



O Valor de Contemporaneidade

Periódico
Permanente.

Nº 10

Isis Baldini Elias

Conservadora-restauradora de obras de arte em suporte de papel, é pos-doutoranda no programa interdisciplinar do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP0, Doutora pela Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo (ECA/USP), com tese em conservação de obras contemporâneas, Mestre pela mesma universidade, com dissertação em conservação de obras de arte em papel, especialista em Gestão e Políticas Culturais pela Fundació Universitat de Girona, Espanha, em parceria com o Itau Cultural e especialista em Tecnologia do Papel pela Faculdade Oswaldo Cruz. Parte de sua tese de doutorado foi publicada em 2016, pela Educ em parceria com a Fapesp, sob o título de “Valor de Contemporaneidade: Conservação e Restauro de Obras de Arte”.

English version

<http://www.forumpermanente.org/revista/periodico-permanente-10/english-versions-of-texts-in-the-periodico-permanente-ndeg10/the-value-of-contemporaneity>

“Como e por que uma obra de arte é sustentada, mantida ou negligenciada? Quem define o que deve ser salvo – e sobre quais bases?” (Corzo, 1999, p. XVIII). Embora as questões levantadas por Miguel Angel Corzo ainda no final do século XX pareçam, em um primeiro momento, simples de serem respondidas – quando analisadas com base na rígida estrutura organizacional das instituições artísticas tradicionais ou dos dogmas nos quais a área de conservação e restauro se consolidam –, elas começam a ficar complexas e abstrusas à medida que são direcionadas para determinadas obras da produção contemporânea.

Quando a pergunta: “sobre quais bases?” é dirigida não ao macrosistema da arte, mas ao campo da conservação de obras convencionalmente construídas, pode-se considerar que já foi amplamente respondida pelos teóricos da área e respaldada pelos códigos de ética existentes; porém estes ainda não fornecem as bases necessárias para as decisões de tratamento de uma parcela cada vez mais significativa da produção artística. A resposta, crucial se o interesse é deixar os registros artísticos de nosso tempo compreensíveis para as futuras gerações, sempre me incomodou e instigou.

Partindo desse incômodo e analisando a coleção de Arte Postal do Centro Cultural São Paulo (CCSP), proveniente da XVI Bienal Internacional de São Paulo, comecei a considerar a hipótese de que o tratamento dado às obras não convencionais não obedecia à lógica daquelas tradicionalmente executadas porque estavam estruturadas de forma distinta ou haviam sofrido modificações significativas em sua estrutura. Essas obras necessitavam de outros referenciais teórico-metodológicos se a intenção da intervenção era respeitá-las em seus múltiplos aspectos.

Buscando minimizar essa carência de referenciais, Althöfer, ainda no século XX¹, apresenta três situações com sugestões diversas de procedimento: no caso de obras que podem ser consideradas e tratadas como tradicionais, o restaurador realizaria a intervenção da forma convencionalmente estabelecida, ou seja, com técnicas e materiais já experimentados; no caso de obras que apresentem problemas técnicos inéditos, cuja solução necessita do emprego de materiais e procedimentos novos, seria necessário que o restaurador possuísse uma vasta experiência no tratamento de obras modernas e contemporâneas; e no caso de obras nas quais os problemas da restauração exigem uma atenta valorização prévia do ponto de vista ideológico, o restaurador deveria falar com o artista (Althöfer, 2006, p.75). Althöfer, assim, deixa subtendido que determinadas obras têm um valor que lhes é intrínseco, não visível, e que pode impactar na definição de uma intervenção.

A hipótese da existência de um valor que oferecesse base crítica para se pensar a conservação da produção conceitual instigou não apenas a procura, mas a defesa, em 2010, do valor que denominei “valor de contemporaneidade” em minha tese de doutorado, posteriormente publicada com o título *Valor de contemporaneidade – Conservação e restauro de obras de arte*. Este artigo é um resumo sucinto do último capítulo desse livro. Espero que a condensação do conteúdo e a subtração dos exemplos e das citações que sustentam a comprovação da hipótese não interfiram em sua compreensão.

