

Arte contemporânea na reserva técnica

ANTONIO MIRABILE

[Artigo enviado pelo autor como síntese de sua participação na mesa-redonda « Pensando a reserva técnica de um museu de arte contemporânea ». Seminário Transmuseu, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013]

O museu e sua evolução

As mudanças que afetaram o mundo dos museus durante os últimos trinta anos são de vários tipos. A primeira dessas mudanças foi organizacional: os museus se desenvolveram e renovaram, em muitos casos as verbas aumentaram, foram intensificadas as atividades de divulgação, o público cresceu, as reservas técnicas se expandiram. Como em qualquer atividade em desenvolvimento, é preciso reconsiderar a distribuição das atividades e dos espaços. Assiste-se, assim, a uma especialização das equipes, a uma hierarquização das competências e a uma diversificação entre as diferentes funções.

Mas essa primeira mudança inscreve-se em um contexto mais amplo. A evolução dos museus está frequentemente ligada a decisões políticas. É necessário, por conseguinte, olhar para além da organização interna em direção às políticas públicas, à racionalização das políticas culturais. Os museus hoje estão inseridos no jogo das políticas culturais.

A última mudança, bastante profunda, corresponde à ampliação do que é considerado patrimônio, por conseguinte, digno de ser conservado. Novos tipos de museus apareceram, especializaram-se em novas formas de patrimônio, como a etnologia, a história, o design e a tecnologia, as ciências naturais, a arte contemporânea – esta, descendente eclética das vanguardas do início do século 20, que inaugura a era das possibilidades infinitas, e que parece ter impulsionado a um ponto culminante a lógica da criação, livre de qualquer restrição estética tradicional. Às vezes é tão desorientadora que pode tornar-se simplesmente indiferente ao público, quando ambicionaria ser infinitamente subversiva. A arte contemporânea exige esforços para ser auscultada, compreendida, preservada e conservada cuidadosamente.

Essas mudanças levaram a uma diversificação das relações da arte contemporânea com o público (exposições temporárias, turismo cultural, mecenato...), acompanhadas da diversificação das modalidades de apresentação, da evolução das técnicas de exposição e dos procedimentos de conservação, bem como dos mecanismos de valorização e de divulgação.

Essas evoluções, sobretudo as relativas ao universo da conservação, aceleraram-se nas duas últimas décadas, durante as quais a conservação afirmou-se como uma prática ativa. A preservação já não é mais concebida como uma prática estagnada, mas como uma prática dinâmica, na qual o objeto é considerado na sua materialidade, nas suas relações com o ambiente e na sua integração a uma política de exposição e de consulta.

A reserva técnica

Um espaço particularmente importante para a preservação dos bens culturais é a reserva técnica, onde frequentemente é conservada a maior parte das obras de um museu. Este

espaço mudou, entre outras coisas, sob a influência da conservação preventiva, que pede a mesma atenção ao conjunto das coleções, estejam elas expostas ou não. Antes espaços de arrumação, as reservas técnicas tornaram-se um verdadeiro instrumento de gestão das coleções, tanto que novas funções apareceram (quarentena, trânsito, tratamento...).

A reserva técnica deve ser concebida e definida na fase de planejamento de um museu, e implantada na fase operacional. Deve ser supervisionada passo a passo a fim de que se possa analisar e ajustar as anomalias e imperfeições. Isso implica um sistema que se adapte e melhore com o tempo, em função da evolução da instituição, e que deve ser proposto para ter durabilidade e continuidade.

Os esquemas de organização, acondicionamento, inspeção e cuidados com as coleções devem ser otimizados de forma a permitir um uso eficaz em função das atividades do museu. Existem esquemas que propõem a organização das coleções por tipologia ou por materiais, mas o dispositivo de uso de certas reservas técnicas e de certas obras de arte contemporânea levam a um rastreamento, a uma marcação e a uma indexação topográficas que localizam as coleções.

As reservas técnicas têm por função:

- Responder às exigências de conservação, limitando e prevendo os riscos de degradação e instaurando as condições favoráveis de conservação.
- Facilitar o acesso às coleções, a fim de favorecer o estudo e a divulgação dos bens culturais.
- Permitir o deslocamento das coleções garantindo ao mesmo tempo a preservação e a segurança dos bens culturais.

