca mas não tenho salário, ao contrário, eu pago um salário muito grande pra arte, eu pago um salário muito grande pra cultura porque eu produzo objetos culturais que são muito caros, né, muito embora, a gente pode dizer “ah, mas eu não trabalho com materiais importados”, não interessa, o que eu gasto, é muito, é um volume muito grande e não é barato, cada pote de tinta que eu compro, dependendo da marca e da, que ela agora tem uma numeração né da espécie de tinta é, me custa R\$ 50,00, né, então e eu gasto muito, eu faço trabalhos (não audível) trabalho com as películas são, tinta pura, né, então são quilos e quilos de tinta, então nesse primeiro momento eu só quero acumular, eu, eu estou fazendo o possível pra que ele, é, viva legal na minha casa, né, pra que ele tenha o mínimo de, de, de resistência, né, na minha casa, porque eu não tenho um suporte pra guardá-los adequadamente em nenhum lugar especial, porque nesse momento é isso que eu to dizendo, o investimento é nele, e não no lugar onde eu possa guardá-lo, então, acho importante, hã que se guarde, não lembro mais da tua pergunta, qual é a última?

FT- Hã, onde tu, como tu costuma acondicionar?

FA- Então eu tenho então, hã, pintura em tela, geralmente são, uma grande parte são tecidos, e eu enrolo os tecidos e coloco, acondiciono em canos de, de papel, hã, as pinturas em papel são acondicionadas num quarto, né, hã, empilhadas uma encima da outra, e, as, as pinturas também são empilhadas ali no quarto, e as películas elas, são donas da mesa,

então a mesa é sempre posta para os trabalhos das células em tinta pura, então, é, é isso aí. Demais trabalhos assim tão em caixas, mas antigos, outros meu marido adora esparramar por tudo que é lado, então ele pendura, tem prego pra tudo que é lado, de vez em quando ele pendura tudo pra ver né, essa semana o Daniel veio almoçar aqui, ele saiu pregando, eu disse mas que, vou botar as pinturas daqui, então ele tirou do quarto pra botar aqui pra espalhar, aí eu tive que tirar uma parte pra não ficar muito cheio né, a gente trabalha com muita coisa, fica muito feio então, cansa de ver, então é um pouco isso.

FT- Essa mais ou menos tu já responde, quais são as tuas preocupações com a preservação e conservação dos teus trabalhos?

FA- É daí assim ó, tem uma grande parte desse trabalho que está no Torreão, né, em virtude de um, eu fui convidada pra expor em Porto Alegre

FT- Onde fica o torreão?

FA- É ali perto da Redenção, ta, Santa Teresinha ali, e, e daí, dê de 2007 eu faço torreão, então fica assim, o trabalho, uma parte fica lá porque eu produzo lá e produzo aqui, e às vezes eu trago.

FT- (não audível)

FA- Dependendo do horário de funcionamento, que nem sempre funciona toda a semana, funciona, ta funcionando dois dias na semana, e sempre a tarde e noite, hã, quando tem exposição é aberto, e é por aí. Daí assim, fica uma parte lá e uma parte aqui, eu levo e trago, levo e trago, pra orientação e trago os que tão pronto (não audível). Como isso, em função dessa exposição lá, eu comecei a levar trabalhos pra lá, então tem grande parte lá, e lá também fica empilhado porque não tem onde guardar, né, então tem um grupo de telas pequenas, pinturas nessa dimensão, e que a gente encosta na parede, que todos os artistas que tem trabalho lá vão encostando, tem um, um banheiro grande pra botar pequenos trabalhos, as pessoas trabalham com uma diversidade de materiais, então todo mundo tem alguma coisa lá, e, e daí, hã, me esqueci da pergunta (risos)

FT- Não, a pergunta é qual a tua preocupação com a preservação e conservação do teu trabalho?

FA- Então, hã, acho assim, hã, o ideal é que a gente vendesse esses trabalhos, que esvaziasse um pouco, então a gente reza pra, pra começar a ser paga pela cultura né, por enquanto eu estou pagando a cultura mas eu quero daqui a pouco ter um retorno, hã, nesse, após a exposição eu vou trazer tudo pra cá, ainda não tenho dinheiro pra investir num, num lugar, né num, num, num ateliê, acredito que sim, que vai ser, vai vir pra cá, todas as células em, em, em tinta né, tem a mesa que, hã, que eu vou abrigando elas ali, e as pinturas eu coloco na, no quarto, empilho ali, todas elas que o quarto ficou só pra isso, né, e assim por diante, hã, pra transporte, hã, fazendo aporte dessa coisa da, da conservação, o transporte desse material é muito importante, né, como é que a gente transporta, como é que a gente expõe, ta. Eu tenho um material, eu tenho um texto, explicativo, de como guardar, conservar, expor e, e transportar principalmente esses trabalhos com as, eu tentei achar aqui pra te dar mas eu não achei uma cópia aqui, e não salvou esse texto no computador, esse texto ta perdido, então, eu fiz uma cópia pro Pellegrin, e aí, eu, eu trouxe de volta porque o Pellegrin não, hã, a instrução era mais pra quem fosse expor diretamente na parede, como o Pellegrin ele disse que ia comprar um suporte, então, hã não tem muita função, eu acabei trazendo o texto, então é importante, eu quero que tu veja, porque tem uma série de procedimentos desde manter em um lugar estável, a manter em exposição, então, é, também tem esse cuidado. Aí tem uma outra coisa que é importante também na, que é o fazer, né, que é o, o, desde o, a mistura de tintas, hã, o, o, a secagem da tinta, e a, e o, a guarda desse material enquanto não só o trabalho pronto mas, ainda as películas pra serem montadas, então é todo um processo que, de experimento assim, tipo assim, hã, elas já aguentaram altas temperaturas, desde o frio até um calor desgraçado que foi lá na casa de cultura né, o trabalho do Salão ficou bem do lado do sol, então ali foi assim de derreter, e

o legal é que elas, que elas resistem, já coloquei no congelador umas células pra ver o que acontecia, e ela resiste legal, então, pode acontecer um dobramento, um, um, criação de dobras, hã, por exemplo eu trouxe um montante agora do, do Torreão porque eu preciso concluir, e aí ficou um monte de, de, de, ficou dois meses elas enroladas, agora desenrolei pra, pra, concluir, e ela tem uma certa dobra, conforme fui enrolando todas de um vez elas só elas criaram dobras, mas o que que é legal, eu posso lavar esse material, eu posso passar pano no material, que ele limpa legal, sem problemas, e quanto às dobras, se elas ficam por muito tempo, né, com os vincos, mas ele vai, os vincos, mas ele vai, é, se desfazendo com o tempo, se você esticar ele assim ele vai tirando as dobras. O trabalho do Salão Jovem artista, chegou lá bem, bem, com as bordas dobradas assim, hã, acho que durante o transporte ficou as beiradas pra fora, e

FT- Enrola

FA- Esse que foi lá pro, pro salão ele foi bem esticadinho, deitado num suporte duro, então, é uma forma mais adequada de se transportar. (não audível) de Porto Alegre, além das células estarem muito fresquinhas, então elas tão muito flexíveis hã, me permitiu enrolar por algum tempo pra ir, pra levar e pra trazer. Assim, se for uma situação rápida dá pra, pra fazer, só que ficou dois meses ali que eu não tive tempo de desenrolar, mas o que é legal, que elas desdobram com facilidade, não teve e, e, só que é assim ó, existem duas coisas que, que, os trabalhos permitem, dobrar e desdobrar, e colar totalmente, se você encostar uma na outra ela cola e não descola nunca mais. O que acontece é uma questão de tempo, se ela se junta uma na outra, durante dois dias, eu posso descolar, durante três dias eu já posso descolar com água, quatro dias não descola com mais nada, então eu tenho um tempo hã, que ela me permite e, e eu aprendo com ela, lidando com esse material, que eu já, já sei as manhas, já sei o que pode ser e o que não pode ser, então eu sei quando, e tenho que correr, porque ela tem um tempo ela me dá um tempo x, né pra, pra, pra agir, então hã, ela tanto cola quanto lava, quanto descola e quanto cola definitivamente.

FT- E se enrola ela, coloca no meio um papel

FA- Aí assim pra manter, pra terminar de responder a pergunta (não audível) então, elas são todas envoltas, envolvidas com plástico, então assim hã, tem um trabalho, eu coloco um plástico embaixo, em cima do trabalho coloco outro plástico, e assim por diante, então elas ficam, hã, bem envolvidas com plástico, nada, aí não pode ser papel, não pode ser tecido, não pode ser, e não pode ser o plástico encerado, que é um que ele se cola nele mesmo

FT- Aquele que a gente usa pra tampar comida, pra tampar potes

FA- Isso, o plástico ideal é o fosco, bem ruim mesmo, né

FT- Aquele de encapar caderno

FA- Exatamente, se não, que não seja auto-adesivo né, então eu posso envolver os trabalhos, sempre todo, né. As, quando elas tão ainda pra ser montadas, eu, aí eu tenho que cortar o papel, plástico, envolvê-las e nunca permitir que fique pontas do lado de fora, porque aí elas podem se juntar e colar, então a briga é muito grande pra manter elas dentro de um tamanho tal de plástico, pra mantê-las.

FT- Como tu considera que seria a forma ideal de acondicionamento e guarda desses trabalhos?

FA- É, então assim não há muito mais, hã, hã, formas, ou muito mais aparatos. O que eu gostaria de fazer futuramente era de ter armários, né, que, que permitissem, ou gavetas, que cada trabalho, que fosse uma gaveta, que não tivesse peso sobre ele, que eu pudesse guardá-los é, deitados, e um em cada gaveta, ou em cada prateleira vamos dizer, porque aí, eu acho que a durabilidade é maior, em relação à, à, em relação à estética mesmo da coisa, né, hã, hã, porque acontece essas dobras né, elas se amassam né, e criam texturas, que as vezes eu não quero as texturas, eu não quero dobra tal, então se não tiver nenhum peso em cima melhor pro trabalho, ele vai se conservar perfeito de uma textura, uma superfície

perfeita do jeito que eu quero, não que isso atrapalhe, mas no momento assim eu acho bonito do jeito que elas saem da, do forno e, e se mantém com aquela superfície, né, então assim um armário pra elas seria legal. As pinturas, as telas a gente empilha né, pendura, empilha, não tem problema, mas as grandes pinturas que eu enrolo, elas ficam bem também dentro desse, desse cano, né e, pode ser empilhado no canto e não (não audível). A gente tem, eu tenho medo da umidade, que pode acontecer, é, é mofar, né então, eu acho que daqui a alguns anos eu tenho que, que colocá-las no sol, sei lá, porque a tinta acrílica afinal de contas, lidando com ela, ela, ela resiste bem ao sol, um dia que colocar sei lá, no chão assim, no quintal pra ela pegar um sol acho que não faz nenhum mau, não danifica.

FT- (inaudível) Como tu vê a interferência de outras pessoas como o conservador de um museu ou técnico, na preservação, conservação e restauro de obras dos artistas?

FA- Olha, bom pra começar, não sei se to dizendo uma grande besteira mas eu não sei, não sei, não ouvi dizer, que existe alguém formado pra isso, né, qual é a pessoa que é formada, que tem uma graduação, mestrado e doutorado em conservação, em termos de Pelotas?

FT- Tem uma professora minha (não audível) começou a pouco tempo, ela é restauradora

FA- Mas aí, ela vai lidar com é, uma parte desse material

FT- Ela lida com pintura

FA- Ta, então, é muito pequeno ainda, por exemplo, em termos de obras antigas tudo bem, então você pode trocar, é, molduras, pode ta acabando com, com, hã, com cupins etc, etc, quer dizer, manter cupins ou traças longe é muito fácil, né, hã, acho que essa coisa da restauração de pintura, né que, ta abrangendo, que vai além, né, com muita gente nessa área, (não audível) em Portugal que vai, até mesmo na Bahia, né hã, que também acho que é uma área muito restrita ainda, né, hã, acredito que, em termos de obra contemporânea (não audível) muito pouca gente especialista nessa área, muito po, porque a diversidade de material, cada material tem um, um processo, de conservação e de guarda, que a gente nem descobriu, de, de, determinados temperaturas, por exemplo, lembrava que uma professora de, lá de, do museu de São Paulo diz assim, hã, você tem que escolher por exemplo uma roupa, um tecido, você quer guardar dobrado ou aberto, porque daqui alguns séculos ela pode não se mexer, um leque você tem que descobrir se, se, decidir se o leque é guardado fechado ou aberto, porque daqui alguns séculos ele pode não abrir, e né, se você for tentar abrir ele vai se danificar, vai se rasgar, porque todo o material é muito delicado, então assim, cada material é um processo, é um procedimento, né. Eu acredito que, hã, que é muito importante ter, ter gente nas diversas áreas, e olha que vão ser, muitas áreas, dê de o tecido, fios, hã, materiais publicitários né, tanto matérias que a gente joga fora né, como próprio meio de consumo, latas, garrafas, né o artista pode ta lidando com tudo isso, né, e, e qual o melhor meio de conservar? Mas acho que não é muito difícil, porque a gente tem uma experiência de materiais, né, hã, a gente sabe que por exemplo lata dura um monte de tempo, que que se deve fazer? É ficar cuidando pra nunca enferrujar (risos), isso é uma bobeira, mas eu penso por aí, hã, garrafa pet, a gente sabe que dura, dura, dura, dura, dura, né, hã, a questão é mais ambiental né (não audível) esse tipo de bichos né, que venha, a , corroer, não é muito difícil, não é muito difícil, a questão é onde também colocar isso, é lugares pra, pra dispor, né, cada um seu acervo, né, hã. Acho que em Pelotas não tem grandes, colecionadores, né, nós temos poucos museus, né que tem uma coleção que também que não é tão grande, então (não audível) até, o próprio Museu Leopoldo Gotuzzo não tem uma grande coleção de obras contemporâneas né, (não audível) é muito pouco que eles têm lá, então acho que é, que é necessário, hã, alguém que se interesse por isso né, que pense em determinado e vá, hã experimentar, vá prestar atenção, vá acompanhar o objeto pra ver (não audível) alguma coisa, o que é que ele diz, como se comporta em determinado lugar, hã, as células, desde que eu comecei a fazer hã, eu coloco elas em mil lugares, né, eu coloco aqui no vidro pra ver como é que elas ficam com o sol, como é que, que desgasta, coloco no banheiro onde tem uma série de, de, hã, como é que se diz, de vapores, né, agora nesse período de, de, de muita umidade, né, hã, como é que

se comporta lá, como é que ela fica tanto tempo pendurada ou exposta ao ar, as células, eu coloco na minha cozinha com temperaturas variadas né, que ali tem cheiros, tem coisas, tem gordura, se bem que a gente não come coisa gordurosa, nem frita, aqui em casa é mais assado, mas tem todos os cheiros, tem todo um, um, né, um vapor de, de alimentos que flutua, que para nas paredes, então eu colo elas na, no azulejo, e vejo também o período que ela pode ficar ali, como é que, quanto tempo elas podem ficar sem, sem ressecar, ou sem quebrar, ou sem é, é, de modo que eu possa descolar quando eu quiser e assim por diante. Então é mais um acompanhamento, um interesse de saber como é, como é que se comporta determinados materiais, e eu acho que é um universo muito grande e bem legal de se, de se praticar, de ta se informando, experimentando (não audível) a gente não tenha aqui grandes faculdade de, de, conservação de objetos contemporâneos mas, a gente sabe que sempre tem grandes acervos no Brasil e que de alguma forma eles se mantêm, os objetos se mantêm, né, por essa experiência diária de ta lidando com o material e com o objeto.

Observações: Trabalho basicamente relacionado com cor, tendo como ponto de partida paisagem, praticamente todos os trabalhos tem alguma coisa a ver com paisagens, alguns mais abstratos e outros mais figurativos. As películas parecem abstratas mas partem de um pensamento da paisagem. Desde que descobriu a pintura e começou a entender de arte nos ateliês do Pelegrin começou a agregar idéias múltiplas, de forma, de cor. Chama isso de rizoma, porque o rizoma é aquilo que se esparrama, que toca em vários pontos, pensa em rizoma pra executar o trabalho. Sistema de superfície rizomático, sobreposição das células. Lida melhor com complexidade, com formas e estruturas complexas. Costuma trabalhar com mais de uma pintura, de preferência 3.

Guarda os trabalhos com películas na mesa empilhados e separados por plásticos. Pode colocar coisas leves em cima.

Dilui a tinta e coloca num refratário ou em uma superfície plana. Na superfície gera formas mais orgânicas do que com o uso de uma fôrma. Usa tinta acrílica diluída com um pouco de água e aglutinante acrílico para que a tinta tenha mais flexibilidade, se não ela fica mais seca. Quando elas secam a artista tira no refratário e coloca no azulejo da cozinha ou do banheiro pra manter a umidade, a flexibilidade. O próprio material gruda no azulejo.

Para colar na parede com a fita dupla face colar ele inteiro, todo de uma vez só. Pelo próprio peso ele dá uma esticada, cria dobras, pequenas deformações, mas tirando da parede ele volta com o tempo ao normal. Insetos e folhas acabam colando nas películas enquanto elas estão secando.

O aglutinante às vezes provoca furos durante a secagem.

Entrevistada: José Luiz de Pellegrin

Categoria de análise: Artista

Data: 02/07/2009

Local: Ateliê de pintura, Instituto de Artes e Design, UFPel

Obs.: Não perguntei sobre a biografia do artista porque esta consta no livro Dilemas da Matéria.

FT- Há quanto tempo tu trabalhas já como artista plástico?