1 A primeira edição do livro traduzido em 2006 para o espanhol, foi impressa pela Nardini Editore, em 1992, com o título original *Conservare l'arte contemporanea*.

O valor de contemporaneidade

Como conservar e tratar, caso necessário, as fotocópias de Paulo Bruscky, Friederike Pezold, Jachen Gerz, Bill Vazan e Hudinilson Júnior? Os relevos de papel de Frans Krajcberg? As obras em papel para revestir carburador de Tunga? As obras quase nunca convencionais de Nuno Ramos? As obras em sangue sobre papel de Karin Lambrecht? As obras em chocolate e queijo de Dieter Roth? A *sperm art* de Rimma e Valeriy Gerlovin? As imensas rendas de papel de Hilal Sami Hilal? Os carimbos de Anna Banana? A caneta hidrográfica misturada com lápis e guache de Clemente Padín? Os pequenos objetos em caixa de acrílico e saco plástico de Klaus Groh? A fumaça congelada sobre papel de Shirley Paes Leme? A resina poliéster pigmentada e a fibra de vidro de Dudi Maia Rosa?

Ainda que essas obras tenham sido construídas por artistas que atuaram na mesma esfera temporal, nem todas poderiam seguir as mesmas orientações técnicas na solução de seus problemas de conservação, sob risco de incorrer em erros conceituais. Essa evidência apontava que, se tal valor existisse – e fosse único – ele deveria ser dinâmico e flutuante.

Primeiro, seria necessário estruturar as obras com base na visão do conservador-restaurador, independentemente da complexidade de seus materiais constituintes ou de sua poética. E, aqui, torna-se interessante trazer à reflexão o conceito de relações associativas e paradigmáticas, elaborado, em sua forma inicial, pelo linguista genebrino Ferdinand de Saussure e posteriormente renomeado pelo linguista Roman Jakobson como metáfora e metonímia, considerando que estas são o eixo fundamental pelo qual se orienta a linguagem. Para o que nos interessa aqui, as considerações desses processos metafóricos e metonímicos nos permitem estruturar as obras e também compreender a influência da dimensão temporal sobre elas.

É unânime entre os teóricos da área, e comprovada pela prática, a importância de um trabalho multidisciplinar para o bom resultado de uma intervenção. Essa concordância explícita e legítima a hipótese de que a obra, independentemente de sua localização na estrutura do tempo, é composta de vários campos de informação, de saberes que se inter-relacionam, mas não se anulam, e fornecem a ela valores distintos.

Pode-se dizer, reduzindo a termos menores, que esses campos estão divididos em dois blocos de naturezas diversas: o objetivo e o subjetivo. O primeiro está diretamente ligado às ciências exatas ou naturais, e o segundo, às ciências humanas e sociais.

No objetivo encontra-se o campo de informação concreto, aquele relacionado com os materiais constituintes da obra, a sua consistência física, onde nas obras tradicionais se manifesta a imagem e nas conceituais se manifesta a ideia ou a imagem, ou ambas. No subjetivo, encontram-se todos os demais campos que dão significado à obra, que a sustentam como obra de arte, ou seja, os estéticos, filosóficos, históricos, simbólicos, etc. Apesar de diferentes, esses blocos são coextensivos, ou seja, as modificações ocorridas em um normalmente alteram, ou modificam completamente, a compreensão do outro.

O sucesso de uma intervenção, portanto, está intrinsecamente ligado aos conhecimentos oriundos das ciências humanas e das ciências exatas, ou das *brandas* e das *duras*. E, mesmo que as alterações tenham sido impulsionadas pelas modificações ocorridas na matéria – o que quase sempre ocorre –, o que determina (ou deveria determinar) os limites da intervenção são os aspectos subjetivos, pois é neles que reside a essência da obra de arte.