Os critérios que permitem avaliar a boa concepção e o bom funcionamento de uma reserva são: funcionalidade, acessibilidade, consulta, preservação e segurança¹.

Uma metodologia a reexaminar?

Até o final do século 20, a classificação pintura-escultura-desenho-gravura correspondia a uma criação mais ou menos definida pelas suas funções e sua materialidade e não apresentava dificuldades particulares na organização da preservação das obras. Mas as transformações do século 20 modificaram totalmente essas concepções tradicionais, alterando as classificações, fazendo explodir as práticas artísticas, diversificando os suportes e os materiais e multiplicando as técnicas e as abordagens.

Essas novas abordagens da criação artística não só suscitam um grande número de perguntas ligadas à autenticidade da obra, à axiologia, ao direito, à deontologia, ao estatuto das obras, mas também à conservação devido à multiplicidade dos materiais, do seu caráter às vezes efêmero ou estritamente conceitual e imaterial², ou simplesmente em consequência dos materiais contemporâneos, cuja caracterização científica e os

¹ Ver o artigo de MIRABILE, Antonio “A reserva técnica também é museu”, *Boletim da ABRACOR*. nº1 (Junho 2010): 4-9. Download no site: <http://www.abracor.com.br/>

² No momento existe uma só definição de patrimônio imaterial, ratificada em 17 de outubro de 2003 na sede da UNESCO em Paris: são classificadas como “patrimônio cultural mundial” as formas de expressão popular e tradicional: as línguas, a literatura oral, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, os costumes ou as técnicas artesanais, bem como os espaços culturais, locais que concentram atividades culturais populares e tradicionais; e espaços associados a um ritmo temporal que faz com que um ato determinado se reproduza regularmente.

indicadores de degradação ainda não são conhecidos. Frente a essa realidade, nos perguntamos sobre as respostas deontológicas e metodológicas que podem ser postas ou não pela conservação. Pode esta última basear-se nos mesmos princípios estabelecidos em 1963³? É necessário redefini-la à luz dessas evoluções?

Mas, além dessas questões referentes às intervenções de conservação, como planejar a preservação da arte contemporânea? Se a arte de hoje é o patrimônio de amanhã, como organizar a sua perenidade? Como estruturar o armazenamento da arte contemporânea?

Para este texto, optei por levar em conta uma visão global da arte contemporânea e oferecer exemplos representativos de uma realidade, sem necessariamente desenvolver de forma detalhada todos os aspectos da questão. Este documento, embora representativo de apenas alguns aspectos da produção contemporânea filtrada pelo prisma da taxonomia ou das características comuns, permite definir abordagens globais e condições de conservação que possibilitarão aos responsáveis por coleções de arte contemporânea melhor preservar e divulgar as obras. Sobretudo, espera-se que ele permita, recorrendo a essa abordagem global, levar o olhar para além dos simples exemplos para tentar definir políticas de armazenagem adaptadas à realidade de cada museu.

Grandes formatos

O grande formato é frequentemente associado a obras de arte contemporânea. O grande formato talvez seja uma das características mais pertinentes da arte contemporânea, não de maneira absoluta, mas como um traço de época, próprio a um uso, uma prática e uma abordagem. Constitui sem dúvida uma característica própria à mudança de estatuto das obras de arte durante o século 20.

Se tomarmos como exemplo o estudo⁴ sobre os formatos dos desenhos realizados no Gabinete de Artes Gráficas do Musée National d'Art Moderne do Centre Georges Pompidou, em Paris (figura 1), é possível ver que a produção de obras em grande formato aumentou sensivelmente nos anos 2000-2009, quando quase um entre três desenhos excedeu o formato A0⁵. O armazenamento dessas obras, frequentemente enquadradas ou enroladas, impõe uma reflexão sobre a gestão, o manuseio e os modos de exposição.