José Luiz de Pellegrin- Bom, como é que eu vou (não audível) como artista, eu na verdade vim pra cá estudar em 76, e acho que em 77, 78 eu comecei, mesmo com trabalho de aula, a tentar botar na rua assim, porque tinha um pessoal do DCE que fazia exposição na prefeitura, depois eu comecei a entrar em salão logo em seguida assim, mesmo com um material muito precário e tal, então eu fiz uma trajetória desde lá, lá por 77, 78 eu comecei a colocar meu trabalho, e era um trabalho bem inicial mesmo assim e tal, e aí fui produzindo, nos últimos agora três, quatro anos que eu tenho produzido menos, esse ano eu tinha jurado que eu ia voltar a produzir e aí o reitor me convidou to trabalhando 20 horas lá na reitoria na PREC (Pró Reitoria de Extensão e Cultura) to enlouquecido, mas o que eu fiz nos últimos anos foi, é, na verdade, uma vez eu conversei com o Gianotti que é um pintor filho

do filósofo o Marco, e o Marco disse olha, na verdade “onde você vive seu trabalho tem que ter um sentido aí”, eu digo bom, mas tem que ter pares, tem que ter um circuito, aí eu pensei bom, o que que eu vou fazer, porque eu acho um saco sair daqui pra ir pra São Paulo, pra não sei onde, isso dá um trabalho sabe e sai muito caro e tal levar trabalho e cuida, então muitos trabalhos tão perdidos porque na última galeria que eu trabalhei, ela fechou e queria que eu fosse buscar na segunda feira, “tem que buscar amanhã” eu digo não posso, não tem quem vá buscar

FT- Em São Paulo?

JP- Ficou tudo lá, os trabalhos ficaram lá, aí eu digo bom, eu já tinha outros problemas eu resolvi tudo não, eu não quero saber, aí eu comecei a produzir as exposições do porto né, com o pessoal todo, e hoje eu fui com o reitor até um prédio que ele comprou velho, caindo aos pedaços, pra fazer uma iluminação, ele vai me dar seis andares, eu quero encher de trabalhos de todo mundo

FT- Que legal, aqui no porto?

JP- Na Cotada, porque antes eu usava o armazém do porto, o armazém (não audível) e agora a pracinha do lado de cá tem um prédio na esquina, é uma fábrica inteira, antiga fábrica de bolacha

FT- É onde a gente faz auto-escola?

JP- É por ali, naquela pracinha, os vidros tão todos quebrados e tal, ele disse não dá, eu digo dá, só bota a iluminação e vamo limpar, em São Paulo faz naqueles prédios todo caindo aos pedaços aberto vamo fazê, seis andares eu quero usar, então to fazendo isso. Botar trabalho de todos, da Francisca quero botar aqueles trabalhos grandes, encher aquelas paredes todas, o problema é que tem vidro quebrado tenho medo que os pombos façam sujeira lá, vamo ter que correr o risco, azar, é isso.

FT- E, como tu vê a importância da preservação e da conservação da arte contemporânea, não só do teu trabalho mas da arte contemporânea em geral?

JP- Olha, acho, acho que é fundamental, porque, eu tenho até brincado, to trabalhando com a Francisca, né, o pessoal do museu e outro dia eu brinquei, porque tão resgatando as fotografias né, das unidades todas e tal, o acervo da, da, da, antiga belas artes e eu digo “e a produção de hoje, quem é que ta registrando, onde vai, como faz isso”. Eu digo, da pintura, dos anos que eu faço, né que, dou pintura e tal, eu peço pros alunos entreguem o material, deixem eu guardar que nem vocês vão guardar, ninguém se ocupa com isso, eu tenho um monte de fotos de anos atrás de trabalhos de sala de aula, trabalhos dos alunos de exposições pequenas que eu fiz no IAD, eu to pensando, bom, eu vou digitalizar tudo aquilo ou, pra ficar, ou com digital ou, ou doar, mas vai ter que ter um lugar aqui pra guardar aquilo porque, na minha idéia, é que se não tem memória não tem acesso não tem estima né, tem a questão histórica mas acho que, quem não tem história você fica meio perdido, né. Eu tenho uma irmã, a única que não tem foto de quando era nenê, ela tem um pânico com isso, é uma perda de identidade, então acho que a conservação é uma possibilidade de fato de você revisitar, de você aprender, né de você compreender as coisas, todas, de fundamental importância, né?

FT- É verdade, eu acho também. Bom, eu conheço um pouco das tuas pinturas assim, eu queria saber quais são os materiais que tu mais utilizas?

JP- Bom, há, de pintura quando eu comecei a trabalhar mais profissionalmente mesmo e não só tentar, experimentar coisa e mostrar como os trabalhos iniciais eu fiz de tudo, dê de anilina de doce, até lápis de cera, tinha essas coisas todas, mas eu sempre trabalhei muito com acrílica por uma questão, como eu não tinha dinheiro pra ter, no início eu não tinha dinheiro pra ter um ateliê, então a acrílica tinha uma coisa mais saudável né, e aí a acrílica tem muito a ver com a minha personalidade que eu sou muito rápido, então, eu não tenho paciência pra passar óleo, esperar ele secar pra fazer uma segunda camada e tal, meu

processo é complicado assim, então, a maioria do que eu fiz foi acrílica, eu tenho até umas pinturas a óleo, dessa série né, das pinturas mesmo e tal, mas são mais recentes, não são essas (não audível) de Porto Alegre, aquelas eram todas em acrílica. Eu fiz polaróide durante dez anos né, bastante tempo, depois a polaróide faliu, agora diz que tem um outro processo e tal, to curioso, eu trabalhei muito com fotografia, porque também tinha essa coisa de você, eu fiz fotografia do meu corpo com a idéia de se trabalhar, Tadeu Chiarelli naquele livro Arte Internacional Brasileira tem um texto de uma exposição que a gente fez, ele me convidou, pro MAM, que chama Identidade não Identidade: Fotografia Atual Brasileira, e aí tem um trabalho de uma menina e meu que ele chama, que nós somos dois Narcisos cegos, né que o narciso se olha, e a gente não sabe, porque a gente fotografa o corpo, então quer dizer, a gente não olha no buraco da máquina porque você fica fotografando e tal né, e ali é, como eu usava a polaróide muito próxima do corpo ela sempre sai fora de foco, e eu fazia de propósito pra poder, é, de alguma forma tirar o desenho e evidenciar a cor e a massa que são as questões da pintura, as ques, de novo com essa coisa que é muito rápida, você produz né (não audível) aí montava as sequências, com uma idéia quase de fotograma né, uma coisa de filmes e tal, então trabalhei muito com esse material, depois quando eu fui pro doutorado eu fiz uma passagem da pintura, né que já é uma coisa plana e tal, pro espaço, aí eu trabalhei, fiz toda a, a exposição com fórmica, era um, começava na parede, uns elementos na parede, hã, por exemplo uma que eu expus aqui, são duas pranchas grandes, elas são grossas, forradas, como se fosse uma, uma tábua desse tamanho cortada ao meio, parece uma espécie de caixa, a minha referência era na redução e no minimalismo, especialmente essa coisa industrial né, e a fórmica é uma coisa impessoal, só que daí dentro desse corte, na espessura aqui dentro, eu coleí folhinhas de ouro né, uma imitação de ouro e deixava uns intervalos, porque nos testes que eu fiz, a própria luz daqui batendo na folhinha ela reflete e produz uma luminosidade, então eu quis trabalhar com o oposto assim, pegar a parte fria da indústria e trabalhar com a parte quente, e esse branco limpo e tal remetia muito ao meu trabalho de pintura bem inicial que eram umas naturezas mortas e tal, eu sempre tive uma coisa da mesa, lembro da época de criança assim, quando tinha visita arrumavam aquela mesa, tinha uma solenidade e tal, e eu também fui coroinha né, igreja, minha vó queria que eu fosse padre, tinha um tio padre e uma tia freira, então me lembrava do altar assim, aquele altar arrumado com aquela toalha impecável e tal, então tinha uma solenidade, na minha natureza morta eu sempre busquei isso. Quando eu trabalhei essa essa coisa dourada, e com branco, foi pra mim muito legal, muitos anos depois um pouco recuperar também isso, então é uma série que eu tenho vontade de retomar também e tal, fiz bastante dessas coisas. Desenhos eu nunca expus, uma série de desenhos, ou expus muito pouco, pouquíssimas vezes, foi isso basicamente, essa sequência.

FT- E onde as tuas obras ficam acondicionadas quando elas não tão sendo expostas?

JP- Ah eu tenho um ateliê, elas tão lá no ateliê, e, na verdade é, é, eu uso o plástico bolha ou, já me aconteceu de usar plástico bolha e ele marcar a pintura, então as vezes, as vezes eu forro com papel, tem um outro, um outro material que parece uma espuma muito fininha né

FT- Ah eu sei, a Vivian me falou nesse material a gente não lembrava o nome, que vem em móveis

JP- Isso, também vem

FT- Vem separando móveis

JP- É, e aí eu ponho isso e depois ponho o plástico bolha, ou ponho papel pardo, né, e depois boto o, o, o, esse material em cima, eu não conheço, nunca fui muito atrás, artista nesse sentido, com relação à conservação, eu tinha um amigo que fazia conservação eu dizia ah eu vou fazer tal coisa, ele diz nem pensar, porque depois como é que a gente vai cuidar disso, né, que artista vai misturando tudo e tal

FT- E tem material que é ácido, que (não audível)

JP- Isso, mas isso a gente não sabe, isso a gente não sabe, na verdade a gente não tem conhecimento dessas coisas assim, né, mas eu, na verdade coisa de conservação primeiro porque, como eu tenho as telas são separadas, hã, né, acabo encostando porque não tem onde pendurar, você pra conservar de fato teria que ficar suspensa aquela madeira, uma madeira boa, sempre, sempre usei muita madeira boa, aqui é difícil, lá em São Paulo eu comprava de gente profissional (não audível) mas como você viu de Porto Alegre aquelas coisas grandes, bom você encosta ela empena, pode empenar com o tempo então a minha conservação era mais nisso, e como a minha pintura, eu trabalho só, cada área tem uma cor, até hoje a gente ia estudar um texto do Tassinari que ele fica falando nas cores, ta discutindo uma outra questão mas, hã, fala do, do, da pintura do Fontana, que é aquela que tem uns cortes né, hã, e ele fala da diferença entre, hã, supondo, se aquela pintura fosse, se aquele corte fosse pintado para parecer corte, teria um sentido, como é um corte de fato, tem um outro sentido, então é o mesmo meu caso, eu uso, faço meus quadros com quatro telas, eu podia usar uma tela e pintar com quatro cores, mas funciona diferente porque, se eu boto duas cores juntas e separo só por uma linha de diferença de cor, elas vibram, se eu tenho uma linha real de fato, essa vibração diminui, né, então tem isso, então o meu problema é que eu articulo com parafuso por traz, furo, e se eu encostar elas entortam, então tem que desmontar tudo, encosto uma na outra

FT- Isso até no livro do Gaudêncio mostra, ele mostra fotos

JP- É, a parte de trás

FT- Separadinho (não audível)

JP- Isso, com parafuso que é um jeito, aqueles grandes pra transportar é um inferno né

FT- É, assim fica mais fácil né

JP- Muito mais fácil, e daí ele sofre menos, mas na verdade assim, muito pouca gente sabe cuidar né, eu mandava, mesmo pra Porto Alegre, uma vez pra Funarte no Rio eu não acreditei, eu man, eu entrei numa, numa exposição, um monte de gente entro o Daniel entrou, isso foi nos anos, final de 80, 92, não sei, teve uma exposição geral, eu fui o último da série, depois eles, eram dois por mês, quando eu cheguei lá o meu trabalho tava encostado na parede, pingava em cima de uma tela comprida, na FUNARTE (ênfase na palavra). Porto Alegre eu mandava, eu, eu, eu adoro fazer pacotes, então eu comprava papelão de geladeira, fazia o diabo, enrolava aquilo tudo, cheio de um monte de coisas e tal, mandava lindamente, uma vez uma artista me disse “ah, os seus pacotes são maravilhosos”, eu digo “e vocês são uns canalhas porque vocês ficam com meus pacotes me devolvem sem”, e claro, botam de frente, estragou, e eu trabalho com camadas de cores, pra fazer uma cor uso várias cores, então pra restaurar é um inferno aquilo, né, muito complicado, ninguém cuida, ninguém cuida

FT- Quando é, até no livro diz, e a gente observando a gente nota assim, quando é monocromático qualquer coisinha é mais difícil

JP- Chama atenção

FT- Chama atenção, quando é colorido um detalhezinho a gente não percebe

JP- Não percebe, exatamente isso, então é muito complicado. Eu participei desse trabalho de fórmica, eu tenho uma maquete linda que é assim, o trabalho de, mais ou menos da minha altura, sai da parede, uma espécie de uma parede, um negócio de madeira desse tamanho e vem até aqui, e fiz dentro uma escadinha, tudo dourado, foi uma experiência que eu fui pra Florença, e eu entrei, entrei por dentro da parede da Catedral pra subir na cúpula que o Brunelleschi fez, e eu tinha um pouco de claustrofobia, eu fiquei tão impressionado com aquilo, vim e fiz essa escada com esse dourado, e aí, pra entender aquilo, pra poder funcionar eu fiz uma maquete pequenininha, linda, o marceneiro de São Paulo maravilhoso, foi feito um processo de encaixe pra separar, botei todo o dourado e tal, mandei pra uma exposição na Fevale, botei no correio, botei espuma, botei plástico bolha, eles enrolaram

num papel e me mandaram, claro o carteiro quebrou todas as pontas da fórmica, eu queria trucidar, então, pô, o pessoal numa escola de arte

FT- E eles deveriam saber que tinham que ter esse tipo de cuidado

JP- Eu mandei e chegou inteiro, depois eu disse olha, ele chegou todo estragado, a desculpa, desculpa uma ova né, se fosse outro lugar eles mandavam de volta e mandavam me pagar, bem complicado.

FT- Bom, a próxima pergunta tu já falou um pouco sobre isso, quais as tuas preocupações com a preservação e conservação das tuas obras e qual a tua participação nesse processo?

JP- Bom, eu acho, pra brincar um pouco com essa idéia é o seguinte, outro dia tinha um trabalho meu aqui e os alunos fizeram uma limpeza, a primeira coisa que a gente, tem gente que não, a maioria das pessoas não sabe de pinturas né, como é que você pega pintura, como é que você faz (não audível) você quer ajuda, não quero porque quando você pega e você faz isso, aqui

FT- Fica a marca do dedo

JP- (não audível) as pessoas fazem isso, primeira coisa, ou , as pessoas pegam por cima (não audível) limpando, toda a poeira ficou toda grudada (não audível) eu não tenho coragem nem de limpar (não audível), então eu cuido desse jeito né, se eu tenho que pegar, se eu tenho que carregar, pode ser uma coisa enorme, eu não machuco nunca, e assim eu posso (não audível) eu boto sempre um papel, um pano, eu cuido tudo, porque acrílica, mesmo seca, se você bota uma contra a outra, e tiver um pouco mais de tinta, ela já gruda, você vai tirar (não audível) então eu cuido desse jeito, eu sei lidar com as minhas pinturas, agora quando eu dou pra alguém lidar (não audível) um problema.

FT- Aí é um problema mesmo. E como tu, bom, tu tem ateliê, tem o teu, diferente das outras pessoas que eu entrevistei que elas não tem, elas tem tudo guardado na casa delas mesmo, aí como tu considera que seria a forma ideal de acondicionamento? Tu já faz dessa forma?

JP- A não, eu não, assim ó, na verdade né, se fosse pra cuidar idealmente do, dos trabalhos, a não, eu teria que ter aquelas, eu não sei como chama, aquelas grades que fosse puxa e tal,

FT- Umas gavetas?

JP- É, não tem umas coisas que você, hã, tem um trilho no chão, e tem uma estrutura como se fosse um chassi, e uma, uma, uma trama de metal né, e você pendura os quadros ali, aí você puxa e ficam todos pendurados.

FT- Eu já ouvi falar naquilo ali, mas não conheço

JP- A tem , os museus tem isso lindamente, eu já vi em vários museus, é muito legal, muito legal, o museu de Porto Alegre tem porque uma vez eu expus no MARGS me devolveram o quadro na mão, mandei pacote a mulher me trouxe assim, eu fui lá pegar meu quadro me trouxe assim, todo cheio de pó, eu quase bati com o quadro na cabeça da mulher, é muito pouca gente que tem cuidado o, o, o, o, o

FT- Pouca gente tem conhecimento também né?

JP- Gaudêncio quando, mas tem um bom senso que as pessoas tem que ter, o Gaudêncio quando fez aquele restauro, eu restaurei o meu trabalho de Porto Alegre, eu tive que pintar de novo uma parte, e aí o meu problema né, eu nunca tinha feito isso, o problema foi pensar, como é que eu ia, hã, achar aquela cor, eu fiquei desesperado, aí fiz o seguinte raciocínio, eu tive que sair do ateliê, fui pra rua caminhar, tomar café pra pensar como é que eu ia fazer, pra saber o tom, eu fui procurando, claro, eu tinha uma noção de como eu tinha pintado, mas eu sei por experiência que a gente pinta, quando tá molhado tem um tom, quando seca ele sempre baixa porque o brilho molhado, então, a solução que eu tive pra poder achar o tom, eu molhei toda a tela com pincel, pra aquela cor ficar molhada né,

apesar dela não estar molhada, mas só, e aí achei o tom, quando secou secou tudo parelho, foi um jeito de, de resolver, pra essa tonalidade.

FT- Aí teve que pintar toda a área de novo?