Embora cada campo tenha papéis definidos na decisão de um restauro e ambos sejam igualmente importantes na construção material e imaterial da obra, aqueles ligados às ciências humanas, por serem subjetivos, não conferem categoria científica ao restauro da mesma forma que os ligados às ciências exatas. Isso ocorre porque, segundo

Berger (1976), a objetividade exerce um índice de confiabilidade tão grande que acaba por ofuscar tudo o que a cerca. Além disso, como observa Viñas (2004), as teorias da restauração que perseguem a “verdade” como objetivo das intervenções concedem um valor essencial aos conhecimentos propiciados pelos meios científicos, pois estes são possibilitadores de um retorno ilusório ao estado “original” da obra.

Esses campos estão organizados em um processo de compreensão metonímico, um sequencial ao outro, em uma inter-relação constante. Já o fator tempo altera a importância dos campos, reorganizando-os internamente de forma contínua por meio de sobreposições de camadas sistematizadas de maneira metafórica. E aqui vale ressaltar que o tempo considerado não é o extratemporal, aquele interno às obras de arte, mas o temporal, o tempo histórico.

Dessa forma, cada presente histórico inserido traz consigo toda uma carga sociocultural, em camadas superpostas e interferentes, estabelecendo uma relação diacrônica, alterando a importância dos campos e reorganizando-os internamente, de maneira contínua, por meio de sobreposições de camadas. Assim, pode-se dizer que o processo metafórico cobre a obra com camadas explicativas e interpretativas que se superam, mas não se cancelam, criando e modificando seus significados, potencializando alguns aspectos ou a autonomia do significante em relação ao significado, pois está intrinsecamente ligado ao percurso histórico-cultural da obra. Por isso, a inserção de novas camadas nos campos é relativa e flutuante, não ocorre com todas as obras de determinado período do mesmo modo e ao mesmo tempo.

Apropriando-se da afirmação de Flusser de que “todos os homens, por serem homens, estão na neblina, queiram ou não queiram” (Flusser, 1979, p.128) – ao se referir a neblina, metaforicamente, como camadas que cobrem uma paisagem concreta, que impossibilitam a visibilidade do que está distante –, podemos dizer que todas as obras de arte, por serem obras de arte, possuem campos de informação cobertos por várias camadas, queiram ou não, que, como a neblina, impossibilitam parcialmente a visibilidade do que está além das últimas camadas anexadas. É por isso que se pode dizer que a obra é sempre contemporânea ao presente histórico do observador, em um eterno presente, em uma sincronia constante, porque ele sempre se reconhece na última camada.

Segundo Flusser, as camadas explicativas são progressivas, ou seja, as mais recentes explicam melhor as mais antigas, principalmente por sintetizá-las dialeticamente. As camadas encobridoras são, portanto, “projeções da minha mente, a qual, por sua vez, é sistema programado pela história da minha cultura” (*ibid*, p. 113). Podemos dizer que o processo metafórico produz um campo visual relativamente restrito, com várias camadas superpostas de difícil interpretação.

Desse modo, o restauro só acontece quando o contexto sociocultural de determinada sociedade, cada vez menos local e mais global, não se reconhece nas camadas encobridoras e necessita trazer à luz uma camada com a qual se estabeleça esse reconhecimento. O restauro sob outras condições pode trazer sérios problemas de identificação obra-público. Esse não reconhecimento não constitui premissa obrigatória para que o tratamento seja efetuado. A intervenção só deve ser realizada após uma análise dos diversos fatores e valores e da correta interpretação da importância de cada um de seus campos para a legibilidade da obra.

As camadas encobridoras podem ser de naturezas diversas, mas sempre ligadas aos fenômenos naturais, em relação aos campos objetivos, e aos histórico-culturais, em relação aos subjetivos. Além disso, o campo concreto, o único realmente objetivo, possui uma problemática específica que inexoravelmente se rerepresenta a cada alteração.

Se todas as obras, tanto as atuais como as antigas, independentemente de sua composição material, são formadas por campos objetivos e subjetivos igualmente importantes para

sua existência plena, onde está a diferença entre elas para o conservador-restaurador? Partindo do fato de que os preceitos clássicos da restauração não contemplavam o tratamento de determinado segmento da nova produção, fato evidenciado por inúmeras publicações da área e por textos acadêmicos, deduz-se que as obras inseridas nesse segmento haviam anexado um elo na cadeia de compreensão que rompeu, desequilibrou sua narrativa histórica progressiva desenvolvimentista, impossibilitando a narrativa na forma convencionalmente estabelecida (Danto, 2006).