Parece evidente que, no caso dos grandes formatos, as reservas técnicas devem ter área e superfícies suficientes à natureza e ao formato das obras. Precisam facilitar a acessibilidade, o manuseio e a circulação, dispor de um lugar ideal para descarregar as obras, possuir um monta-cargas suficientemente grande, corredores de circulação espaçosos (figuras 2 e 3) e um pé direito que permita facilitar a movimentação. Essas obras, quando não possuem elementos estruturais rígidos ou espessos, podem também

³ A data deve pôr-se em relação com à *Teoria del restauro* por Cesare Brandi, que foi publicada pela primeira vez em 1963 pelas Edizioni di Storia e Letteratura em Roma.

⁴ Realizado por DANIEL, Hugo e MIRABILE, Antonio em "Definir et conserver le dessin contemporain: technique et support en question" ("Definir e conservar o desenho contemporâneo: técnica e support em questão") *Support Tracé*, n° 10 (2011): p. 4-11.

⁵ A0 é um formato normalizado de uma superfície de 1m² cuja relação é de 841 x 1189 mm. A norma ISO 216 não prevê formato maior que o 0. A fronteira entre o grande e o médio formato em conservação-restauração geralmente é estabelecida pelo formato A0. Ou ainda, todos os desenhos nos quais uma das duas dimensões excede a 120 cm foram considerados de grande formato. De fato, a partir desta dimensão as manipulações tornam-se mais complexas e exigem, às vezes, a ajuda de uma segunda pessoa. Esta definição de grande formato se refere apenas às obras gráficas, mas todas as formas de expressão artística estão sujeitas a este aumento de dimensão.

ser enroladas.

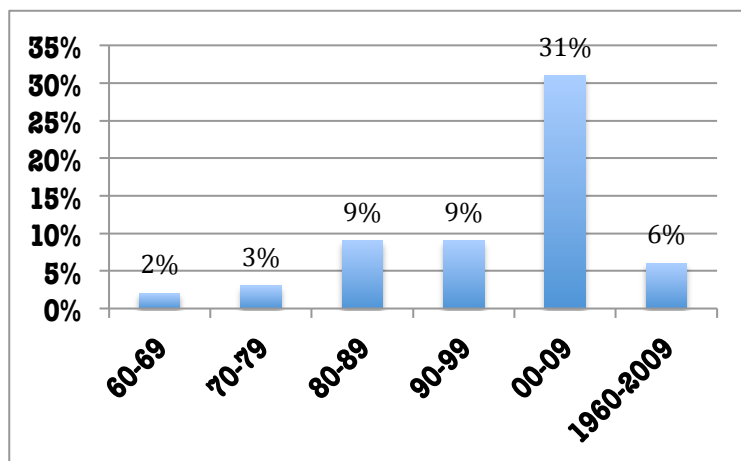


figura 1: porcentagem de desenhos de grande formato por década e sua média geral durante as cinco décadas. Acervo do Musée Nationale d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, Paris.



figuras 2 e 3: exemplos de reservas com grandes corredores de circulação

Fotografias

O termo fotografia tem um duplo sentido, pois identifica não só a técnica que permite criar imagens pela ação da luz, mas também a imagem obtida por esta técnica. Desde a invenção da fotografia, em 1839, mais de uma centena de métodos foram explorados comercialmente, e encontramos impressões desses diferentes métodos nas coleções patrimoniais. As mais modernas são as impressões ink-jet que vem enriquecer o campo fotográfico e propor novos modelos criativos. As primeiras impressões IRIS, nos anos 1990, eram ainda muito instáveis. Desde então, as indústrias fizeram investimentos consideráveis na pesquisa de sistemas de impressão que associam qualidade estética, estabilidade, simplicidade e rapidez.

A estabilidade de uma impressão ink-jet varia em função da combinação dos seguintes fatores: impressora/tinta/suporte/tiragem e profissional/tiragem grande público. Os sistemas de impressão mais estáveis são os realizados sobre papel de algodão, com tintas pigmentárias, ainda que não seja possível distingui-las de uma tinta à base de corantes. Reconhecer o papel, o tipo de ink-jet e a natureza da tinta permitiria avaliar a estabilidade e conhecer as vulnerabilidades à luz, à umidade, aos poluentes e à temperatura. A identificação do método e dos seus materiais torna-se, por conseguinte, uma prioridade na conservação e no armazenamento da fotografia contemporânea.