JP- Pinteí toda a área de novo, entendeu, pra poder achar, né, primeiro eu achei a tonalidade, aí depois pinteí toda a área, quando secou, passei por cima, aí secou tudo parelho e foi, mas (não audível) coisa que o restaurados faz (não audível) nem pensar, não sou restaurador

FT- Aí é mais complicado mesmo

JP- Bem mais complicado

FT- Bom, e como tu vê a interferência de outras pessoas como um conservador de museu ou um técnico especializado na preservação, na conservação e no restauro das tuas obras, tu considera que essa interferência pode modificar o sentido da obra?

JP- Olha, eu não, eu não, eu sei que tem linhas né de conservação de gente que, que, que, que restaura de um jeito, assim, restaura mas deixa explícito que foi restaurado, tem gente que disfarça, tem essa coisa toda, eu na verdade acho que é, a obra depois que passa um tempo, hã, o que eu acho complicado é o seguinte ó, eu fui uma vez pra Nova York, pra dar um exemplo bem prático, e fui no Metropolitán e vi uma exposição, uma sala cheia de Cezannes, conservadíssimos, limpidíssimos, invernizadíssimos, eu tinha a sensação que assim, que tinham sidos acabados de pintar, eu fiquei com uma sensação muito ruim, né porque, eu pensei bom, são do século XIX, ele morreu em 1916 então era esquisito, me deu uma sensação que aquela aparência física, não da imagem, porque a imagem era um Cézanne obviamente, mas a aparência física parecia de plástico, então eu fiquei muito impressionado com isso né, achei que tinha um exagero ali naquela conservação, que tinha mumificado aquela, aquela coisa, né por outro lado eu também acho que não tem jeito, tem que cuidar porque, tem que vencer o tempo, né porque senão, o tempo é feroz com as coisas, não tem muito jeito, né, e aí com relação ao meu trabalho eu não vejo problema não, se tem que restaurar, sabe, dê de que não faça uma deformidade, acho que tem que fazer mesmo, agora a não ser um caso assim, que o cara reproduz né, e, e, e, e, disfarça como se nada tivesse acontecido, ou se ele retoca pra diminuir, né a, a, a, o estrago né, o acontecimento, só pra que a obra recupere um pouco da sua integridade, no meu trabalho é muito complicada essa coisa, quando eu trabalho a cor, que aquela cor é precisa, quer dizer, qualquer coisa, porque veja, quando arranha, putz aquilo, não tem jeito assim entendeu, é, como eu dizia pros alunos quando o trabalho tem uma sujeira e tal, assim a sujeira diz “heí, olha eu aqui”, e o meu trabalho não diz olha eu aqui né, e aquele elemento diz, então, tem que chegar muito próximo, tem que disfarçar mesmo né, tem que chegar ali, pode, não sei, digamos assim fazer de um jeito que eu não perceba nada, mas que eu tenha que perceber muito pouco senão, interfere, aí acho que pode interferir, então acho que depende de obras, tem obras que como você diz bom, você tem um monte de elementos, né, não tem problema, eu acho, eu acho que quem determina o tipo de intervenção é você compreender, eu acho que o restaurador tem que compreender o funcionamento daquela obra, o funcionamento poético, artístico mesmo, daí ele sabe o tipo de intervenção que tem, e não né, aquilo, ver aquilo só como documento, eu acho que tem uma lógica da obra que aceita uma intervenção mais vigorosa e outra que tem que ser sutilíssima mesmo, mas eu acho que é a obra que diz né, essa compreensão acho que é fundamental assim.

FT- E dos materiais que tu utiliza assim, qual tu acha que é mais difícil de conservar, mais difícil de manter?

JP- Hã, eu acho, é uma coisa técnica, talvez porque você, essa coisa do ouro, da folhinha do ouro que não é ouro, porque dezoito quilates uma vez eu fiz uma conta e sairia um preço do cão e a, e a, e esse material, é, eu não consegui alguém que fizesse pra mim porque, o pessoal que trabalha com essa folha dourada, sempre trabalho com superfícies irregulares, seja gesso ou madeira, e aí quando eu fui trabalhar, bom eu pago, eu tenho, é um, dois

cubos, na verdade 90x90, que são grande bloco desse tamanho, são cortados, aí forrei de ouro, era 90x90, dava quase um metro quadrado de ouro, e aquilo da um trabalho porque você tem um, um, um mordem que você passa de base, a, a folhinha de ouro se você tem que trabalhar com ela talco, porque senão ela gruda na mão, ela rasga, se fosse respirar fundo ela voa, ela é infernal. Eu inventei uma técnica que eu fazia o seguinte, eu peguei uma folha de papelão grosso, não muito grosso, botava em cima, e aí eu botava ele próximo aqui digamos desse canto né, levanto pra ele escorregar um milímetro e encostar, daí eu puxo e venho sempre passando a mão, depois pego um, um tecido e faço a fricção pra isso juntar. É tem, o processo correto é você ter uma pedra super lisa, e você trabalha tudo isso, nunca tive coragem de trabalhar com isso mas trabalhava, e, depois, uma coisa chamada água de barata, tem outro nome, água de barata é o nome comercial, que você passa pra evitar oxidação, mas tem um problema, se você passa um pouquinho demais (não audível) usa isso na gravura também, ela de alguma forma tira o brilho, ela fica fosco, então é muito sutil, e na, pra achar essa medida, as vezes eu achava que eu não conseguia, hã, passar uniformemente, daí acabava oxidando, então imagino, pra alguém arrumar aquilo vai ter que fazer tudo de novo pra revestir essa superfície, eu imagino. Essa escada eu acabei doando pro, pra, pro centro cultural em São Paulo, onde eu fiz a exposição, eu até fiquei uma vez de voltar lá e traz, ficou lá, eu não sei o que que vão fazer com aquilo, porque se oxida fica azinabrado, fica verde e não funciona mais do jeito que funcionava. Pro MAM, o MAM, também um cara comprou e doou uma obra, que é uma espécie de um, um, quadrado, dessa altura, e eu fatiei, então trabalhei quase como se fosse, um exaustor, essas coisas de ar condicionado, mas botei na parede uma certa altura e fiz isso, e vira uma fonte de luz, né, aquilo luz pra cima e pra baixo assim né

FT- Muito legal deve ficar

JP- É, é um trabalho muito legal mesmo

FT- Eu vi as fotos de um desses teus trabalhos na internet

JP- Ah, legal

FT- Uma eu achei na internet

JP- Isso, tem um que é uma caixa

FT- É um cubo, e aí tinha como se fosse um labirinto dentro

JP- É, eu trabalhei com a idéia do poço ali, foi muito lindo porque, anos depois eu, hã, li uma descrição do Poço, pelo hã, tava na televisão outro dia, Zé Miguel (não audível), que é um músico e também é um filósofo e tal, e aí, hã, eu, até escrevi na, na minha dissertação pra Regina dizendo que pra mim eu tinha uma lembrança de olhar no poço, na minha região tem muita olaria, então tem muita chaminé, e um dia veio pra mim assim a idéia que o poço era uma chaminé invertida, né, então eu fiquei com esse jogo, e aquele trabalho nasceu um pouco disso, porque quando todos esses trabalhos ou eu olho, ou eles tem a altura do meu joelho, ou tem a idéia da janela, ou do poço, sempre alguma coisa assim, fiquei brincando com uma coisa da minha memória e transformei nesses objetos, então esse dourado tá lá com esse problema de conservação

FT- De oxidar

JP- É

FT- E aí só trocando

JP- É, vai ter que fazer de novo, e da pra fazer porque, aí eu não vejo problema porque, é fazer o trabalho funcionar, não é porque eu fiz, que eu queria que alguém fizesse inclusive, eu precisava que ele funcionasse do jeito que eu quis, assim como eu mandei fazer pelo marceneiro os objetos, o que interessava ali é a idéia, tinha que funcionar, não tem uma questão mais autoral, uma questão autográfica, ele é completamente alográfico mesmo

FT- Se outra pessoa trocasse o ouro

JP- Não tem problema nenhum, porque tem que fazer ele funcionar né, porque o que interessa é que o meu trabalho funcione produzindo aquela luz, dê de que produza a luz quem fez e quem não fez não faz a menor diferença, porque a minha idéia é essa, fazer o trabalho funcionar com a minha idéia, não, não, não há nenhum problema dessa marca do, de quem executou, né

FT- Ele não interfere no que tu pensou ao fazer o trabalho

JP- Não, não, exatamente, muito pelo contrário, até ajuda ele a funcionar melhor do jeito que eu pensei, quer dizer, alguém que tenha mais domínio do que eu pra fazer aquilo, faz melhor a minha idéia, executa melhor a minha idéia.

Entrevistada: Paulo Damé

Categoria de análise: Artista

Data: 30/07/2009

Local: Ateliê de cerâmica, Instituto de Artes e Design, UFPel

FT – Bom, há quanto tempo tu atua como artista plástico?

Paulo Damé – Eu me formei no IAD em 89, mas desde 87 eu participo do grupo Vila Nova, que era junto com o Chico Stockinger e a gente já fazia exposições, então já, já mostrava a minha produção desde essa época, desde 87.

FT – Como tu vê a importância da preservação e da conservação da arte contemporânea, não só do teu trabalho mas da arte contemporânea em geral?

PD – É, eu acho que existe, essa coisa de conservação, acho que existe alguns trabalhos que são muito específicos não só di, na, na questão da conservação como propriamente do, da exposição né de algumas coisas, de como expor. É, um exemplo essa coisa da, da Ligia Clark né, que ela fez aqueles bichos que são manipuláveis né, e como vai expor aquelas, aqueles objetos na, da forma que ela concebeu. Então existe essa possibilidade de realizar réplicas que não é mais o trabalho, mas que são réplicas que podem ser manipuladas. Eu acho que, cada trabalho hoje em dia e essa questão se tornou muito complexa, porque cada trabalho, é, vai exigir questões muito próprias assim, não dá mais pra ti, usar uma solução pra todos os trabalhos, e acho que essa é uma das características da arte contemporânea, são trabalhos muito, que tem suas necessidades muito próprias né, e aí essa questão da, de expor, de conservar, de como manter isso é muito, é, muito particular e aí, acho que, cada situação é uma situação a ser pensada né, então isso, eu acho que isso é uma questão muito difícil hoje, muito complexa né.

FT – Quais os materiais que tu mais utilizas nas tuas obras, eu sei que tu usa cerâmica, madeira?

PD – Cerâmica, madeira, mármore, bronze, é, papel, é, bom isso são materiais que eu comecei, que eu usei mais é, no início né do meu trabalho, são materiais que são presentes até 2000, 2003 por aí, são bastante consistentes esses trabalhos, mas atualmente eu uso qualquer material assim, é, e continuo usando esses materiais mas uso outros materiais conforme pede o trabalho.

FT – E dos materiais que tu utiliza quais são os mais difíceis de manter, mais difíceis de preservar, que duram menos?

PD – É, bom, eu tenho uma, sempre tive uma, uma certa preocupação com essa questão da, da durabilidade do meu trabalho assim, é, por isso, isso me levou a trabalhar no início então com materiais mais tradicionais da escultura, que tem essa, essa coisa mais perene né, como o mármore, a madeira o bronze, que são coisas eternas digamos assim, porque

são coisas muito, que, que, que agüentam bastante. É, e eu continuo ainda preocupado, na hora que eu realizo o trabalho eu tenho essa preocupação sempre de realizar com um material bom, com um material que, que dê conta do, é (pausa), é, que, que dê conta do tempo que ele tem que existir né, eu tenho realizado, andei realizando e tenho realizado alguns trabalho que são trabalhos que são pra durar um tempo limitado né, tipo é um trabalho que vai ser uma inserção mas que ela vai durar, sei lá, uma semana, um mês, então os materiais também são adequados pra essa durabilidade assim, então pensando sempre isso, mas eu acho que, eu penso sempre nisso né, que o material aguente o tempo que ele tem, que é necessário, pra vida dele, e eu acho que todos se comportam de acordo, eu tenho essa preocupação do próprio trabalho, dessa coisa.

FT – E onde e como as tuas obras ficam acondicionadas quando elas não estão sendo expostas?

PD – A tem, eu tenho coisas que ficam na minha casa que é o meu ateliê, hã, distribuídas na casa, tem coisas que ficam encaixotadas, hã, acho que basicamente isso, mas como são materiais que também não tem muito problema assim, proteger de umidade, proteger de, mas aí são condições normais assim de uma casa dão conta de, eles não são coisas muito delicadas. É desenhos, essas coisas em papel sim precisam de um cuidado um pouco maior, né, é, de manter seco e ter uma embalagem boa, de repente tem coisas que são guardadas num lugar, num lugar que fique bem bem conservado.

FT – Quais as tuas preocupações com a preservação e conservação do teu trabalho, das tuas obras? Até tu já respondeu mais ou menos.

PD – É, a preocupação ta, acho que ela ta embutida na hora que eu faço o trabalho né, é, é, a preocupação de, da duração daquele trabalho assim, se é um trabalho em mármore eu sei que ele vai durar muito, aí eu tenho que manter, dar condições pra ele não arranhar, pra não ficar num lugar onde ele vá sofrer algum dano né, mas tem coisas que podem ficar na rua, cerâmicas podem ficar na rua que isso não afeta, não afeta elas. Eu não tenho uma preocupação em preservar, aquela coisa de preservar o trabalho é por 200, 300 anos, eu não tenho essa preocupação, mas tenho uma preocupação com aqueles, trabalhos que eu mantenho que eles se mantenham em boas condições assim, mas não tenho uma preocupação de, de conservação a, muito a longo prazo assim, nunca, isso não me preocupa, mas o próprio, a minha preocupação é, é, acho que ta, ta toda no fazer assim, a hora que eu faço eu elejo os materiais, penso o material, como eu vou trabalhar e tal, isso já é a durabilidade dele né, já ta embutido nele essa, essa durabilidade. Eu não faço uma coisa que seja frágil e que depois vá me causar uma, uma preocupação na hora de manter, ah depois eu tenho que ter mil cuidados pra não, não estragar, isso eu, meu pensamento não é assim, eu me preocupo sempre antes na hora de fazer, de pensar uma coisa que, que não vai me dar trabalho depois, acho que, acho que funciona meio assim.

FT – E tu considera que a maneira que tu armazena, que tu acondiciona os teus objetos é a ideal?

PD – Eu nunca penso muito nisso assim, eu acho que é a natural digamos, entre aspas, que seja a natural, não a ideal, mas é a natural, é o que me é possível e eles, se mantém na boa assim. É, não gosto muito de limpeza né, Picasso já dizia que o pó é o melhor conservante das obras de arte, se ninguém tirar o pó não vai estragar, ele teve um, um desenho a carvão estragado por um fotógrafo, David Duncan, que o cara foi limpar, tirar o pó pra fotografar melhor e o desenho a carvão não tava fixado e ele borrou o desenho todo né, e aí tem essa frase do Picasso que diz que, que o pó é o melhor conservante né então, que aí ninguém vai limpar, ninguém vai estragar, e ta tudo ok. Então é um pouco isso assim, na hora de limpar a casa, essas coisas assim, eu sempre enfim, dei um jeito né, quem vai limpar já, já, eu já explico como é que, como é que limpa, ou se eu vou limpar, ou deixa sujo que é melhor, então, essas coisas, são coisas que, pra mim são, são procedimentos que já me acompanham a tanto tempo que eu nem, nem me dou muito de conta disso, mas é o jeito de limpar mesmo, tipo se vem alguém estranho que vai fazer uma limpeza aí eu vou e explico,

ou peço até pra não limpar e eu mesmo limpo né, esse tipo de coisa assim, tipo o mármore, se alguém passar um pano úmido, com alguma resíduo de uma outra, uma outra sujeira isso vai impregnar no mármore, vai, vai sujar ele né, ele é poroso então ele, tem essa capacidade de, é, de absorver né. Eu lembro da época que eu trabalhava no, no ateliê do Chico que era um ateliê de mármore ninguém tomava chimarrão, se derrama chimarrão encima do mármore fica uma mancha feia, uma mancha verde né

FT – Até mesa de mármore que as pessoas têm em casa mancha

PD – É, marca de copo

FT – É, minha vó tinha uma mesa a gente notava que tinha mancha

PD – É, ele tem essa característica então é essas coisas, não existe uma, uma outra preocupação assim com a conservação né.

FT – E como tu vê a interferência de outras pessoas como técnico, conservador de museu na preservação e na conservação de alguma obra tua que esteja numa instituição ou esteja numa exposição?

PD – Hum (pausa), é pra falar a verdade eu não, não tem muito essa preocupação assim, é, não tem nenhum envolvimento assim direto com isso. É, a prefeitura tem um trabalho meu no acervo deles, um trabalho meu no acervo deles que às vezes eu sei que eles andam meio jogados assim, e aí, enfim, eu me informo disso mas nunca me envolvi diretamente, eu acho que eles, que cada, seria uma loucura até porque, cada, cada gestão que muda os caras jogam os trabalhos num lugar, ou põem num lugar, num lugar melhor, eu sei até que tem trabalhos mais sensíveis que tão no acervo da, da, da secretaria de cultura de Pelotas que tão se estragando, trabalhos bons, que foram premiados, que pagaram caro por eles, e que eles tão se estragando. O meu que eles tem é um mármore é bastante resistente então, eu não, na verdade eu não fui atrás porque cada gestão que muda é um procedimento que muda tudo, então também eu não vou ficar, não tenho essa preocupação assim de ficar, sabe, eu fiz o trabalho, agora se quiserem conservar que conservem, eles que se responsabilizem né, é não tenho muito envolvimento com isso. Então é mais ou menos isso assim.