Considerou-se, também, a possibilidade de o problema não estar na polimaterialidade de algumas obras, nem no caráter efêmero e pouco durável dos materiais, porque, em alguns casos, a solução dos problemas de conservação que essas obras apresentavam não resultou necessariamente na resolução do problema, mas em desdobramentos complexos que suscitaram questões – além das artísticas – éticas e/ou morais. Analisando as situações em que essa decisão se tornou desastrosa percebeu-se que o elo anexado estava diretamente relacionado com a rede simbólica que potencializava a obra em sua existência imaterial, em sua fruição poética, e que desconsiderá-lo em uma tomada de decisão arriscaria introduzir um ruído em sua leitura que poderia ser fatal para sua compreensão na forma originalmente proposta pelo artista.

Dessa forma, era perceptível que havia um valor intrinsecamente ligado à existência imaterial da obra, um valor dinâmico, flexível e decisivo para a compreensão original dela. Valor que, se identificado corretamente, pode alterar a importância dos campos de informação e transmutar o mapa dos atores envolvidos em sua conservação.

Podemos, assim, considerar que a diferença entre as obras convencionalmente construídas e as conceituais está na inclusão de novos campos nessa estrutura, ou na potencialização ocasionada pelo fator tempo de campos que existiam apenas de forma amorfa ou embrionária.

Logo, pode-se compreender que as obras possuem lógicas diversas e que o tratamento deve priorizar a análise de seus campos com base em uma leitura mais ampla e sincrônica. O valor de contemporaneidade, assim denominado, não está ligado ao fato de a obra ser atual, mas ao fato de o campo filosófico/conceitual assumir uma importância significativa em relação aos demais, independentemente da estabilidade ou da existência do campo concreto e de os campos de informação estarem ou não cobertos por camadas metafóricas.

Assim sendo, pode-se definir a produção artística atual de três formas: obras que, embora realizadas dentro de nosso espaço-tempo, têm uma estrutura similar à das obras convencionais, ou seja, campo estético em relevância e campo concreto com a estabilidade que lhe garante os materiais de boa qualidade; aquelas em que a diferença está localizada apenas na instabilidade do campo concreto, resultado da utilização de materiais experimentais ou fabricados para funções outras; e aquelas nas quais o campo filosófico – antes inexistente ou embrionário nas estruturas – passa a assumir uma importância significativa em relação aos demais, independentemente de o campo concreto ser ou não estável. E aqui se podem notar claramente as três situações de restauro apresentadas por Heinz Althöfer.

Segundo essa linha de raciocínio, os momentos considerados por filósofos e críticos de arte como de ruptura na narrativa histórica progressiva desenvolvimentista da história da arte, são compreendidos aqui como momento de inserção de novos campos de informação, filosóficos e ideológicos, e de readequação da significância de seus valores.

Dessa forma, o valor de contemporaneidade de uma obra é proporcional à importância que os novos campos inseridos têm na compreensão de sua poética. Embora sejam obras que estão dentro do tempo histórico presente ou muito próximas dele, são de compreensão complexa. Sua decodificação depende de determinadas relações socio-culturais e de certo domínio da cultura estética e artística.

Obras dessa natureza necessitam, por parte do conservador-restaurador, bem mais do que o conhecimento dos materiais para o sucesso de uma intervenção, pois, para conservar a essência da proposta do artista, é preciso manter o equilíbrio entre o campo concreto e os novos campos inseridos, como pretendido por ele. Assim, como a percepção da obra por parte do observador se dá obrigatoriamente a partir da interpretação de seu campo concreto, qualquer intervenção, por mínima que seja, pode se mostrar equivocada quando seu resultado significar o rompimento desse equilíbrio.