De uma maneira geral, é necessário conservar as impressões à base de corantes num meio frio e seco, sem grandes flutuações termo-higrométricas. Em um museu, por exemplo, indica-se o armazenamento a 4°C e 30 a 50% de umidade relativa, o que significa que a reserva deve prever um ou dois espaços intermédios de aclimatação, para que, no caso de empréstimo ou consulta, as obras passem progressivamente às condições climáticas externas. A taxa de ozônio e de outros poluentes oxidantes pode ser um problema, seja devido às condições ambientais nas cidades ou aos componentes de certas tintas e materiais de mobiliário – ou ainda à proximidade de fotocopiadoras, pois estes poluentes necessitam de uma filtragem total. Quando a filtragem do ar ambiental não é possível, as obras podem ser protegidas por envelopes de papel liso e neutro, mas é absolutamente necessário evitar os feitos de plástico eletrostático, porque atraem poeira e podem criar um microclima nefasto.

Na medida do possível, o acervo fotográfico deveria ser dividido em duas coleções distintas, acomodadas em locais de guarda diferentes: uma para acesso e consulta e outra não. A coleção para acesso e consulta deve reunir os documentos frequentemente solicitados - principalmente as cópias de originais - e a outra coleção, os originais a serem conservados.

Time-based-media

As obras de arte contemporânea compostas por vídeo, filme, diapositivo, tecnologias de áudio ou dependentes da informática são chamadas *time-based-media* porque têm a duração como dimensão, ou seja, o todo é apresentado ao espectador numa lógica espaço-temporal, como foi filmada ou gravada. Coletar, preservar e expor essas obras impõe aos conservadores sérios e complexos desafios técnicos e éticos. Essas obras integram coleções concebidas no modelo das “Belas-Artes”, mas os parâmetros deontológicos de conservação e restauração existentes não se adaptam à sua gestão.

Várias dessas imagens fixas ou animadas hoje se encontram em suportes e formatos obsoletos. Essa obsolescência (tecnológica ou comercial) torna difícil a eventual produção de novas cópias, e os aparelhos de leitura podem não ser mais comercializados ou consertados. São numerosos os casos de suportes ainda bem conservados, mas ilegíveis por falta de leitor ou por impossibilidade de conserto. Além disso, vários *time-based-media* são alográficos por natureza; não são únicos, existem apenas quando são instalados, e podemos considerar que cada instalação comporta uma representação diferente da obra.

A primeira vulnerabilidade do *time-based-media* é a obsolescência rápida das técnicas de gravação e de leitura, com a evolução constante dos aparelhos. A segunda, que está diretamente relacionada à primeira, reside na evolução rápida dos formatos dos arquivos informatizados e *softwares* que servem para criá-los, copiá-los e manipulá-los, sem falar dos sistemas operacionais dos computadores. Isso parece normal num mundo governado pela economia, onde a pressão comercial incentiva os clientes a renovar rotineiramente os aparelhos e os programas. Outra vulnerabilidade diz respeito ao suporte sobre o qual é inscrita a informação, porque sua evolução (CD, DVD, LTO, disco magnético...) não segue uma lei regular. O método e a cinética das evoluções químicas, habitualmente ligados a segredos industriais, são desconhecidos e imprevisíveis. Como serão realizadas as futuras transferências dos documentos para outros suportes torna-se a pergunta central. Provavelmente os sistemas de armazenamento digital de controle de massa e de regeneração automáticos se tornarão, no futuro, um potente instrumento de conservação.

O armazenamento do *time-based-media* está intimamente ligado à sua conservação, que comporta ao menos três passos essenciais: 1º Orientação à aquisição pela constatação do estado de conservação detalhado das partes tangíveis da obra; 2º Obtenção de todas as informações, dos parâmetros, das variáveis, da história e do significado da obra junto ao artista, que fornece uma cópia *master* e uma para exposição; 3º Mesmo que a obra chegue em suporte ainda não obsoleto, ela requer uma digitalização de elevada qualidade para armazenamento em servidor de acesso limitado, com o arquivo definido e descrito através de metadados específicos, devendo ser produzido um conjunto de cópias, com o acordo do artista, para utilização em consulta, exposições e controles de rotina.