Observações: Inserções realizadas na rua - CALEIDOSCÓPIO durou 5 dias, colocou no lugar de uma luneta, bem resistente, feito em PVC. Inserção que fez escondido na Lagoa da Conceição. Depois de 5 dias a empresa que tinha tirado a luneta para consertar retirou o caleidoscópio para colocar a luneta novamente. Trabalho planejado para durar pouco tempo. Trabalhos sempre anônimos.

Caixinha feita em um passeio público também foi na Lagoa da Conceição. Mocó Público. Durou três meses, precisaram cortar a madeira para a árvore que está no centro crescer mais.

A pedra 42 ele colocou em vários lugares. Colocou também na Bienal de São Paulo. Chama de inserções clandestinas. É colecionável, as pessoas podem levar para casa, mesmo que não saibam que é uma inserção artística e que possui um autor.

Pára passarinho (para o passarinho parar) – trabalho realizado junto com os alunos, com a intenção de manter pelo maior tempo possível. Alunos de cerâmica da licenciatura e do bacharelado. No pátio do IAD

Entrevistada: Stela Terra

Categoria de análise: Artista

Data: 06/08/2009

Local: Ateliê da artista

FT- Bom, a tua formação eu sei que é bacharelado

ST- É bacharelado em Pintura

FT- É, em pintura, porque a gente se formou junto. Há quanto tempo tu atua como artista plástica?

ST- Olha Fernanda, eu, antes de começar, antes da faculdade, eu me aventurava em algumas coisas mas não tinha muito sentimento, então nem considero, agora, depois que eu comecei com a faculdade eu, a partir dali eu comecei a desenvolver, então foi em 2002 se eu não me engano, né?

FT- É, foi o ano que eu entrei também.

ST- Então foi a partir de 2002 que eu comecei a, a rever os meus conceitos de, de arte e a produzir mais em cima disso.

FT- Das exposições que tu participou quais as que tu consideras mais relevantes, me conta um pouco delas, do que tu já fez?

ST- Eu participei de algumas já, hã, bom, uma que foi bastante importante, no meu ver, em função de ter sido uma seleção, foi no, no Salão de Arte Vitor Meireles, que foi em Santa Catarina, que teve, eu fui selecionada, entre 706 eu acho, artistas que tinham, entre 706 se eu não me engano foi a quantidade de inscritos, e eu fiquei super, super feliz por isso né, e eu ainda tava na faculdade, ainda tava cursando a faculdade, então foi, eu achei que foi um destaque legal, inclusive um dos curadores, um, um dos jurados (ênfase na palavra), me telefonou inclusive pra saber maiores informações, então eu fiquei bem contente, esse daí foi um dos muito bons, e, e outro foi que eu também fui selecionada pro Jovem Artista, que eu fui selecionada aqui pra, pra exposição local em Pelotas e depois fui pro MARGS também em Porto Alegre

FT- Nesse último agora?

ST- Não, não, também, acho que nesse mesmo ano, acho que foi em 2006 (não audível) é foi em 2006 quando eu fiz a minha inscrição, então esses aí foram, hã, mais significativos porque foram fora de casa né parece, e aqui em Pelotas também já fiz, exposição, lá no MARGS (a artista quis dizer MALG) eu fiz uma individual, e, fiz, também na, na secretaria de cultura também uma individual

FT- É, eu fui, eu vi, adorei o trabalho

ST- Foi dos fios

FT- É, eu adorei aquele teu trabalho

ST- Eu adorei também, fiquei muito contente, o que me deu, outro também que eu gostei muito do efeito, que também foi com os fios, foi no, no porto, com o Pellegrin, que foi a primeira vez que eu desenvolvi, foi a primeira vez que eu desenvolvi os fios, e foi uma instalação de sete metros de altura então, foi muito legal

FT- Nossa, que legal que deve ter sido

ST- Foi muito legal, fiquei contente com a solução, hã, acabei, me estressei bastante na montagem, mas o resultado final foi como eu gostaria que fosse, não sei se atingiu a outras pessoas como, como atingiu a mim né, mas fiquei também contente, e depois outras exposições que eu fiz, hã, junto com outras pessoas e tal, mas eu acho que essas têm um destaque maior.

FT- E como tu vê a importância da preservação e conservação da arte contemporânea, em geral, não só do teu trabalho?

ST- É tão difícil né (risos), eu acho difícil pelo seguinte, porque como a arte, hoje até nem é muito, muitas vezes não são, não é muito palpável, então é tão difícil de conservar, o exemplo da minha dos fios, eu monto, e desmonto e boto fora, eu não tenho

FT- Bota fora?

ST- Na verdade eu não boto fora mesmo porque eu junto os fios fica tudo enredado, isso aí vai servir pra uma outra coisa, eu tenho guardado porque eu, imagino em algum momento juntar tudo e fazer alguma coisa em relação a isso, mas aquele trabalho não existe mais.

FT- O que fica é a fotografia

ST- Só a fotografia

FT- E na lembrança de quem viu

ST- É, então nesse caso, é assim, né, com os fios. No caso dos trabalhos com reflexo da luz, que são aqueles meus objetos brancos, que são muitas vezes de MDF, agora eu to desenvolvendo outras coisas também que já não vão ser tão fáceis de guardar, eu te mostro agora ali, e, então esses aí em embrulho, vou te mostrar depois ali, eu deixo eles guardados envolvidos num papel kraft, e, e é assim que se guarda então em relação à telas e outros, outros, outras obras que são possíveis de serem guardadas eu acho quanto melhor conservado né, em relação à umidade, a pó e tudo isso, a gente tem uma condição de manter por mais tempo (não audível). Agora mesmo eu fui ao Rio, e fui numa exposição no, em várias, eu fiquei super contente de ter aproveitado isso, é no, Banco do Brasil Cultural, que tinham obras, de vários artistas, importantíssimos, conhecidos nossos, hã, Malevich, e, qual é, tinha um que era impressionante porque tinha sido, ele tinha sido pintado (pausa) a 200 anos atrás, um pouco mais, e ele parecia assim intacto, ele parecia ter sido pintado a três dias antes, de tão bem conservado mesmo, porque são obras valorizadíssimas então tem esse cuidado imenso né, mas era incrível, incrível, muito legal, eu não me lembro bem qual era o artista porque era um mar de gente, mas, me impressionou isso, a tinta parecia fresquinha, era tudo, super perfeito a conservação.

FT- Bem conservado mesmo.

ST- Então é, resumindo a pergunta eu acho que, que quanto mais bem conservado, quanto mais condições de que a, que, a obra não se altere melhor, mas, eu acho que os artistas que estão desenvolvendo, que são iniciantes e, e tudo, muitas vezes não tem bem esse cuidado né, não da a importância que pode vir a ter depois desse, desse período de produção. Eu tenho, tenho tentado guardar o melhor possível mas eventualmente eu tenho que dar uns retoques, algumas coisas, porque a nossa umidade é bucha.

FT- É, todo mundo fala nisso (risos). Quais são os materiais que tu mais utilizas nos teus trabalhos?

ST- Madeira, PVA, tinta de PVA acrílica, fios, pregos e, e to desenvolvendo alguma coisa em papel também.

FT- E o que que tu acha que é mais difícil de conservar? Os fios, que não tem como manter montados?

ST- É por enquanto, por enquanto são os fios. Porque não, o que eu desenvolvo neles não tem conservação né. Eu posso vir a fazer alguma coisa, que até tenho já feito os estudos também que vou, vou permanecer com eles, e daí eu vou conservar da mesma maneira que eu faço com os de MDF, vou embrulhar, em função de pó e tudo, a princípio é isso.

FT- Onde e como as tuas obras ficam acondicionadas quando elas não estão sendo expostas?

ST- Aqui no ateliê, é, porque quando, claro, quando a gente acaba negociando alguma vai pra, geralmente são pra serem expostas em algum lugar, não só pra cervo, ta guardado

FT- Sim, lógico, as que estão contigo tu guarda

ST- Tão guardadas aqui no ateliê, numa prateleira

FT- Em caixa

ST- É, alguns em caixas, outros enrolados em um papel kraft como eu te falei

FT- E quais são as tuas preocupações, acho que até tu até já me respondeu mais ou menos essa questão, quais as tuas preocupações com a preservação e conservação do teu trabalho?

ST- Quando a gente ta desenvolvendo ele, hã, é como eu te falei né, tu, ta em processo de estudo e pesquisa e, e vai fazendo né, algumas que são, que tocam mais, que são mais importantes, eu tento guardar como outra obra, que já tenha sido exposta ou, já tenha sido reconhecida como uma obra né, nem que depois eu venha, a remanejar ela, alguma coisa assim. Mas hã, eu tento guardar da mesma maneira das outras, dependendo do tipo de material eu acondiciono de maneira mais (pausa) melhor.

FT- E como tu considera que seria a forma ideal de acondicionamento e guarda do teu trabalho?

ST- Hã, o ideal eu queria um ar condicionado sempre mantendo a mesma temperatura, não ter pó (risos), é, eu acho que seria isso, talvez, hã, colocado da, de alguma maneira vertical, eu não sei o que seria melhor forma né, mas eu iria ter que fazer, criar um estudo pras pessoas que sabem bem sobre isso, daí eu iria bancar.

FT- Como tu vê a interferência, como seria a interferência de outras pessoas como um conservador, ou um técnico de museu, na preservação, conservação ou restauro do teu trabalho, tu acha que a interferência por parte de quem adquiriu um trabalho teu, se precisa restaurar alguma coisa, tu acha que a interferência de outra pessoa poderia modificar o sentido do teu trabalho?

ST- Não, o sentido não,não

FT- Até por que isso depende do trabalho também né?

ST- É, depende do tipo de trabalho, como eu te falei, agora eu te mostro, os brancos, ele é, a interferência, a interferência não, o que eu eventualmente tenho que fazer algum reparo é só deixar ele o mais branquinho possível, e é, e ele é lisinho, não tem nenhuma, não tem nenhuma técnica, não tem nenhum movimento, nenhuma pincelada gestual, nada que pudesse atrapalhar né a minha proposta

FT- Aí não tem problema

ST- Aí não causa nenhum dano.

Observações: A artista possui um ateliê, que é uma pequena casa ao lado da sua residência na Charqueada São João, onde trabalha e dá aulas de artesanato. Possui uma peça com prateleiras onde guarda seus trabalhos separada da peça onde trabalha, esta possui uma mesa comprida de madeira e prateleiras onde guarda as tintas. Faz maquetes dos trabalhos com os fios. Onde não pode pregar os fios direto na parede, ou no chão, usa tiras de madeira (exposição do porto foi assim). Os fios enredados e os pregos ficam guardados em uma caixinha. Os pregos são dourados como os fios e no trabalho montado ficam imperceptíveis, acabamento excelente, a artista demonstra preocupação com isso na conversa depois da entrevista.

APÊNDICE B – Entrevistas com Colecionadoras

Entrevistada: Paula Ramos

Categoria de análise: Colecionadora

Data: 17/11/2008

Local: Residência da colecionadora

FT: Há quantos anos tu colecionas objetos de arte?

Paula Ramos: Bueno, bueno, bueno, deixa eu ver, quanto tempo, desde, na verdade, desde que eu me mudei pra Porto Alegre eu comecei a fazer parte do consórcio de gravuras no museu do trabalho, isso foi em 92, mas eu comecei o consórcio mesmo eu tava no meu último ano de faculdade, 95, desde 95.

FT: E quantas obras tu possui no total e dessas quantas são obras contemporâneas?

PR: Ah nunca contei, mas deixa eu ver, deve ter mais ou menos, tem pouca coisa, eu não tenho muita coisa né mas (pausa), sei lá, deve ter o que, umas 70, 80 obras aqui. E é praticamente tudo contemporâneo

FT: É

PR: É, praticamente tudo, infelizmente não tenho coisas mais antigas assim, gostaria, mas não puedo (risos).

FT: Como tu vê a importância da preservação e da conservação dessas obras?

PR: Pois é ,é tu vê né, é, porque olha só, a minha coleção, coleção (ênfase na palavra) né, porque assim minha coleção é muito assim, criada a partir de coisas que eu gosto, que me tocam, que eu gosto né, e, e aí o que acontece, hã, eu comecei a fazer gravura, né a colecionar gravura, ta gravando né, colecionar gravura, no museu do trabalho, que é uma coisa barata, super barata, que meu dinheiro né, podia pagar, então tu vê, tu vai lá e tu paga 50 reais por mês pelo consórcio e tem todo mês uma gravura bacana né

FT: Que legal

PR: É bem bacana, aliás se eu fosse tu eu fazia, então, tipo assim, gravuras do Chico Stockinger por 50 reais, onde é que tu vai, sabe, é ridículo né, então eu comecei a fazer, e, e eu tenho muita coisa, eu fui emoldurando né, e eu sempre tive muito cuidado por exemplo na questão da moldura, porque por exemplo assim primeiro, eu vou falar dessa questão porque é importante pra questão do restauro ta, por exemplo, a moldura que eu uso é uma moldura sequinha, sempre foi sequinha, né, e eu comecei fazendo com vidro anti-reflexo, e agora, depois de um tempo eu vi que o vidro anti-reflexo ele era ruim na verdade, porque o vidro anti-reflexo ele tem um problema grave, pelo menos um, que é a questão de que a nitidez da imagem se perde, né, no próprio vidro, então daí eu comecei a trocar os vidros, e gastar um dinheirão também pra trocar os vidros, eu não troquei tudo ainda, mas enfim, então eu comecei, como o meu apartamento ele é pequeno e atrolhado eu comecei a colocar as coisas, na verdade eu moro aqui desde 2001 e quando eu vim pra cá eu tinha muito espaço livre, agora não tenho mais, mas tipo assim, tem muita coisa nas paredes, de gravura e pintura, o que que é mais frágil aqui, evidentemente que é pintura né, pintura, cerâmica que eu tenho muita coisa de cerâmica, e, é, praticamente isso né. Pintura é muito frágil, e eu vou te dar um exemplo assim, esse trabalho que ta atrás de ti, esse trabalho da Dione Veiga Vieira, que é um trabalho super bacana, super importante pra trajetória dela, e ele ta com um problema aqui ó, ta vendo? Ta com problema aqui, ta com problema aqui também ó! E o que que acontece, esse trabalho ele veio pra cá já assim, né, e veio da casa dela, ela não sabia restaurar, ela não sabia, ela veio aqui “ah eu não sei como fazer porque eu não sei nem que material que eu usei quando eu fiz o trabalho”, então tipo assim, hã se eu for levar pro restauro, hã, o que que eles vão fazer? Eles não vão mexer, eles vão só

fazer um paliativo pra não acontecer mais nada, como eu cuido muito do trabalho fica ali né, e ta bem, mas é assim é um trabalho frágil né, por exemplo, essa pintura aqui e aquela ali, são pinturas bem matéricas

FT: É

PR: Né então por exemplo assim, aqui em casa, eu tenho bastante rotatividade no sentido assim que eu faço muita, reúno os amigos, tem sempre muita coisa, eu tenho que ficar cuidando, a mesma coisa, coisas idiotas assim, meio idiotas, como a faxineira né, minha faxineira é um amor de pessoa, só que um dia eu a peguei passando um pano (ênfase) nas pinturas, sabe?

FT: Sei

PR: E aí é uma coisa que tu nunca imagina que a pessoa possa ter coragem de fazer né, e eu quase tive um síncope nervosa né, enfim, e agora por exemplo daí eu comprei um pincel maravilhoso que eu comprei em Berlim pra fazer isso, pra limpar mesmo, tirar pó de quadros né, com um pelinho ótimo, daí eu tiro, ta deixa que eu tiro, deixa que eu faço. Então tipo assim eu tenho o maior cuidado mas eu sei que tem coisas que são super frágeis né, super frágeis, sobretudo pintura né. Por exemplo as obras do Félix, eu tenho duas obras do Félix Bressan, eu tinha três, uma não eu, eu infelizmente eu vendi ah (risos), eu tinha, então essas obras também são obras frágeis, né, são obras assim que elas não podem pegar sol, e aliás nada aqui pode pegar sol

FT: Nada

PR: Então por exemplo aqui em casa ta sempre tudo meio fechado sabe, tem gente que entra aqui “ai que escuridão”, porque aqui tem uma luz super boa, mas eu sempre tenho que ficar fechada, daqui a pouco eu tenho que fechar toda a janela, toda a cortina, porque não é que pegue sol, mas fica uma luminosidade meio excessiva, e eu pra evitar eu fecho tudo né, então tem esse tipo de coisa assim. O meu maior problema quanto à conservação é justamente a questão da luz, porque eu moro num lugar que eu acho que é bem bacana em termos de luz, que tem muita luz, mas pras minhas obras né, é meio complicado, então ta sempre tudo fechado, e a questão da limpeza, da manutenção. Infelizmente eu já tive obras que se quebraram por exemplo assim, coisas assim de faxineira sabe

FT: Tem que dar umas aulas pra faxineira

PR: É não, eu dou, mas tu não tens noção, já aprendeu muito mas semana passada ela já me chegou quebrou mais um quadro, quebrou assim o vidro sabe gigantesco de uma obra que ta guardada, porque tem muita coisa que eu não tenho espaço pra guardar, e aí eu to vivendo uma situação bem complexa assim, porque na verdade eu não sou uma colecionadora (ênfase na palavra) como é o Justo que tu tem que conversar com ele né, o Justo é um colecionador (ênfase) que tem lugar pra guardar as obras, que é tudo muito maravilhoso. Eu, né, o que que eu vou te dizer, eu coleciono também, mas eu sou né, não tenho aquela, não tenho nem grana pra investir né, porque o Justo, sei lá, o Justo, a Neiva te falou pra entrevistar o Justo né?