Esse equilíbrio é muito relativo e extremamente tênue, tornando mais complexa a sua manutenção em obras cujo campo concreto é instável; o rápido decréscimo de exatidão dos materiais influencia a correlação com os demais campos, agravando-se naquelas obras em que o campo filosófico não é sustentado ou potencializado por aspectos ligados a degradação, ruína ou imortalidade provisória.

A remoção ou o rearranjo das camadas de algumas obras obedece a lógicas diferentes, quase sempre singulares. É o valor de contemporaneidade de uma obra que justifica, por exemplo, a troca de determinado material que faz parte da leitura estética da obra de arte, a reconstrução total ou parcial da obra, a repintura de uma escultura ou a opção de deixar a obra seguir seu curso de degradação. Isso se dá porque o culto não está na manutenção, a qualquer custo, dos materiais utilizados pelo artista, mas na sobrevivência de sua rede simbólica, de sua existência filosófica e imaterial.

É justamente devido à dilatação das possibilidades interventivas que essas obras permitem e também pelo fato de não ser possível a percepção correta do presente histórico – o que só ocorre quando este se transformou em passado – que se deve considerar a interpretação desses campos com base em uma visão conjunta e complementar.

As obras com grande valor de contemporaneidade – que ainda não estão inseridas no inconsciente coletivo da comunidade e, portanto, não a têm como fator limitador ou orientador de procedimentos – possuem uma intrincada rede de significados cuja correta interpretação não depende apenas do conservador, do cientista, do curador, do historiador e demais envolvidos, mas de uma interlocução com a fonte primária de informação, o artista. Para ArianneVellosillo (2015), “um dos desafios mais interessantes na conservação da arte contemporânea é a colaboração com artistas para articular e documentar quais são as prioridades de suas propostas, com o objetivo de compreender argumentos, respeitar propostas e garantir a preservação do significado de seu trabalho”.

Nesse contexto, o profissional deve estar preparado para lidar com a imortalidade provisória de algumas obras, respeitar a sua essência comunicativa – quando houver – e enfatizar a importância da documentação visual como registro do objeto para o futuro. É aqui que reside a ruptura mais dolorosa para o conservador-restaurador, principalmente para aquele que não teve em sua formação acadêmica uma grade curricular que lhe possibilitasse estabelecer parâmetros para lidar com as vertentes que não o conduzem à manutenção dos materiais originais, à sobrevivência da obra para as gerações futuras e à participação do público como fator positivo para a manifestação da obra.

Por isso, o conservador-restaurador, que tradicionalmente trabalha em um íntimo e solitário diálogo com o objeto em tratamento, deve sair de sua zona de conforto e iniciar um longa conversa com seus pares e com os demais atores; questionar suas certezas; considerar que a área artística é um campo regido pelas dúvidas e pela volatilidade das verdades; enfim, inserir-se na contemporaneidade dinâmica e relativa que caracteriza nosso presente histórico.

Observação final: Mesmo tendo de resumir drasticamente o texto original para transformá-lo em um artigo, é importante registrar que o valor de contemporaneidade explorado nesta reflexão, mesmo que conceitualmente diferente, teve origem no valor de atualidade elaborado por Riegl (2014) no século XIX.