Para a imagem, o som digital e o seu suporte, o consenso em vigor nos dez últimos anos é o de que os princípios de preservação para o universo digital são quase os mesmos que para o universo analógico: perenidade, escolhas, qualidade, integridade e acessibilidade (única exceção à autenticidade). Os dois primeiros referem-se respectivamente ao “ciclo de vida” e ao “processo de seleção”.

Matérias plásticas

A evolução da química no século 20 permitiu a utilização de novos materiais, tanto pela produção industrial de objetos usuais quanto pelos artistas. Hoje, os museus conservam um grande número de objetos de plástico, cujos componentes são difíceis de identificar e que trazem problemas de conservação específicos (mudanças de aspecto, deformações, retrações, fendas, concreções, descolorações...). O nível de envelhecimento e de degradação é variável de um material para outro, não só em função da sua natureza química, mas também de acordo com a sua transformação e o seu uso⁶.

A prevenção e a gestão dos riscos são essenciais para a conservação e a divulgação das coleções, porque permitem assegurar a permanência e a transmissão. A conservação preventiva tem um duplo objetivo: o primeiro é trazer uma visão transversal ao aspecto material das coleções; o segundo é acompanhar as pessoas que os gerenciam. As ações de conservação devem considerar o aspecto material das coleções e também as identidades múltiplas dos objetos: uso, fabricação, invenção ou criação. No que diz respeito às matérias plásticas, os riscos e a sua classificação estão ainda sendo definidos.

As condições ambientais podem ter um impacto dramático sobre a durabilidade das matérias plásticas. Excetuando casos específicos como, por exemplo, o nitrato de celulose⁷, os conselhos que seguem são válidos para a grande maioria das matérias plásticas.

Os objetos de plástico devem ser conservados numa reserva cuja temperatura não exceda a 20°C e cuja umidade relativa fique entre 30 e 50%. É necessário filtrar as raios

⁶ Para mais informações ver o site: <http://popart.mnhn.fr/>

⁷ A norma ISO 10356 indica precisões técnicas relativas aos locais de armazenamento e integra os aspectos de conservação, recomendando o armazenamento a longo prazo a 2°C com umidade relativa entre 20 e 30%. O armazenamento a curto prazo não deve exceder aos 25°C com umidade relativa de 25 a 50%. Esta norma insiste no caráter não linear da velocidade de degradação do nitrato de celulose: um filme pode parecer em bom estado e degradar-se muito rapidamente em alguns meses [norma ISO 10356: 1996 Cinematography - Storage and handling of nitrate-base motion-picture films]

U.V. e apagar a luz quando ninguém estiver trabalhando na reserva. Os objetos devem estar em contato com materiais inertes. O polipropileno é um bom material e pode ser utilizado para fabricar bandejas sobre as quais podemos depositá-los. Os objetos não devem ser postos em contato uns com os outros e o espaço da reserva deve ser ventilado.

A degradação das matérias plásticas (vapores ácidos) pode contaminar outros objetos próximos. Por esta razão, as coleções devem ser examinadas regularmente, pelo menos uma vez por ano, e os objetos que apresentam sinais de degradação devem ser separados e examinados por um especialista.

A conservação das matérias plásticas é uma especialização em curso de desenvolvimento. Ela deve considerar a natureza das coleções e o seu valor de uso. Cada intervenção é um estudo de caso, e necessita uma investigação séria, que inclui a identificação do material e seus aditivos, seu nível de conservação, a compatibilidade e a durabilidade dos materiais empregados. Tais protocolos de investigação exigem a colaboração estreita entre cientistas e conservadores e também o apoio de indústrias na definição de novos materiais para estabilizar ou amenizar as degradações.

Instalação

Nessas poucas linhas, não é possível dar conta dos problemas de conservação e de armazenamento de instalações⁸, uma vez que a instalação é uma obra de arte contemporânea cujos elementos, de caráter plástico ou conceitual, são organizados num dado espaço, constituindo um ambiente. Uma instalação pode representar o universo inteiro de um artista. A sua complexidade, a relação articulada com o espaço e a matéria e os numerosos modos de fruição abrem aos artistas um leque de possibilidades expressivas e, ao mesmo tempo, propiciam ao público uma relação inédita com a obra de arte.