FT: Não, ela não me falou

PR: Ah mas vai entrevistar o Justo, o Justo é o presidente da Fundação Bienal, ele é super acessível, vai te receber com o maior, é o presidente da Fundação Bienal, o Presidente da Fundação Iberê, é o maior colecionador de arte contemporânea do estado, um dos maiores do Brasil, ele teve que construir uma casa inteira só pra guardar as obras dele, é tens que conversar, então tipo assim, é outra coisa né, obvio né, eu aqui, cuido, amo as minhas obras, mas é outra situação, agora porque a gente ta conversando isso, eu vou te mostrar aqui no meu quatinho (inaudível) mas tipo assim eu tenho um monte de quadros, então assim um do lado do outro porque eu não tenho onde enfiar sabe, e agora eu to pensando sinceramente em doar muita coisa pro museu aqui, pra pinacoteca da prefeitura, sei lá, pra não, justamente não estragar, porque eu não tenho nem coragem de vender que são coisas

que eu gosto tanto sabe, que eu não tenho nem coragem, a não sei não tenho, não tenho coragem de vender, mas é difícil né, ainda mais quando se tem trabalhos por exemplo como assim orgânicos entendeu (inaudível) esse aqui não tem problema, mas se eu não cuidar tem, esse trabalho aqui, eu vou ter que botar isso aqui numa caixa de acrílico ó

FT: É verdade, é bem delicado

PR: Bem delicado, da Dione também, da mesma que fez esse aqui, então tipo assim, eu vou ter que botar numa caixa de acrílico, o que que acontece, pozinho sempre tem daí eu vou lá com o meu pincelzinho e tiro né, mas aí, volta e meia, sei lá pode aparecer um bicho aqui

FT: É

PR: Então tem tudo isso né, então o trabalho contemporâneo ele realmente, por lidar com materiais mais (pausa) diferenciados né, ele acaba tendo esse problema né. Por exemplo, aquele trabalho que tá lá encima, aquele trabalho é do Zimbres (Fábio Zimbres), aquele trabalho ali ele é pintura e ferro enferrujado, então ele pintou e é uma série que ele chamou de intersecções, ele pintou, aquele ali em baixo também ó é da mesma série os dois, então ele fez um homenagem a Van Gogh, ele pintou pegou assim imagens do Van Gogh, pintou, muito bem, bababa, e depois ele botou pregos, uma coisa meio Senise né, aquela coisa do prego e da ferrugem e tal. O que acontece com este quadro aqui, este quadro aqui eu percebo claramente, embora ele tenha, digamos, tirou os pregos tudo, sei lá o que que ele fez, se ele envernizou, não sei, isso eu nunca perguntei pra ele (inaudível), o que que acontece, o quadro ele tá cada vez mais escuro, interessante né, por que, porque o processo de alguma forma permanece né, então esse é um quadro que eu acho interessante sabe, eu lembro que quando eu comprei o quadro ele era mais claro, e agora ele tá cada vez mais escuro, quer dizer, de alguma forma tá, permanece o processo. Quer ver ó, esse quadro aqui por exemplo, tu vem ou (inaudível) esse aqui é da Lenir ó, uma artista maravilhosa de Pelotas, eu amo esse quadro

FT: Eu tenho que entrevistar ela

PR: Ai a Lenir é tudo de bom, e a Lenir tem esse problema também de, de conservação, porque olha aqui, a Lenir ela trabalha com suportes não convencionais, por exemplo esse aqui ó, tá vendo, é um tipo duma lona diferente ó, né

FT: É

PR: Então o que acontece, tem uma coisa boa porque ela é super maleável, papapapapapa, mas o que que acontece, se tu pegares essa tinta aqui ó, passa a mão, pode tocar

FT: Ela gruda

PR: Ela gruda, é um problema isso aí, problema, eu acho a pintura espetacular, não muda nada em relação ao que eu acho do trabalho dela, nada, mas é que é uma coisa do suporte, dos materiais né, e o que que acontece é um problema pro artista porque ele precisa resolver isso aí, agora ela tá resolvendo, ela parou de pintar nesses suportes, se eu não to enganada, ela mudou, eu não sei o que ela fez, eu não vi, eu não fui lá ver na casa dela, mas ela disse que tá resolvendo, mas ela mesma agora ela veio aqui em casa “(INT) isso não pode grudar” (inaudível) a mesma coisa assim ó, eu tenho uns trabalhos aqui ó, umas coisas assim, esse trabalho é diferente, esse aqui é da Teti Waldruff

FT: Ai que interessante

PR: A é o máximo, eu tenho vários trabalhos dela, esse, esse, esse aqui, aquele guarda chuva ali eu adoro, amo o trabalho dela, é um trabalho super frágil ó, porque tem coisas que se projetam né, eu amo esse trabalho, só que é um trabalho também delicado né, porque isso aqui ó, olha aqui, é um material plástico, né

FT: É

PR: Isso aqui ó é pesado, então quer dizer, ele é difícil né, difícil no sentido assim de, é um trabalho frágil, e eu tenho que ta cuidando, quer ver o que eu quero te dizer, aqui ó, ai pelo amor de Deus, Fernanda, não vai botar no trabalho “ai o escritório dela é um horror esse é o meu escritório, é que sabe o que que é, eu trabalho um monte, eu dou muita aula e isso aqui ta um caos, e eu só vou resolver isso em janeiro, já já não to me sentindo mais culpada. Por exemplo, aqui eu tenho que deixar sempre fechado, porque isso aqui, essa tapeçaria da (inaudível), que eu amo isso, olha só as cores disso aqui, isso aqui é um trabalho dos anos 60

FT: Eu amo tapeçaria

PR: Olha que coisa linda, eu também amo, isso aqui se pega sol, Deus me livre, vai embora né, olha o que é a cor disso aqui, imagina que coisa linda

FT: Eu trabalho com artesanato, não pode pegar sol

PR: Não, não pode, aqui ta sempre fechado sabe, então parece a caverna do morcego assim, mas por enquanto vai ficar assim, e aqui ó, olha aqui ó, coisas aqui, aqui ó, isso aqui ó, por exemplo (inaudível) pra restauro, isso aqui eu ganhei agora a pouco tempo ó, ta aqui, ta horrível, não poderia ta aqui, olha eu me entregando ta. Isso aqui eu ganhei agora ó

FT: Ai que lindo

PR: É uma gravura do Fario, do Fario maravilhosa dos anos 20 criatura olha que coisa linda

FT: Que lindo

PR: Só que ela ta com furo de cupim em algum lugar, eu ganhei do sobrinho dele, quer ver, a por aqui, achaste

FT: Aqui atrás a gente vê

PR: Então eu vou lá levar pra Naida e pra Andréia, na verdade só pra elas né, darem uma (inaudível) porque ta bem ó

FT: Ta

PR: Dos anos 20, ta ótimo, só que ta aqui, não podia ta nesse papelão aqui

FT: É né

PR: É, eu sei que não. Na verdade assim ó, eu to meio, isso aqui eu ganhei agora faz um mês, então eu deixei aqui

FT: Bota um papel de seda

PR: Olha aqui esse aqui também, esse aqui eu tive que desmontar, porque essa aqui é uma aquarela

FT: Que coisa linda

PR: Olha to me entregando hein, por favor. Essa aqui é o seguinte ó, ta vendo essas manchas aqui?

FT: To

PR: É fungo, tinha fungo aqui

FT: Nossa

PR: E aí o que é que eu fiz, é linda né

FT: Linda, linda

PR: E olha aqui coisa horrível que eu vi quando eu abri ó, olha a chinelagem que (inaudível)

FT: Eles colaram

PR: O moço colou, não, eu vou ter que levar num (inaudível) lá na Naida, pra eles descolarem, pra poder, na verdade como eu tenho medo de ir lá, cada vez que eu vou é mil reais assim, então eu nem, entende. Mas tipo essas coisas ficam amontoadas aqui, coisas que eu não tenho espaço pra colocar né, ou aqui ó, ta vendo, coisa horrível, horrível, horrível, isso aqui não podia acontecer né, tinha que ta num lugar assim, mas tudo bem, fica aqui preservadinho, fora o que ta atrás da cama (inaudível), é horrível assim, mas na verdade é o seguinte (inaudível) ta vendo, não tem

FT: Que interessante

PR: É isso é da Michele (inaudível)

FT: A minha bisavó tem essa máquina aqui

PR: É bem bacana o trabalho dela, e na verdade é, eu cuido bastante sabe, eu considero assim que eu cuido, mas que que tu vai, que que eu vou te dizer, é complicado pra quem mora assim num lugar pequeno né, fica atrolho né, por exemplo se tu for ver isso aqui ó, isso aqui que eu amo de paixão, isso aqui não podia

FT: Ai que máximo

PR: É, isso aqui, que que eu fiz com isso aqui, eu botei aqui dentro porque eu tava morrendo de medo de bicho, né, porque eu tinha um cocar lindo, que ficava assim naquela, naquela imagem que ta lá em cima de mármore lá

FT: Sim

PR: (inaudível) ficava o negócio, e um dia eu fui tirar pó, tem coisas que eu tiro pó porque né, agora eu to, que que eu vi, tava cheio de bicho né, aí mandei emoldurar tudo pra preservar né, isso aqui funciona como uma caixa, isso aqui abre atrás, se tiver algum problema qualquer coisinha

FT: A é

PR: Eu abro ela, então todo dia eu passo por aqui, e eu olho bem olhadinho, sabe, que Deus o livre

FT: É muito lindo

PR: É lindo

FT: Muito lindo isso

PR: E aí é esse caos né, aqui na verdade é um caos, tu vê aquele trabalho que é um trabalho maravilhoso do Valmor Corrêa tem que pendurar, não tem lugar, não tem lugar ta vendo

FT: (risos) Não tem mesmo

PR: Não tem, eu não sei o que fazer, na verdade eu vou ter que fazer, e agora me caiu a pia no banheiro, olha só pra piorar eu to cheia de coisa pelo chão, porque despencou a pia do banheiro esse final de semana. Aquele trabalho do Félix por exemplo, aquele é outro ó, então, eu deixo aberto aqui, daqui a pouquinho eu vou fechar, porque o sol vai se por ali (inaudível), então é complexo a vida né, isso aqui mesmo, isso é papel, super (ênfase) delicado

FT: A é

PR: É papel artesanal. Um dia eu chego em casa eu tinha um gato né, isso aqui ficava lá na sala, ele tava em cima do sofá, olha aqui, desgraçado, comendo pedaço, quando eu vi eu quase joguei o gato assim pela janela né

FT: Não, gato não da pra tu ter em casa

PR: É, esse tive que abdicar assim da minha vida felina né, tive que tirar. Então eu to sempre cuidando, mas é difícil né preservar, olha, é difícil (inaudível) questão de material, tem material que é complicado, por exemplo esse trabalho aqui do Félix, tu ta vendo que pelo lado de dentro é borracha

FT: É isso que eu ia te perguntar, quais eram os materiais e os mais difíceis de conservar:

PR: Isso aqui é super complicado, mas isso o Félix sabe também, porque ele é borracha, olha o que acontece, a borracha, a estrutura dele já é difícil olha, ta vendo ó, o que acontece, só que a borracha, o que acontece com ela, olha aí ó, ela ta, ela fica escura, ela vai escurecendo, é isso que vai acontecer com ela, ele falou “é assim mesmo”, ta, ta bem e (pequena pausa) quando tu tiras pó, ela seca muito, isso aqui é uma borracha que ele fez, não é uma borracha assim comprada, ele fez e o que que acontece, ela seca e ela começa a cair ó, ta vendo ali que tem umas coisas que tão mais pra baixo

FT: É, to

PR: Ela vão caindo assim (inaudível) olha que coisa incrível. Ah, não sei. Então é bem complicado, ele até falou porque esse é o único trabalho que ele fez assim, com essa forma né, de borracha. Aquele trabalho ali em cima por exemplo, da Belani Ferreira, a ta tocando o celular, só um pouquinho

FT: Ahan, eu aguardo, vou dar um pause aqui (pausa na entrevista)

PR: Obrigada, deu

FT: Deu

PR: Aquele trabalho é da Belani Ferreira, o que que é aquilo ali? Terra

FT: Terra!

PR: Terra, terra, ela só usa terra, e é terra com uma substância que é tipo , como se fosse uma cola, né, pra dar essa liga, mas é terra, e eu acho espetacular

FT: É verdade

PR: Então o que que acontece com esse trabalho também tem que cuidar, porque se bate. Quando esse trabalho veio pra cá ele já veio sem uma partesinha que caiu, bem ali ó, não sei se tu consegue ver, deixa eu subir aqui (pausa), olha aqui ó, isso aqui ó, ali ó

FT: Ah é verdade

PR: Visse, já veio sem uma partesinha, pô tudo bem né, isso aí quando o trabalho ficou pronto, quer dizer, ela trabalhou, e caiu né, mas é super delicado né, pra tirar pó daquilo ali, só eu também, aí eu comprei isso aqui ta vendo (pausa)

FT: Ah, aí é ótimo

PR: Aí eu fui numa loja, olha só, botei guardei mau, olha que delícia

FT: Ah é bem macio

PR: Bem macio e com isso aí eu tiro pó, eu tiro né, tem que tirar, não adianta, senão o pó vai co, né

FT: É, é verdade

PR: E aí eu tiro o pó, e to sempre cuidando, to sempre em cima, morro de medo de cupim, mas (pausa), que cupim tem né, a e o cupim estraga, Deus me livre. Eu móveis assim, os móveis antigos que eu compro assim, quando eu vejo que tem cupim sabe, a é um pavor, to sempre passando Jimo Cupim (inaudível) eu cuido né

FT: É o jeito

PR: Fazer o que

FT: E, bom então, os mais difíceis de conservar pra ti são então aquele de borracha

PR: (inaudível) que tem que ta sempre fechado né, isso aqui assim, ainda mais que é tudo assim colorido né e materiais orgânicos como, o trabalho da Belani, que é barro, mais cerâmica, cerâmica, que eu acho complicado também que tem que ta sempre cuidando, quer dizer, mais fica cuidando porque as pessoas podem quebrar, eu to sempre cuidando as cerâmicas

FT: Eu também

PR: Então acho que é o mais complicado. Agora tu vê, esse trabalho do Alfredo que ta aqui em cima, do Alfredo Nicolaiewsky (inaudível) isso aqui é de papelão

FT: Papelão daquele de caixa?

PR: é, eu adoro esse trabalho. É um trabalho que felizmente ta aí, super bem, e quando eu comprei ele, é um trabalho de 88, eu comprei faz 1 ano mais ou menos, tu vê que ele ta inteiro né

FT: Ta

PR: Inteirinho, ta maravilhoso ele ficou impressionado com o trabalho também, porque não é um material assim né, muito

FT: Não

PR: Fácil né e ta bem. Esse aqui é aquarela, lindo né (inaudível)

FT: É aquarela?

PR: É aquarela, show né?

FT: Muito, parece colagem

PR: É, todo mundo acha, tem a colagem no rosto né, no rosto tem, o rosto é colagem

FT: O rosto é colagem?

PR: É, é material impresso né

FT: Parece tudo colagem

PR: Não é, isso aí é do, é do, Moura

FT: Muito lindo

PR: Isso aqui também é dele ó, isso aqui é uma cabeça de animal mesmo que ele encontrou ossos, penas né, mas ele fez tudo muito bem, ta tudo inteirinho, nunca teve nada, mas eu também, to sempre cuidando, eu passo assim, to sempre, sabe, que vai, né. E o que acontece, no trabalho como esse aqui da Lenir, espetacular, tem esse problema terrível que é do suporte mesmo né

FT: Porque se cola a mão cola poeira também né

PR: Exatamente, então assim criatura, eu to sempre aqui tirando pó. Horrível né, na verdade.

FT: Da uma trabalhadeira, (risos)

PR: Da uma trabalhadeira, eu to sempre aqui ó fazendo uma coisa meio zen assim também (risos) sabe, porque tu te obriga a fazer um momento de relaxamento. Aqui por exemplo (inaudível) essa aqui ta quebrada, mas não tanto (inaudível) fui tirar pó quebrou um pedaço

FT: É bem delicado

PR: É

FT: Bom a próxima seria como e onde as tuas obras são acondicionadas, mas isso acho que tu já me respondeu né?

PR: É aí né porque na verdade como eu não tenho uma coleção, fica daquele jeito meio caótico, mas por favor não me, não me detona no teu trabalho

FT: (risos) Não, normal. E quem atua na preservação e na conservação das tuas obras?

PR: É, eu assim desse jeito né, preservando, e quando eu preciso de um restauro a Naida e a Andréia, que são essas restauradoras, que trabalham, e são muito boas assim, e que fazem praticamente tudo o que eu preciso de restauração, porque eu preciso muito, porque eu compro muita obra em, em, em leilão, e geralmente elas tem problema, daí eu levo, pra tirar fungo né, eu gasto uma grana lá, nas duas

FT: (risos) Eu imagino

PR: Mas olha, eu vou ter uma conta eterna lá, uma coisa horrível. Porque muitas vezes a obra não custa muito ta

FT: Sim

PR: Aí tu consegue comprar umas obras por 100 pila ta, aí tu vai lá no restauro fica 400, 500, enfim né, é isso aí

FT: E o artista que criou alguma das tuas obras já precisou atuar no restauro e na conservação?