Bibliografia

- ALTHÖFER, Heinz (2006). La restauración del arte moderno y contemporáneo. *In: RIGHI, Lidia (org.). Conservar el arte contemporáneo*. Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea, p. 71-78.
- BACCILIERI, Adriano. Conclusiones. *In: RIGHI, Lidia (org.). Conservar el arte contemporáneo*. Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea, p.159-163.
- BELTING, Hans (2006). *O fim da História da Arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify.
- BERGER, René (1976). *Arte y Comunicación*. Barcelona: Grafica Diamante
- BRANDI, Cesare (2004). *Teoria da restauração*. Cotia: Ateliê Editorial.
- CHIANTORE, Oscar; RAVA, Antonio (2005). *Conservare l'arte contemporanea*. Milano: Mondadori Electa.
- COELHO, Teixeira (2001). *Moderno pós moderno*. São Paulo: Iluminuras.
- COELHO, Teixeira (2001). Os artistas da morte. *Revista Bravo!*, n. 48, jul. 2015, p.8
- CORZO, Miguel Angel (1999). Introduction. *In CORZO, Miguel Angel (org.). Mortality, immortality? The legacy of 20th century art*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, p. XV-XX.
- DANTO, Arthur C (1999). Looking at the future looking at the present as past. *In: CORZO, Miguel Angel (org.). Mortality, immortality? The legacy of 20th century art*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, p. 3-12.
- DANTO, Arthur C. (2006). *Após o fim da arte*. São Paulo: Edusp.
- DANTO, Arthur C. (2014). *O descredenciamento filosófico da arte*. São Paulo: Autêntica Editora.
- ESCOBETO, Helen (1999). Work as process or work as product: a conceptual dilemma. *In: CORZO, Miguel Angel (org.). Mortality, immortality? The legacy of 20th century art*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, p. 53-56.
- FIDELIS, Gaudêncio (2002). *Dilemas da Matéria: Procedimento, Permanência e Conservação em Arte Contemporânea*. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea.
- FLUSSER, Vilém (1979). *Natural:Mente - Vários Acessos aos Significados da Natureza*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (2009). *Conceitualismo do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume.
- RIEGL, Alois (2014). *O Culto Moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*. São Paulo: Perspectiva.
- VELLOSILLO, Arianne Vanrell (2015). Projetos para desenvolver a participação do artista e entender e preservar a sua mensagem, experiência e resultados. *In FREIRE, Cristina (org) . Arte Contemporânea: Preservar o que? . São Paulo: Universidade de São Paulo, p.111-121.*
- VIÑAS, Salvador Muñoz (2004). *Teoría Contemporánea de la Restauración*. Madrid: Editorial Síntesis.
- VIOLA, Bill (1999). Permanent impermanence. *In: CORZO, Miguel Angel (org.). Mortality, immortality? The legacy of 20th century art*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, p. 85-94.

Entrevistando Isis Baldini

Joana Asseff: Quando você afirma que o valor de contemporaneidade “(...) pode alterar a importância dos campos de informação e transmutar o mapa dos atores envolvidos em sua conservação”, está propondo uma nova forma de trabalho?

Isis Baldini: Não estou propondo uma nova forma de trabalho, sim dizendo que, para determinar o tratamento de algumas obras contemporâneas, você precisa repensar os atores envolvidos caso o objetivo do tratamento seja conservar a obra em toda a sua

potencialidade, ou seja, respeitando sua existência material e imaterial. Se nas obras convencionais os campos inseridos no bloco objetivo têm prevalência no tratamento, o mesmo não ocorre com algumas obras contemporâneas que são sustentadas pelas informações inseridas no bloco subjetivo. São obras que possuem uma intrincada rede de significados, cuja correta interpretação não depende apenas do conservador, do cientista, do curador e do historiador, mas de uma interlocução com a fonte primária de informação ou de pessoas profissionalmente próximas a ele como, dentre outros, seus assistentes.

Na década de 1980, por exemplo, o artista Hudinilson Júnior fez uma instalação chamada *Ecco Narcisus*², uma obra composta de três imagens impressas em papel termográfico que representa, de um lado, o Êxtase de Santa Teresa, do escultor italiano Bernini, do outro um detalhe do rosto de Jesus Cristo da escultura Pietá, de Michelangelo, e ao fundo a imagem de um homem nu que o artista associa ao Santo Sudário de Turin. Ao centro do nicho formado pelas três imagens foi colocado um espelho, simbolizando um lago, no qual os reflexos das imagens se fundem e se separam, em um jogo que se modifica de acordo com a movimentação do observador. Abaixo do lago foi colocada uma lápide, simbolizando um túmulo vazio, em referência ao corpo de Narciso que nunca foi encontrado, onde se lê: ECCO NARCISUS.

As imagens foram feitas pelo processo termossensível por meio de fax a partir de matrizes em xerox. Para determinar o papel no qual as imagens seriam impressas, o artista pesquisou intensamente a resistência fotoquímica de várias técnicas de impressão, porque, assim como aconteceu com Narciso, ele queria que, ao final da exposição, a obra também desaparecesse. Dessa forma, o ápice da obra seria o esmaecimento total das imagens; somente nesse momento ela existiria em toda a sua carga simbólica, trazendo angústia e dor esperadas como parte do trabalho. Depois disso as bobinas seriam descartadas e a obra existiria apenas na forma de documentação.

Imagine que a obra começasse a desaparecer e você não tivesse conhecimento da poética pretendida pelo artista, quais seriam os atores envolvidos? Provavelmente o cientista, o conservador e o curador, aqueles responsáveis por estabilizar a “degradação”. Em contrapartida, se você conhecesse a essência da obra e a respeitasse, provavelmente alguns atores poderiam ser removidos e outros, como o documentalista e o fotógrafo e/ou o cineasta, necessariamente inseridos.

JA: No texto, compreende-se que o valor de contemporaneidade está ligado ao tempo histórico. Podemos afirmar que, quando se restaura uma obra de arte contemporânea levando em consideração esse valor, estamos restaurando em determinado momento e para determinada sociedade?

IB: O valor de contemporaneidade está ligado à inserção do campo filosófico na estrutura de algumas obras. Independentemente de a obra ter ou não esse valor, ela estará sujeita à atuação do tempo histórico. O tempo atua em todas as obras, cobrindo seus campos com camadas sistematizadas de forma metafórica alterando constante a importância destes. E, embora esteja muitas vezes distante de seu presente histórico, ela continua sempre contemporânea no presente histórico da consciência do observador, porque ele sempre se reconhece na última camada. Nós estamos sempre restaurando as obras, independentemente dos valores que a sustentam, para determinada sociedade e utilizando parâmetros subjetivos, mesmo quando embasados em dados objetivos. Portanto, embora o gosto tenha ocupado um lugar de destaque nas reflexões sobre a estética no século XVIII e tenha sido, a partir da segunda metade do século XX, gradativamente retirado das reflexões sobre a crítica de arte, ele está presente em cada opção que prioriza uma camada sobre as demais.

JA: Quando uma intervenção é realizada levando em conta o seu valor de contemporaneidade e seu presente histórico, ela está sendo suscetível ao contexto sócio-cultural

desse presente. Assim sendo, você concorda que qualquer intervenção realizada durante a existência de uma obra sempre será diferente se considerarmos que esse valor é dinâmico, flexível e maleável?

IB: O valor de contemporaneidade que eu defendo está ligado à existência conceitual da obra, e, para que essa existência seja mantida, às vezes será necessário trocar os materiais, mesmo originais, repintar, deixa-la degradar, sumir ou até mesmo restaurá-la com frequência para mantê-la em um constante presente histórico inicial. Por isso ele é dinâmico, flexível e maleável; não é igual para todas as obras, não uniformiza tratamentos.

Diante disso, é esperável que as intervenções possam ser diferentes e normalmente o são, mas não podem alterar significativamente a poética da obra. Voltando à instalação *Ecco Narcisus*, para que ela exista em toda a sua potencialidade parte da obra deve desaparecer e ser descartada – esse seria o ápice de sua existência, o motivo pelo qual foi criada. Se ela tivesse desaparecido, como esperado, em sua primeira exposição, na década de 1980, isso teria sido registrado e a obra teria cumprido seu ciclo. Como não ocorreu, o tempo criou várias camadas de informações que agregaram outros valores e que podem resultar, por parte da instituição proprietária, no desejo de manter seu campo concreto “inalterado”, prolongar sua sobrevida. Tal decisão, caso ocorresse, alteraria significativamente a poética da obra, pois teria sua existência simbólica desconsiderada, não existiria em sua potencialidade. Dessa forma, pela própria impossibilidade criada pelas camadas metafóricas adicionadas pelo fator tempo, a obra teria sua compreensão alcançada somente a partir de um exercício de imaginação.