PR: Não. O Félix talvez! O Félix sim, o Félix Bressan sim, porque, é, porque na verdade assim, volta e meia quando aquela lá do quarto começou assim a borracha a ficar escura, e começou, eu ia tirar pó pum e caíam as borrachas, aí eu liguei pra ele, aí ele veio aqui viu e falou "ah isso é assim mesmo" quando, daí ele brincou quando caírem todas tu me leva lá que eu te troco e te dou uma outra, né, mas é a obra né, mas o que que ele veio fazer também uma vez foi o seguinte, porque o trabalho dele é ferro né, essa parte toda é ferro. O que acontece é que o ferro começa a enferrujar, então ele vem e trata assim, uma vez por ano ele vem, ele mesmo gosta, ele é muito amigo meu, ele vem, e da uma tratadinha no ferro, e aí fica bem, né. E ele trata assim de um jeito super curioso, quando eu falo as pessoa "hã", né mas, fica bem, ele passa olha só, eu vou te dizer agora tu vai rir, mas é o que ele passa, é graxa de sapato

FT: É mesmo?

PR: É mesmo, é, é mesmo. Não sei assim qual é a propriedade química, o que que faz, só sei que fica bem

FT: É verdade

PR: Sabe, não sei, mas enfim, ele é o artista, eu confio nele né

FT: É né

PR: E por exemplo um trabalho como, olha só, esse aqui por exemplo, esse aqui é um papel machê

FT: Aqueles que tão na parede?

PR: É, é super delicado também, fica ali, e eu cuido bastante né, mas ele ta bem, ta super bem. E aquele lá que ta lá naquele canto lá, é da mesma artista que é a Denise Haesbaert, e aquele trabalho lá é um trabalho também, ele também tem uma coisa do tempo assim, porque ele tem uma coisa da ferrugem, ele já foi feito pensando nessa questão da passagem do tempo, ele tem 6 ou 7 camadas de voal com ferrugem

FT: Que legal

PR: E o que que acontece, é muito bacana aquele trabalho, ele também é um trabalho que trabalha com o tempo sabe, a ferrugem ela não, não para totalmente sabe, que é da mesma, da mesma, olha aqui, nesse cantinho aqui da mesma Denise, é um dos primeiros trabalhos dela, é bem matérico

FT: É

PR: O que acontece, trabalhos matéricos é que são mais complicados né, são bem complicados, principalmente quando a pessoa usa matéria né, então o que acontece, pega pó mais fácil, esse trabalho aqui grandão, essa pintura aqui é do René Vidui, é uma pintura assim que ela é hiper delicada sabe, ela é bem assim, bem matérica também, tem que cuidar bastante, tirar pó, né. E volta e meia quando eu to apertada, eu digo assim porque eu fico, ai será!, daí eu ligo pros artistas “olha ta acontecendo isso, o que que eu faço?” Nem sempre eles sabem o que fazer, que é o que aconteceu com a Dione, ela me disse “ai olha, eu não sei nem que material que eu usei”, então fica assim né, ela ta bem preservada, to cuidando bem e tal mas

FT: Mantendo assim como ta

PR: É, e ela mesma diz , “ai não aquilo ali aconteceu”, porque ela teve que içar o trabalho, porque não entrava na, eles não tinham elevador onde eles moravam antes, e a escada era muito estreita, então pra não ter problema de bater, eles içaram, só que quando eles içaram eles amarraram aí no meio, e mesmo com, materiais pra né, pra (inaudível) a corda, ali (inaudível) né

FT: É

PR: E aquele ali deve ter batido em algum lugar, sei lá

FT: Deve ter batido, bem no canto

PR: É. Então quando eu me aperto eu ligo pra eles, senão eu vou lá e bato na Naida e na Andréia e aí

FT: Elas resolvem

PR: Resolvem. Mas eu vou te dizer o seguinte, eu acho que a grande dificuldade ta nesse aspecto matérico sabe, como é que tu faz com trabalhos que tem essa questão de, essa própria feitura, a questão do tempo né, a questão dos materiais que são perecíveis

FT: É

PR: Tem que respeitar, o artista faz o trabalho

FT: (inaudível) pela idéia do trabalho

PR: É, então, eu cuido bastante mas eu gostaria de ter uma casa um pouquinho maior pra poder cuidar melhor né

FT: (risos) Mais paredes

PR: Mais paredes,mas por enquanto não ta dando.

Entrevistada: Blanca Brites

Categoria de análise: Colecionadora

Data: 17/11/2008

Local: Livraria Palavraria

FT: Há quanto tempo tu iniciou a tua coleção, começou a comprar arte contemporânea?

Blanca Brites: Olha, a minha questão é que eu tenho uma relação muito, digamos há antiga com a questão da arte contemporânea, com a arte, até porque eu sou professora assim então

FT: Uma coisa leva a outra

BB: Já vai de longa data, mas por exemplo eu fui, na década final de 80 eu comprei uma obra do Ubiratã Braga, no final um desenho pequeno, ele era estudante ainda enfim, então, começa por aí, entende, são pequenas. E eu também tenho muitas obras que eu recebi de amigos assim, eu também tenho uma obra do Nicolaiewsky, Alfredo Nicolaiewsky, são várias peças que ele fez no doutorado dele né, então, então eu não sei se posso te dizer assim desde, final dos anos 80.

FT: Tu tens alguma idéia de quantas obras tu possui no total e quantas delas são contemporâneas?

BB: Hã, por contemporânea tu ta entendendo o que?

FT: Peças de, objetos de, peças de arte contemporânea.

BB: Huhum, (pausa) bom, sim porque eu posso te dizer que eu tenho desenhos também.

FT: Sim

BB: Que são arte contemporânea, mas que não tem talvez, eu não sei se o que tu ta querendo mais diretamente seriam peças que tenham materiais diferenciados, alguma coisa assim ou não?

FT: Não, no geral mesmo.

BB: No geral.

FT: No geral mesmo .

BB: Hã, deixa eu ver, aí numericamente eu não sei te dizer assim, numerar porque eu não fiz esse levantamento, não tenho esse levantamento assim tão preciso, deveria ter até, mas hã, mas eu tenho várias peças que são feitas de materiais bem diferenciados. Eu tenho uma peça por exemplo da Eleonora Fabre, que inclusive foi uma peça que ganhou um prêmio e que é feita de tijolos e um tijolo de vidro, enfim, eu tenho uma gravura do Fernando, do Hélio Fervenza, ta , com recortes, com imã, tenho umas peças assim que são dentro dessa categoria digamos contemporânea bem contemporâneas (risos).

FT: Como você vê a importância da preservação e da conservação da arte contemporânea?

BB: Olha a questão da arte, por isso que eu te perguntei anteriormente, a questão da arte contemporânea, da preservação e conservação é que muitos artistas não se preocupam com o material, ta, então isso causa realmente um grande, da um grande trabalho pra quem vai conservar, porque quem compra, quem adquire, quem é colecionador etc tem a intenção de preservar a obra, muitas vezes o artista não faz com essa intenção

FT: A gente percebe

BB: Ele faz com papel rasgado, com papel enfim, já usado, ou com material perecível, com material desgastado. Bom, aí é que entra os restauradores né, aí é que, é bom até que seja assim porque da bastante trabalho pra os restauradores (risos).

FT: É verdade (risos).

BB: Hã, então, essa questão da preservação eu vejo como dentro da questão do próprio mercado de necessidade do patrimônio, de preservar o patrimônio, além obviamente de preservar a obra, a integridade da obra em si né, então é, tem várias linhas inclusive dentro do restauro e de, da conservação, muitos artistas são inclusive da, da, da teoria que a obra nasce e morre como todo mundo e que deve nascer e morrer, assim como o patrimônio, então, assim como as cidades, então são várias linhas né. Eu acho que, que o artista ainda faz pra, mesmo que ele use materiais perecíveis etc há uma intenção de durabilidade, é claro que muitas vezes quando elas são efêmeras ele usa a fotografia, um outro recurso, uma documentação né, que a documentação pode ser a obra né.

FT: Quais os teus cuidados com a tua coleção?

BB: Meu cuidado é um cuidado assim básico de, de tentar preservar dentro da condição da obra né, papel que não receba muita luminosidade, enfim, umidade, conservação, os outros materiais também, então é um cuidado, na verdade eu não tenho uma, uma mapoteca digamos, ou um lugar, uma reserva técnica (risos), como deveria, como alguns tem que realmente, digamos vão ter outros, outros cuidados né. Mas seria um cuidado básico de higienização, de preservação dentro das necessidades do material.

FT: E de que materiais são compostas a maioria de suas obras e quais os mais difíceis de conservar?

BB: Olha é isso que eu tava te dizendo, tem muitas em papel ou, muitas em papel e tem essa que é um misto de tijolo, tijolos e, tijolos e um tijolo de vidro também, eu tenho uma de papelão, há que é do Renato Garcia que é um papelão todo dobrado e desdobrado (pausa) e tem uma questão do cordão que deve ser cuidado porque o cordão desgasta, há tem da Gisela Waetge que é metal, essa foi colada direto na parede com fita banana, ou seja quando tirar vai vir metade da parede junto mas aí são outros quinhentos, porque é metal e ela fez pra ser colado na parede então, tem essas coisas assim né, (pausa) deixa eu ver que outros materiais, acho que essas colagens diversas, e papéis também.

FT: Quais delas são as mais difíceis de conservar?

BB: Não, não é que seja tão difícil tu entende, não vejo, tem uma de pano, tem uma que é uma caixa, uma caixa com moedas, figuras, enfim com uma luz, até agora elas não se mostraram como problemáticas, mas é um pouco isso que eu to te dizendo, tem que ter um cuidado meio constante né, com limpeza, de olhar sempre, de ver como é que ela tá

FT: Uma conservação preventiva

BB: Eu já ia te dizer, é o que tem que ser feito sempre né.

FT: É, é verdade. E como e onde suas obras são acondicionadas?

BB: Elas estão na minha casa, um pouco na parede e um pouco em pastas, as de papel muitas estão em pastas, mas as outras estão expostas.

FT: E quando é necessário, quem atua na preservação e conservação das obras?

BB: Ah, quando é necessário aí eu busco um restaurador dentro da categoria, se é madeira, se é papel ou se é pintura, aí tem que buscar o restaurador mais especializado na área né, porque não é, não são todos que trabalham com todas, então com papel, madeira, eu ainda não precisei de metal mas tem que ver alguém pra metal se for o caso.

FT: E já foi preciso alguma vez do auxílio, de fazer contato com o artista que realizou a obra pra atuar na conservação dela?

BB: Hã, vamos supor sim ou não (risos) hã, acho que eu to me lembrando uma vez que (pausa), não sei se pra conservação, mas por exemplo, hã, eu tenho uma obra também do Alfredo que pra colocar na parede ele mesmo disse “não, não precisa botar moldura nem nada, bota uns preguinhos assim”, então ele deu essa, eu não, sozinha não ia colocar em preguinhos entende mas, então quando o artista te diz “não, bota no preguinho, pode botar”, então fica, digamos assim, tranquilo entende, então foi preso diretamente na parede, hã (pausa) não as outras não. Essa do Renato eu to pensando em chamar ele pra, essa do papelão porque ela tá, tem uma partesinha que tá descolando e precisa de cola essa ainda vou, vou entrar em contato com ele pra isso.

FT: Qual é o nome do artista?

BB: Renato Garcia, atualmente ele é professor na ULBRA, ele fez mestrado lá no IA e da aula na, na ULBRA e no ateliê dele.

FT: É, então são essas perguntas.

BB: É, se tiver mais alguma coisa que tu queiras perguntar, que eu não tenha respondido

FT: Não acho que não, acho que isso aí mesmo.

Observações.: A entrevistada conta no final da entrevista, antes do gravador ser desligado, que coordena o acervo do instituto de artes da UFRGS. Diz que este acervo possui obras em parafina e que ela própria possui uma obra composta por este material que está guardada em uma caixinha, dentro de um armário para que não corra riscos. No caso das peças do acervo faz-se necessário entrar em contato com o artista para saber se ele autoriza algum tipo de intervenção na obra.

APÊNDICE C – Entrevistas com Galeristas

Entrevistada: Carlos Galo - Galeria Gestual

Categoria de análise: Galerista

Data: 08/08/2009

Local: Entrevista realizada por e-mail, a pedido do proprietário

FT- Como você vê a importância da preservação e conservação da arte contemporânea?

CG- Como documento histórico e cultural, da maior importância.

FT- Quantas pessoas estão envolvidas com a preservação e conservação das obras pertencentes a sua galeria?

CG- Entre as pessoas que trabalham na Galeria e para a Galeria, o artista e o ateliê de restauro que nos atende, uma média de 7 pessoas.

FT- Quais as maiores dificuldades nessa atividade?

CG- 90% do dia de uma galeria é tomado no trato com a obra de arte. Assim, não sentimos este cuidado como uma dificuldade, mas como um prazer. Desde a atividade de nosso freteiro, da manutenção de nosso empacotamento com materiais adequados, dos cuidados com o ambiente, com o uso de luvas, de suportes para que as peças principalmente quando chegam para exposições não sejam depositadas direto no chão, nas trocas de idéias com os artistas com que trabalhamos e com o restaurador que nos atende ou nas soluções de preservação e conservação que passamos aos nossos clientes, em tudo enfim encontramos sempre sabedoria e satisfação.

FT- A maior parte das obras que estão na sua galeria é composta de que materiais? Quais os materiais de mais difícil conservação?

CG- Os mais diversos possíveis. Todos requerem seus cuidados. Poderia dizer que o papel é sempre uma preocupação.

FT- As obras pertencentes a esta galeria costumam ser documentadas (através de fotografias, vídeos, textos, etc)?

CG- Sim, fazemos uso da tecnologia na documentação da produção com que trabalhamos. Para nós é importante não só monitorar o rumo que tomaram, mas também abastecer nossos compradores com documentação da obra e do artista. Assim que acomodamos as obras que chegam à Galeria, fotografá-las e catalogá-las é rotina. Não entregamos obras não certificadas.

FT- Como é a relação entre o seu trabalho e os artistas que produziram as obras? Os artistas costumam participar do processo de conservação e restauro?

CG- Sim, ouvimos o artista, nosso restaurador e sugerimos soluções a partir de critérios que acreditamos.

FT- Como esse trabalho é realizado quando não se pode contar com o auxílio do artista?

CG- Para obras de períodos históricos anteriores, quando muitas vezes não temos acesso imediato ao artista, contamos com a orientação profissional de nosso restaurador, sem abrir mão de nossa postura primeira com relação à obra: tratar sua 'doença' até onde sua alma estiver preservada.

FT- Como e onde são acondicionadas as obras quando não estão sendo expostas?

CG- Em um escaninho que foi confeccionado levando em consideração o acondicionamento e preservação das peças. Feito em madeira para atrair menos umidade, separado com tiras de náilon para maior flexibilidade e devidamente protegido com carpete 2mm. Também em uma mapoteca guardadas em pastas de papel ph neutro a fim de desumidificá-los e onde

jogamos folhas de louro e cravos para afugentar traças e insetos. Trabalhos com certas especificidades formais e técnicas preferimos manter expostos.

Entrevistada: Marga Pascuali - Bolsa de Arte

Categoria de análise: Galerista

Data: 25/08/2009

Local: Galeria Bolsa de Arte

FT- Como você vê a importância da preservação e conservação da arte contemporânea?

MP- Hã, sem dúvida é, toda a preservação de arte é importante, e a arte contemporânea (ênfase na palavra) talvez, hã, mais difícil ainda por que ela tem materiais muito variados e, e talvez ainda não se tenha, hã, todo o conhecimento dessa manutenção e, do que, o mau conhecimento ou mau cuidados isso pode resultar no futuro. Tradicionalmente a conservação feita com papel, pintura e escultura já tá muito, hã, pra lá de conhecida, quem não cuida bem é porque não que ou não sabe se informar porque a gente tem toda essa informação, não que a gente tenha mas tem toda uma história de como fazer, e a arte contemporânea como ela trata de vários materiais hã, novos alguns, hã químicos e colas e toda uma coisa nova, eu acho que, hã, até o manuseio dela é, faz parte da problemática, cria uma dificuldade.

FT- Quantas pessoas estão envolvidas com a preservação e conservação das obras que fazem parte da galeria?

MP- Bom, a galeria não tem um departamento de preservação, é nosso todo interesse que as coisas sejam bem cuidadas, hã, pro, pro próprio êxito da galeria, e prejuízos causados diretamente à gente se isso não for feito, mas todas as pessoas que trabalham aqui tão envolvidas diretamente com isso, nós somos uma galeria pequena com um grupo pequeno de pessoas, mas todos participam de tudo, com a supervisão obviamente dos, de nós dois donos, eu e meu filho hã, que somos os maiores interessados para que nada aconteça.

FT- Quais são as maiores dificuldades nessa atividade?

MP- Hã, dificuldades, não vejo assim dificuldades mas os maiores cuidados que se tem, nós participamos de muitos eventos fora, são embalagens hã, formas de embalar, transporte e a manutenção dos espaços onde se guarda a obra de arte, nós temos hã, todo o nosso cuidado de manuseio e seguro de todas as obras, hã, quando aqui dentro e toda a obra que viaja, que é emprestada, hã, é feito o seguro, nada aqui se mexe sem seguro. As exigências da galeria passaram por um técnico de segurança da empresa que nos assegura que é da Inglaterra, então é tudo erguido do chão, hã então, na verdade tem um mínimo, nós temos firma de segurança, mas isso é, contra ladrões, mas, mas tem toda uma prevenção pra que ninguém entre aqui também, não só pelo roubo que não mexam.

FT- A maior parte das obras que estão na galeria são compostas de que materiais?

MP- Provavelmente papel e tela.

FT- A maioria

MP- É

FT- E quais são os mais difíceis de manter, os mais difíceis de conservar?

MP- Eu diria que a, a, as obras tridimensionais são as mais difíceis pelo espaço que elas usam e pela irregularidade de formato, hã, e as coisas de material mais delicado, mas acho que o mais difícil é a escultura que não seja tradicional, como bronze, pedra, essas peças são as mais, que exigem mais cuidado. Também a fotografia, se não tiver adequadamente emoldurada. Agora por exemplo a gente já tem essas backlights que são peças com volume, com luz, quer dizer, tudo isso cria a necessidade de mais espaço e de mais

cuidado, uma película dessas riscada é perdida pra sempre. Tem a vantagem da obra múltipla poder ser refeita, mas em alguns casos por exemplo a fotografia, acaba de falecer o Mário Cravo Neto e não tem quem refaça com a qualidade dele, com a mão dele, daí vira quase como uma pintura, quer dizer, que não existe possibilidade de refazer (pausa) nem retocar, porque a pintura possibilita restauração

FT- É, é verdade, aí não tem como. As obras pertencentes à galeria costumam ser documentadas através de fotografias, vídeos, textos?

MP- Quase que na totalidade. Nós temos um arquivo que deve ter, quantas fotos tem o nosso, acho que seis, cinco ou seis mil fotos, não só as que estão aqui mas que já passaram

FT- Que já passaram por aqui

MP- É, pra quem foi vendido, com todas as informações, ficha técnica completa.

FT- Como é a relação do trabalho de vocês com os artistas que produziram as obras? Quando, se surge algum problema, alguma coisa, os artistas costumam participar?

MP- Normalmente os artistas sabem que todo mundo é humano, isso pode acontecer na casa de qualquer pessoa e ninguém faz nada de propósito, há na medida do possível, se o artista mora aqui ou, a gente pede que dê uma olhada ou, que acontece isso, sujar alguma coisa, se o artista for falecido ou alguma coisa se pede a opinião dum restaurador.

FT- Até os artistas que eu entrevistei mesmo eles não demonstraram uma preocupação muito grande.

MP- Porque é natural

FT- porque o trabalho já não tá mais com eles

MP- Claro

FT- então, os artistas que eu entrevistei não demonstraram muita preocupação

MP- Alguns artistas por exemplo que, mas são aquelas coisas pessoais, eu por exemplo (não audível) eu junto e coloco mas, porque tem umas coisas pessoais das pessoas que ninguém pode encostar, e existe a necessidade aqui da gente mexer na obra toda hora, porque aqui ela tá num lugar pra ser demonstrada de, de emprestar, de levar na casa do cliente então a gente tem que ter essa disponibilidade de mexer a vontade, com todo o cuidado obviamente.

FT- Bom, a próxima pergunta tu já respondeu, como o trabalho de conservação ou restauro é realizado. Quando não pode contar com o artista conta com

MP- Com o restaurador

FT- Com o restaurador. E como e onde são acondicionadas as obras quando não estão sendo expostas?

BA- Nós temos três, quatro salas aqui na galeria onde a gente guarda porque trabalho exposto é uma minoria que fica, sempre no salão grande ficam as exposições e no resto onde a gente pode receber gente mas nós temos uma, duas, três, quatro salas onde estão guardadas as obras. Todas estão erguidas do chão dez, quinze centímetros por causa de água e, estão em, mapotecas, em prateleiras.

FT- Aqui não tem problema muito grande com umidade?

MP- É uma casa antiga, é bastante

FT- em Pelotas todos reclamam da umidade

MP- A umidade de Porto Alegre tem bastante problema de umidade, aqui a galeria é muito arejada, muito bom isso, nós temos ar condicionado em todas as peças, que a gente usa no

inverno e verão então, hã, eu vejo assim que aqui casualmente é bastante bom mas, em geral tem muitas obras que a gente recebe de clientes com umidade, principalmente de quem mora mais na zona sul, porque os quadros antigos eles alguns, alguns pigmentos também propiciam mais a criação de fungos, e a gente sempre que pode aconselha a pessoa a limpar regularmente alguns, poucos ainda fazem isso.

FT- Vocês costumam manter uma temperatura mais ou menos estável?

MP- Sim, se a temperatura tá fria ou quente todo mundo fica com o ar ligado, pra ficar inclusive agradável e pra ficar melhor pras obras.

Observações: Uma das salas possui gravura, papel e desenho. É um pouco apertado, tudo erguido do chão, usa um papel que se utiliza nas molduras. Não tinha iluminação natural nas salas onde as obras são guardadas.

Obras enroladas em plástico bolha. Uso de mapotecas. Tudo aprovado pela empresa seguradora.

Se uma pessoa precisa ver 10 quadros, sai tudo do lugar e depois é preciso arrumar tudo de novo. Tudo muito dinâmico.

Algumas obras são difíceis de guardar.

Aprende a armazenar fazendo porque não existia formação. Prateleiras de metal, fáceis de montar e não tem cupim.

Marga diz que o MAC tombava todas as obras que entravam.

APÊNDICE D – Entrevistas com Museus

Entrevistada: Walter - MAC
Categoria de análise: Museu
Data: 25/08/2009
Local: MAC

FT- O museu não tem uma pessoa assim com conhecimento específico pra trabalhar com a conservação das peças, tem um conservador, alguém que preste esse serviço?

Walter Rosa- Não, o museu não tem, o museu ele é composto por um funcionário, dois estagiários, aqui na, no escritório mesmo né, tem a assessora técnica que trabalha em outro setor, ela nos assessora por e-mail e telefone e o diretor que fica no outro museu que ele é diretor, que é no MARGS, então essa, esses são a, essa é a equipe.

FT- Essa é a equipe. E quem é que trabalha mais diretamente com, com a conservação das obras, com a manutenção...

WR- Com o acondicionamento das obras?

FT- Limpeza, acondicionamento, é?

WR- Somos nós, eu e a Sheila

FT- São vocês. Qual é a formação de vocês?

WR- Eu já sou formado em licenciatura em Artes Visuais e a Sheila vai se formar agora em bacharel no fim do ano.

FT- Aqui na, aqui em Porto Alegre mesmo?

WR- Isso mesmo, na UFRGS, no IA (Instituto de Artes)

FT- Eu fiz lá em Pelotas esse mesmo curso. Há quanto tempo vocês fazem esse trabalho aqui?

WR- Eu já to, eu já to, já tenho um ano completo e a Sheila tem seis meses.

FT- Bom, eu vou então, já que são vocês que trabalham nessa parte, as perguntas que seriam feitas pro conservador eu vou fazer pra ti.

WR- Sim, tudo bem.

FT- Como tu vê a importância da preservação e da conservação da arte contemporânea?

WR- É, não, não diria só da arte contemporânea assim, acho que a conservação da arte, do que propõe a ter ela, a um registro documental de uma época, de uma história né é, é importante assim. Tu, se tu te propõe a ter um museu, e ter um acervo, né e, então tu tem que se propor a tudo que ele exige assim, senão não tem sentido né, é, mas a gente acabou caindo nesse outro, lado assim, a gente tem um museu, a gente tem um acervo próprio, só que a gente não consegue dar pro acervo essa, esse cuidado né.

FT- Bom, as pessoas envolvidas com o trabalho que tu já me, me respondeu, do, dessas pessoas quem se envolve diretamente com, com, com as obras, com os cuidados com as obras?

WR- Somos eu e a Sheila

FT- Vocês dois

WR- Os estagiários. É que não dá pra, não posso te dizer assim que eu me envolvo com o cuidado das obras, nesse sentido eu ofereço, a gente ofereceu, a gente organizou assim obras que estão danificadas, a gente colocou elas em um lugar separado das obras que estão disponíveis para exposição, quando elas vão pra exposição somos nós quem tiramos

elas, fazemos todo, o, a movimentação né, então não diria que eu fico responsável pelo cuidado né mas, a nossa, o nosso acondicionamento é feito duma maneira que elas, resistam assim.

FT- Sim, e quais são as maiores dificuldades que vocês encontram nessa atividade?

WR- De conservação ou em geral?

FT- Mais de conservação.

WR- Bom, a gente precisa, a gente precisaria primeiramente de um especialista né, depois tem toda aquela questão que eu já conheço, que eu já trabalhei em outros museus, que é de, temperatura, umidade, mas se a gente não tiver nenhum especialista, a gente não consegue, não adianta me dar uma sala cheia de, uma sala com a temperatura ideal né. (Pausa para que o entrevistado atendesse o telefone. Nesse momento ele pede para responder as questões da entrevista enquanto preenche uma ficha).

FT- Dos materiais que compõem as obras aqui do acervo, quais são os mais difíceis de conservar?

WR- Tu diz, o material da própria, da obra em si né?

FT- Isso.

WR- Hum, é, falando em arte contemporânea né, a gente tem uma variação infinita de materiais, né e, mas assim (pausa), é, é complicado essa pergunta quando fala de arte contemporânea, não vou dizer que é a tinta, que é o papel, porque a gente tem obras aqui que são de pedra, que são de, de outros, diversos materiais, que são de aço, mas assim, (pausa), tem obras, mais frágeis assim de, de, de um material, tipo papel de seda, mesmo, e não são obras (pausa), não são desenhos nem gravuras, são de caráter mesmo, é, contemporâneo né, e elas tem umas assim, que, que, que ficaram assim um pouco destruídas, mas todas, todas sofrem um dano, ou porque elas não são um quadro simples pra simplesmente deslocar, porque elas são, né, mas todas sofrem assim, elas não sofrem tanto pelo material dela mas, pelo que elas são assim, tem obras de ferro fininhas assim que depois de um tempo a gente reencontrou eles todos, todo torto, e assim, a gente tem problema com papel, a gente tem problema com ferro, a gente tem problema com plástico, e gente tem problema com, então, é, todos os materiais oferecem esse tipo de problema mas é por causa da maneira como eles estão colocados.

FT- E todas as obras pertencentes ao acervo são documentadas através de fotografias, de textos, de?

WR- Hã, olha, a gente tem documentos que foram impressos, é, como o livro do Gaudêncio

FT- É, eu li

WR- É, e, a gente tem outros menores assim, folhetos menores que tem, até posso te mostrar depois, posso te dizer que nós temos, pelo menos, com certeza, três documentos que catalogaram as obras com fotos e com dados né, mas eu não tenho pra te mostrar e não tenho registro de uma ficha técnica nossa interna né, a gente até começou, aproveitando que uma parte do acervo foi exposta né, e eu fotografei, pra que a gente pudesse futuramente, fazer o que não existe, eu não tenho hoje pra te mostrar

FT- O material então foi um material produzido por outros autores (pausa para que o entrevistado pudesse atender outra pessoa tratando da exposição que estava sendo montada na galeria do sexto andar)

WR- Então, um catálogo interno nosso, que nos sirva assim pra dizer pra ti quantas obras nós temos, que tu possa ver as dimensões delas, de todas, da grande maioria a gente não tem, mas uma parte já foi, um pouco desse processo começou mas, tipo, só pra não me estender é que, é difícil, hoje tu tá vendo né, nós temos que ir lá em cima montar uma exposição, se a gente tivesse um responsável por isso, ele passaria todos os dias dele

dentro daquele acervo, medindo as obras, tirando fotos mas, o que que eu e a Sheila vamos fazer se a gente tem que montar exposição, atender aqui, levar

FT- Sim, vocês tem que fazer tudo

WR- Então, por isso não há, isso não é levado adiante, ah eu tirei as fotos, mas foi a única coisa que eu consegui fazer, tão todas ali no computador.

FT- Uma ficha catalográfica

WR- É um (não audível) exatamente

FT- Eu estudei isso agora esse semestre, não é fácil. E, como é a relação do trabalho de vocês com os artistas que produziram as obras, eles costumam interferir ou participar quando, do processo de conservação ou de restauro quando precisa?

WR- Hã, a gente teve, agora recentemente, um pedido de uma obra, que estava danificada, bem danificada, e, então nós entramos em contato com a artista, e ela, pra ver se ela poderia oferecer esse serviço né, mas só tem esse contato quando a gente, quando a gente pede, caso contrário a gente, a, ou quando eles precisam, não tem assim um, nada além disso mesmo, alguém precisou da obra dela e entraram em contato conosco, e aí ela não ofereceu na verdade o, o restauro né, por que a obra dela de fato não tem condições de ser restaurada, mas ela tinha uma, uma idêntica em casa

FT- Aí fez a troca?

WR- Não, na verdade ela ofereceu pra esse pessoal que queria

FT- Ah, a que ela tinha em casa

WR- É, nós ficamos com a (não audível, risos) continuamos com a danificada, e é melhor que ela fique com aquela que ta inteira mesmo (risos), pra não ter problema.

FT- E, quando alguma peça precisa ser restaurada, (não audível)?

WR- Não há

FT- Não há

WR- Não há

FT- fica como ta

WR- É, não, eu posso te dizer bem resumidamente, não há uma função, não há um funcionário pra isso, e não houve

FT- Nem mandam pra um terceirizado?

WR- Eles, talvez isso acontecesse, se a gente não tivesse tido essa, essa opção que a artista nos deu, porque isso tava sendo encaminhado assim, a gente tinha uns e-mails onde a supervisora dizia, que em última instância, a gente mandaria, a gente mandaria pra um restauro, teria que ir atrás desse serviço, como ela veio com essa obra inteira né, então a gente pode ficar, a gente pode parar de procurar.

FT- Sim. Como e onde são acondicionadas as obras quando não estão sendo expostas?

WR- As obras elas tem dois, duas reservas, elas tavam mais espalhadas, agora a gente conseguiu organizar todas elas, uma é na galeria do sexto andar, do MAC mesmo, tem uma porta falsa, eu vou te mostrar, que é onde as obras que estão, é que, que podem ser expostas né, e depois a gente tem, é, no mesmo, na mesma região ali da galeria, uma sala fora, que tem a ,as, as obras que estão precisando ser restauradas que são as mais críticas.

FT- Hã, estão separadas

WR- Foram separadas porque a gente daí só busca num lugar né. Têm algumas, se eu não me engano, que por motivo de espaço, podem ser expostas mas ficaram nessa gale, nessa

seção das que tem problemas né, a gente sabe mesmo que a grande maioria das que podem ser expostas estão dentro da porta falsa da galeria do MAC, (pausa) e elas são acondicionadas assim né, numa sala, né e, não oferecendo as ideais condições, não tem uma, uma refrigeração própria nem um, é, nem luz, nem temperatura, nem nada.

FT- Nada adequado pra conservação mesmo?

WR- É, embora elas consigam resistir né. Eu não tenho idéia porque eu não estudei tipo, como acondicionar, porque é uma grande maioria são, são telas, então eu não sei até quando, eu não consigo ver a deterioração, achar uma coisa a longo prazo maior né, mas eu acredito pelo que eu já ouvi, que obras desse tipo merecem uma temperatura mais ideal, que então eu acho que elas não resistem muito.

FT- É, tem que ser uma temperatura mais estável.

WR- Eu acho que agora a gente não vê elas sofrendo mas talvez a gente veja se elas vão (não audível)

FT- Sim. E como é feita a, a limpeza do espaço?

WR- Hum, hã

FT- Dos trabalhos também

WR- Eu vou te dizer que não há assim na verdade, são espaços não muito bem organizados assim, tu diz a limpeza das obras?

FT- É, das obras e até dos espaços também, de tudo

WR- Não, a gente tem a, a casa oferece serviço da limpeza né, só que eles não são próprios, eles não são funcionários próprios pra isso né, então eles não tem acesso à galeria, e de novo a gente não tem uma pessoa responsável por isso, o máximo que eles poderiam fazer seria limpar o chão, mas o chão tá cheio de obras, porque muitas não são penduráveis, não são né, e, e, e pras obras menos ainda né, não teriam como, não teriam autorização pra tocar nas obras, e de novo a gente não tem uma pessoa especializada. Quando a gente tem que expor, aí a gente limpa né, tira o pó e põe elas pra expor (risos)

FT- É, a única coisa que da pra fazer é tirar o pó mesmo né?

WR- Sim e, e pronto. E a gente já fez coisas incríveis aqui né, a gente, a reserva tava muito bagunçada, e a gente tava sofrendo muito assim com, com restos de, de manutenção da sala, assim ah, vamos pintar a sala, e pintava a sala e deixava um galão de tinta vazio lá dentro, e deixavam aqueles papéis que forravam o chão, lá dentro, e aí quando tu via tinha uma obra junto com tudo aquilo, então, o que, eu nem vou precisar te mostrar hoje porque tá, eu posso te dizer que tá tudo vazio né, mas nós tínhamos um espaço, paredes, como é que se diz, falsas assim, que se tornaram depósitos de muita coisa assim, a gente chamou um papa entulho assim, e jogou muita coisa fora, assim, deixamos, deixamos, procuramos deixar só as obras, e trazemos, não, deixando as obras lá, trazendo o que era matéria tipo, a gente achou martelo, pregos, a gente achou coisas que se usa no nosso dia a dia lá perdido, e a gente precisando e tudo lá perdido né.

Observações: O próprio estagiário diz que o museu está largado, que ele e a outra estagiária fazem o que podem. Quando os estagiários organizaram o museu acharam lâmpadas espalhadas por vários lugares, martelos e outros materiais e guardaram todos eles em uma peça só, um almoxarifado, aí ficam todos os materiais usados no trabalho da equipe, ficam também os catálogos de autores que tratam das obras do Museu. Além desse almoxarifado, que tem o que o estagiário chama de arquivo morto, conheci também reserva técnica onde estão as obras que estão aptas para serem expostas, à sala onde ficam os trabalhos que precisam de restauro eu não tive acesso. No almoxarifado está a obra da Maria Lúcia Catani, que não pode ser emprestada porque está muito danificada e a artista não pode restaurar e teve que emprestar uma que estava na sua casa. Essa obra tinha sido restaurada através do projeto do Gaudêncio.