JA: Você acredita que por meio de uma entrevista com o artista conseguimos compreender todo o campo filosófico de uma obra contemporânea?

IB: Acho que nunca vamos compreender nada totalmente, mas acredito que, quanto mais próximos do tempo histórico inicial da obra estivermos, mais as respostas serão confiáveis. Em contrapartida, quanto mais esse tempo se distancia de nosso presente histórico, mais devemos checar a veracidade das respostas. Devemos considerar que o artista está vendo a obra com base em referenciais que ele muitas vezes não tinha décadas atrás e que isso pode impactar em suas respostas. De toda forma, deixar uma intervenção na mão do artista ou seguir suas determinações sem ponderar o contexto é, a meu ver, uma atitude que, embora possa ter respaldo ético, é questionável e pode incorrer em riscos imensuráveis.

JA: Você não acha que a entrevista como fonte de informação para a preservação do campo filosófico pode se tornar incompleta e anacrônica quando ela se afasta muito do tempo histórico inicial da obra?

IB: Como disse anteriormente, quanto mais nos distanciamos do tempo histórico inicial mais devemos checar e ponderar as respostas, pois o fator tempo sempre adiciona camadas e campos de informação que reelaboram e reequilibram nossa percepção. Por exemplo, na XVI Bienal Internacional de São Paulo, de 1981, tinha o núcleo de Arte Postal para o qual os artistas artpostelistas enviaram suas obras e estas foram expostas sem uma prévia seleção. Foi apresentada na Bienal uma série de redes formadas a partir de propostas de artistas: redes são circuitos normalmente estabelecidos a partir da orientação de um artista proponente. Hudinilson Júnior, por exemplo, enviou seis propostas, cada uma com respostas de também seis artistas pré-selecionados. Ele enviou para os artistas de sua rede uma fotocópia p/b, tamanho ofício, com o título da proposta, uma imagem indicativa do direcionamento conceitual e um espaço em branco, na parte inferior, para que fosse registrada a resposta. Todas as respostas da mesma proposta foram coladas, em sentido vertical, com uma fita de papel de aproximadamente dois centímetros, obedecendo mesma sequência em relação aos artistas. Como as obras apresentavam danos que, em alguns casos, não deixavam claro se eram intencionais ou não, ponderou-se que o melhor seria conversar com o artista.

Hudinilson relatou que enviou as propostas para os artistas interferirem e solicitou que enviassem as respostas direto para a Bienal que, segundo ele, já estava avisada. Questionado sobre a forma com que as obras foram coladas, ele respondeu que havia sido a Bienal que colara uma obra na outra, mas que tinha gostado do resultado, e que, provavelmente, teria dado a mesma solução.

Apesar da coerência e da veemência das respostas, se formos analisar o contexto, a forma cuidadosa e precisa do trabalho de colagem das obras, concluiremos que as informações oferecidas pelo artista podem ter sido falseadas. Além disso, para corroborar nossa dúvida no verso das propostas existiam indicações claras de que os artistas deveriam interferir na obra e devolver as respostas para Hudinilson e não para a Bienal, como relatou. Será que se a entrevista tivesse ocorrido na década de 1980 teríamos a mesma resposta que tivemos 28 anos depois? Esse fato, assim como outros que presenciei, confirma que as posições dos artistas devem ser registradas, mas não obedecidas sem questionamentos e análise crítica, pois a memória também é coberta com várias camadas metafóricas que alteram as lembranças. Mesmo assim, as informações obtidas na entrevista nos ajudaram de forma determinante na definição dos tratamentos.

JA: Você acredita que a atual formação do conservador-restaurador engloba esse conhecimento filosófico mais amplo? Se não, o que acha que seria necessário para uma formação mais completa?

IB: Não conheço a grade curricular de todos os cursos de graduação, mas acredito que a inclusão de disciplinas que pensem o contemporâneo além dos problemas apresentados pela matéria é essencial para compreender uma parcela cada vez maior da produção artística atual. Sem isso, estamos fadados a realizar intervenções autômatas sem a devida reflexão e que podem implicar em erros conceituais.