Na reserva técnica as obras ficam espalhadas pelo chão e pelos cantos das paredes, sem nenhum cuidado, sem uma limpeza adequada e sem climatizador. Essa sala não possui janelas e não tinha luz, a galeria onde são realizadas as exposições também, as paredes falsas de madeira tapam as janelas, que se mantêm fechadas. Nesse dia estava sendo montada uma exposição com obras do Xico Stockinger. Os suportes usados para colocar as esculturas são de madeira e não estão em bom estado. Utilizam o livro do Gaudêncio e mais dois catálogos como material de consulta para encontrar as obras. Possuem uma outra galeria que não tem reserva técnica. No terceiro andar há uma outra galeria que possui uma reserva apenas do material utilizado para montar as exposições. Ganhei o livro do Gaudêncio e mais um catálogo com fotos de obras do acervo do museu.

Entrevistada: Lisiane Cardoso – Fundação Iberê Camargo

Categoria de análise: Museu

Data: 17/11/2008

Local: Fundação Iberê Camargo

FT- Bom, qual é a tua formação?

Lisiane Cardoso- A minha formação é especialização em Patrimônio Cultural né, Museologia.

FT- Há quanto tempo, não sei se tu atuas como conservadora ou tem alguém que atue diretamente como conservador?

LC- A gente faz, desde 2000 e, começo de 2009 é que a gente tá trabalhando mais diretamente com, com o Eduardo né, na parte do acervo, então daí é essa parte que, que vem sendo mais, essa parte de conservação, também na parte do, há na parte do, do prédio também, na área de conservação tanto das obras do acervo como das exposições temporárias né que estão vindo pra, pra fundação, tanto as exposições do próprio acervo como outras que vêm pra cá né, então

FT- Eduardo qual o sobrenome

LC- Eduardo Haesbaert. E, mas eu já trabalho na fundação em outros setores desde 2000 e, 2000, esse ano faz dez anos.

FT- Bastante tempo. Como tu vê a importância da preservação e da conservação da arte contemporânea?

LC- Hã, é primeiro uma coisa que eu te disse, nós não temos aqui peças de, no nosso acervo nós não temos peças de arte contemporânea né, nós temos as obras do Iberê que são desenhos, pinturas, guaches, gravuras, e (pequena pausa) já são classificadas numa outra época né, mas, a conservação propriamente dita ela, a importância é a mesma nos dois casos né, porque, por exemplo, a conservação que vinha sendo feita pelo próprio artista e pela esposa dele, pela dona Maria, foi bastante importante pra hoje em dia a gente ter materiais que ainda estão conservados, né então, essa primeira guarda que eles fizeram, foram importantes hã, foi importante porque propiciou que os materiais tivessem com qualidade até hoje né, e o que a gente vê é que a importância de se conservar, até todas as técnicas que a gente tem tentado implementar, nesse tempo, agora (não audível) que todo o acervo tá instituído, é exatamente pra manter este patrimônio por um tempo, que perdure, né, até pra acompanhar o tempo do, do prédio né, que é perdurar pelos séculos, então, é importante que isso se mantenha pra gente conseguir, divulgar cada vez mais ter, ter, condições de expor, de, que tenha né, cada vez mais (pausa para atender o telefone).

FT- Quantas pessoas estão envolvidas com a preservação e conservação do acervo?

LC- Ah, assim diretamente, é o Eduardo como, como coordenador assim né, ele não age diretamente na conservação, mas como o guardião assim, que tem essa, o papel mesmo de guardar, de cuidar, de zelar por tudo e eu e a Elisa Malcon, somos três.

FT- E quais são as maiores dificuldades que vocês vêem nesse trabalho, os materiais mais difíceis de conservar?

LC- A foi, foi diferente por épocas, assim por exemplo, logo que nós chegamos os materiais estavam guardados como, não como, muitas vezes como obras mas como, documentos de uma família né, de uma casa, então eram papéis guardados dentro de caixas de sapato, eram filmes guardados da forma como tinham sido enrolados na época e, e tinha as cartas, que eram guardadas ainda dentro de envelopes, tinha, isso na parte documental porque também tem toda essa parte documental, hã, assim os desenhos eles, as nossas mapotecas eram muito pequenas na época que, que nós chegamos então, tudo isso com o passar do tempo foi, o começo foi muito difícil porque era tudo, tinha pouco espaço físico, a gente tinha, assim, teve que ir aprendendo quais os melhores materiais né, então a gente teve umas consultorias, de conservadores do CECOR, que nos deram uma consultoria sobre a conservação do acervo, principalmente hoje em dia o que eu vejo assim é a, é muito mais a organização desse espaço novo que nós ganhamos aqui né, então a gente ficava na residência da dona Maria, que era o ateliê do Iberê no fundo da casa, e, e a gente fazia então uma organização lá, da forma como era possível né, num espaço restrito, com um mobiliário também bastante restrito pro volume de peças que tem, que são 3200 e, quase 3250 desenhos, 1500 gravuras, 200 e poucas pinturas, então um volume que se, que dentro daquele espaço residencial era bastante restrito né. Hoje em dia, aqui, o que a gente percebe mais é o ordenamento dentro desse espaço novo né, então a gente recebeu um novo mobiliário, todo projetado pra esse fim, o espaço físico também é, é só pro acervo, então, hoje em dia a gente tem tentado hã, ta muito mais numa, como é que eu posso te dizer, a gente ta repondo os materiais que já foram organizados há dez anos atrás digamos né, que vem sendo organizado, então hoje em dia a gente ta trocando os papéis, porque já tem hoje em dia melhores materiais, a gente já ta com, com materiais de, por exemplo as canetas de teste de PH pra ver se, se, se os papéis estão ainda com condições de ta acondicionando os desenhos e tudo, então hoje em dia a gente ta, realmente é vendo novas molduras pras pinturas, pra, que tem muitas pinturas que tão desemolduradas então, dentro do, das pinturas estaria mais nesse sentido, vê o que que é preciso restaurar né pra, pra encaminhar pra restauração, o que é desenho a gente, fazendo essa nova planejamento da reserva de, de desenhos pra, reacondicionar esses materiais com esses novos papéis que a gente comprou, hã, e a parte de gravuras né a mesma assim de desenhos, a mesma demanda né que é acondicionamento, e principalmente o que eu vejo é essa organização do novo espaço assim né um, fazendo com que cada vez mais esse espaço tando, tão bem organizado a gente possa fornecer as obras pra de, pras exposições temporárias de forma mais rápida e, e que tenha cada vez menos risco pra elas né.

FT- E toda, todas as obras pertencentes ao acervo estão documentadas?

LC- Sim, elas já foram hã, documentadas e todas possuem imagem de referência, hã todas tem, tão num banco de dados e agora a gente ta até retomando um projeto de, de um novo banco de dados que vai proporcionar uma gestão do acervo mais, mais fácil mesmo né, a gente tinha porque há dez anos atrás as coisas que foram sendo feitas foram muito mais uma tentativa de, de organizar de forma básica, então hoje em dia a gente ta tentando afinar né, deixar mais, um ordenamento mais fino e o banco de dados tem a ver com isso assim, essa tentativa de, de ter mais informações dentro desse novo banco, que ele se preste também a fornecer informações para exposições temporárias, pra legendas, pra catálogos, que também são demandas que acabam vindo em paralelo às exposições né.

FT- E sobre as exposições que, as obras que vêm para ser expostas mas não fazem parte do acervo, que eu já vi exposição aqui, com, com instalação bem contemporânea, eu vim numa exposição, eu não lembro o nome da artista, eu sei que ela era em metal (não audível)

LC- Teve a Lucia Kock, ah a Iole, a Iole de Freitas

FT- Isso. Assim o que causa mais dificuldade, que tipo de obra?

LC- É assim por exemplo, no caso da Iole, que foi essa que tu viu, aquela obra ela foi construída dentro desse espaço, então ela não tinha ainda problemas de conservação porque ela foi feita aqui e o período em que ela ficou exposta foi muito pequeno pra determinar um desgaste ou qualquer problema na peça.

FT- Até o que eu fiquei curiosa mesmo foi mais a interferência dela no prédio, porque ela tava fixada diretamente nas paredes

LC- Sim, ela tava fixada nas paredes né, mas não teve grandes, assim porque o prédio todo ele é, hã, assim, como eu posso dizer, tem um cuidado do arquiteto, dos engenheiros que participaram de toda a construção, então existe um grupo de, tipo um conselho de gestão do prédio, não pode ser feitas determinadas coisas dentro do prédio sem que esse conselho autorize né, então aquela intervenção no átrio foi permitida dentro de uns limites predeterminados, assim não pode né cortar, não pode, interferir de forma, assim, excessiva, não pode fazer coisas permanentes né que vá prejudicar a construção assim

FT- A estrutura mesmo do prédio

LC- É, exatamente. Assim aquela intervenção era pontual, ela tinha a necessidade de, de fixação mas não gerou assim nenhum tipo de problema não, nem no prédio e nem nela né.

FT- Qual é a, essa pergunta eu vou ter que alterar um pouco pra vocês, que seria qual a relação com o trabalho dos artistas que produziram as obras, no caso como o artista é falecido, então qual é a relação no caso das obras, dessas exposições temporárias, como fica a relação de vocês que trabalham com a parte de conservação de acervo com os artistas que expõem aqui?

LC- Ah por exemplo, se são obras do acervo a relação é com as peças diretamente né, a separação, a organização, o fornecimento de dados, o próprio cuidado mesmo de como essas obras vão ser (não audível) a necessidade de restauração, se são obras que estão em condições de serem expostas, hã, o próprio cuidado com, a gente faz o laudo técnico quando começa a exposição, então isso indica a qualidade da peça no início da exposição né, até pra poder se avaliar com o passar do tempo né, como que, que essa obra vai ficar com determinado tempo exposta né, então pode ser (não audível) com o uso, umidade, então isso é um controle que acaba sendo, hã, controlado assim através do laudo né, a gente faz o laudo das peças, e assim como também de obras de, de outros artistas que venham a ser expostas aqui, então todas as obras que entram né, recebem laudo, seja da própria instituição que tá mandando ou seja feito por nós, sempre tem um laudo de acompanhamento né, e, e a relação com os artistas em si ela é bastante reduzida porque hã, por exemplo, esses dias foram expostas obras do Guignard que já é falecido, foram expostas do Lazar Segall, o, o outro como é que é o nome, o Goeldi que também já é falecido então assim diretamente em relação com os artistas é bem restrita assim né porque a gente acaba não, não tendo uma relação direta porque, a única que teve assim era a Iole, que era essa da intervenção, mas a gente necessariamente não tinha um trabalho específico em relação ao trabalho dela, porque ela tava muito mais envolvida com questões do prédio e da produção, que é quem organiza as exposições, e também de arte contemporânea que teve o Lugares Desdobrados, também eram obras que requeriam muito mais um cuidado mesmo de alguma peça que caía ou, caía eu digo assim, tinham umas afixadas na parede, dependendo de como o artista tinha pensado naquela forma de fixar, às vezes tinha que repor a peça, então muito mais um cuidado mesmo de manutenção né, não de interferência assim porque não eram obras que tinham necessidade de, de conservação assim evidentes né

FT- Só manutenção mesmo

LC- Manutenção mesmo no espaço, cuidado pra, pra verificar como estavam, e também muita relação importante é muitas vezes com o setor educativo assim de, de passar pra eles a, a forma como as crianças interagem com, com as obras, se o artista permitiu algum tipo de interação ou não né, não, normalmente existe uma, uma conversa entre o educativo e o,

e alguns hã, prestadores de serviço que são a segurança, o pessoal da, da limpeza também que são, são pessoas que, a gente acaba tendo uma relação pra também, fornecer dados em relação à conservação assim, tipo eles nunca agem diretamente mas eles fazem um papel de preservadores meio na tangente né, acabam tendo no entorno assim, preocupados porque eles tem que, um tem que cuidar da segurança e o outro tem que cuidar da manutenção do espaço, mas nenhum dos dois vai interagir diretamente com as obras, mas se um deles fizer mal a sua parte pode provocar um dano então, tem assim até esse cuidado com as equipes né de, de tá um pouco mais alinhado pra não, não gerar né problemas.

FT- Até pra cuidar com as pessoas que visitam, que querem tirar fotografia

LC- Isso, então tem essa questão, por exemplo tem exposições que não é permitido fotografar, tem as que são fotografadas sem flash, então tem, não pode comer no espaço, não pode beber, não pode carregar volumes né, por exemplo bolsas e mochilas são orientadas que sejam carregadas na parte da frente, bolsa feminina não né porque é mais difícil de tu controlar, mas mochilas assim que fazem volume pra pessoa ter um espaço de, de circulação em relação às obras um pouco mais afastadas

FT- Pode bater

LC- Exatamente porque né, por exemplo as obras do Iberê elas tem um volume, então se as pessoas não tiverem cuidado com, da proximidade que se movimentam assim pode sofrer um dano que depois é meio irreparável né, porque precisa ter a parte que foi danificada pra o restaurador poder, repor, então é todo um, tem que ter um cuidado né.

FT- Até porque o que for danificado o artista não tem como reparar

LC- É, exatamente, são coisas, são peças únicas né, então não dá pra ficar (pequena pausa) tratando de forma assim temerária né, tem que ter um cuidado grande, porque são coisas que não vai ter como repor, e mesmo que o artista tivesse vivo ele não ia repor a mesma né então são, preocupações que, que requerem um cuidado maior.

FT- E a equipe que faz a limpeza e a manutenção ela é treinada pra trabalhar com as obras?

LC- É, ela tem, obviamente são equipes normais né de limpeza, não tem, não tem uma formação específica pra isso, mas elas por exemplo, agora pra essa exposição que vai abrir do MoMA a gente teve uma reunião específica com o coordenador do instituto e (pausa pra trocar de sala devido ao barulho excessivo)

FT- Tu tava me falando do pessoal da limpeza

LC- Isso é, daí então por exemplo, agora elas tem (pequena pausa) umas orientações específicas assim né pra, pra isso, a gente conversou, por exemplo tem muita coisa com papel, então a gente viu pra não, não ser feito limpeza com água, pra não, não passar pano úmido, que tem muita coisa de papel japonês que pode pegar umidade que vai ser muito, são coisas originais então não, não era muito prudente assim fazer limpeza muito úmida assim do espaço então a gente orientou pra fazer agora uma coisa mais seca assim pra, tipo, elas não vão limpar os acrílicos por exemplo das cúpulas, isso quem vai fazer somos nós, porque o MOMA por exemplo mandou um termo de conservação, como conservar as obras deles que estão expostas, então por exemplo esculturas tem que ser limpas com aqueles limpadores de peças de máquinas fotográficas e, coisas assim desse tipo sabe, tipo não, não utilizar determinado tipo de produto não, então esse tipo de informação a gente passou pra elas pra, pra ficar mais afinado mesmo né.

FT- E elas trabalham com a limpeza só do prédio ou, diretamente com as obras não?

LC- Sim, não.

FT- Só vocês?

LC- Só nós. Na verdade as únicas pessoas que mexem nas obras diretamente somos eu, a Elisa e o Eduardo.

FT- Bom, essa pergunta tu já me respondeu, como são, como e onde são acondicionadas as obras quando não estão sendo expostas?

LC- É, tem a reserva técnica né de, de obras, que fica naquela sala e tem a reserva documental que fica aqui nessa aqui, esse aqui é um espaço destinado a biblioteca né, e, e então lá elas tem duas separações né, a artística ela é separada por pinturas e desenhos, papéis né então, daí ficam, as pinturas ficam acondicionadas em trainéis, e os, e as obras em papel tão em, acondicionamento de papel de PH neutro e ficam dentro de uma mapoteca, então uma é de, de trainéu e a outra é de gaveta.

FT- E como é trabalhada a necessidade de preservar a intenção original do artista?

LC- Ah isso o Eduardo facilita bastante porque o Eduardo conviveu diretamente com o Iberê né, então ele consegue traduzir muito pras pessoas as intenções que ele tinha, não são opiniões nossas mas informações vindas de fonte primária assim, então ele convive ainda com a esposa do Iberê, então é uma pessoa que ainda trás muita informação de como ele gostava de fazer determinadas coisas, por exemplo ah ele não restaurava de tal forma, ele não gostava que fosse feito molduras, por exemplo molduras a gente nunca faz molduras grandes e largas e clássicas porque ele não usava, então isso é uma informação concreta que a gente sabe que sempre que for ser necessário trocar a gente vai se trocar por uma coisa muito próxima do que ele utilizava né, então isso acaba sendo mai fácil porque o Eduardo realmente faz esse papel assim de, reportar coisas que ele, que ele desejava assim, por exemplo, guardar todos os documentos, esses documentos que eles guardaram foi durante uma vida inteira, a forma de conservar, por exemplo ele tinha uma, uma intenção muito grande de, de, trabalhar com materiais de pintura de boa qualidade, e lutou por isso durante muitos anos assim na vida, então obviamente hoje em dia a gente tem que ter um comportamento bastante próximo disso né, porque se ele que era o artista lutava pra trabalhar com bons materiais é porque ele queria que perdurasse, se ele queria que perdurasse é porque então a gente tem que fazer um esforço pra que isso permaneça por mais tempo né.

Observações: Após a entrevista pude conhecer as duas reservas técnicas, porém com os trainéis fechados. Não pude fotografar, mas recebi por e-mail fotos das reservas técnicas. As duas salas utilizadas para esse fim possuem climatizador e desumidificador para manter uma condição climática constante, porém a temperatura não é a mesma nas duas reservas, na reserva artística percebi que a temperatura é mais alta do que na documental.