⁸ Para mais informações ver os sites:

- <http://www.inside-installations.org/home/index.php>
- <http://www.variablemedia.net/>

figura 4 : O deslocamento do templo de Abou-Simblel

figura 5: A imaculada e asséptica reconstrução de *Merzbau* de Kurt Schwitters.

Frequentemente, as instalações possuem partes efêmeras ou tecnologias que podem rapidamente se tornar obsoletas e comportar experiências sensoriais (toque, cheiro...) ou teatrais, como as performances. Mas, principalmente, apresentam problemas de reinstalação. Não se trata da dificuldade de desmontar ou remontar de forma idêntica uma obra ou um conjunto de peças. De fato, o homem já demonstrou que pode fazer isso com excelência, onde o deslocamento do sítio de Abou-Simbel no Egito é um exemplo (figura 4). Não é uma questão relativa à matéria, sendo o que importa, sobretudo, nas instalações, são o espaço, e o contexto: cada objeto é intimamente ligado a outro e não há mais sentido quando ele perde essa relação com o espaço que o abriga. Sendo assim, torna-se necessário definir os elementos e os conceitos fundadores e insubstituíveis da instalação em relação aos elementos acessórios e de contorno? . As reinstalações históricas, que respeitam totalmente a intenção de um artista hoje falecido, são quase impossíveis, porque é necessário aceitar o que pode haver de arbitrário na reconstituição da obra (figura 5).

O mesmo não acontece nas instalações recentes, nas quais é possível documentar a intenção do artista e antecipar a flexibilidade e as variáveis para instalações futuras em outros ambientes. As abordagens e metodologias são muito bem descritas no livro *Inside Installation*⁹. Para resumir rapidamente, a metodologia comporta a coleta sistemática e organizada de informações, complementada pela realização de uma entrevista com o artista que, além de representar um momento privilegiado para os conservadores, se torna um instrumento fundamental para conservar a integridade física e conceitual da instalação.

Referindo-se ao armazenamento, se faz necessário identificar as diferentes partes da instalação (tangíveis, alográficas, autográficas, *time-based-media*...), avaliar o que se deve conservar e, em seguida, integrá-las na reserva correspondente ao material, após ter tomado o cuidado de marcar corretamente o objeto e tê-lo indexado topograficamente, para localizá-lo no futuro. É indispensável que as instituições que querem incorporar uma instalação à sua coleção considerem as diferentes possibilidades e parâmetros de conservação e escolham, na medida do possível, a documentação como única forma de conservação.

Desenvolvimento sustentável

Para terminar, é importante falar de um conceito que não está diretamente ligado à arte contemporânea, mas que é, ele mesmo, um conceito contemporâneo, no sentido próprio do termo: o desenvolvimento sustentável. Na conservação do patrimônio cultural, as ciências da conservação do patrimônio cultural se desenvolveram notavelmente desde o final do século 20. Hoje em dia, é necessário apreender e priorizar os aspectos ecológicos, sociais ou econômicos trazidos pelas pesquisas para preservar o patrimônio cultural. A adoção dessas novas exigências leva a reconsiderar uma série de práticas e desenvolver novas pesquisas relacionadas à conservação.

⁹ SCHOLTE, Tatja and WHARTON, Glenn (ed.). *Inside Installations: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.

Um bom exemplo disso é simbolizado pelo estudo¹⁰ realizado pela Bibliotheque Nationale de France (BnF), cujo objetivo foi reduzir o consumo energético (quase 9.000 MWh/ano) ligado ao ar condicionado das reservas, sem que isso prejudicasse a boa conservação das coleções. As medidas adotadas pela BnF foram estabelecidas com base nas recomendações da norma ISO11799. As normas impostas às reservas do complexo François Mitterrand foram drásticas e só toleram pequenos desvios em relação aos valores alvos: 18°C e 55% de umidade relativa (UR) com variações diárias que não devem exceder a 1°C e 5% de UR.

Gostaria de apresentar aqui três aspectos em especial:

- Primeiro: o estudo das condições estritas de temperatura e higrometria: 18°C, 55% de UR.
- Segundo: A decisão de aumentar em 1°C a temperatura ambiente, impondo instruções estritas.
- Terceiro, e o mais tolerante deles: admite-se um intervalo de temperatura compreendido entre 17 e 19°C, e uma higrometria entre 50% e 60%.

A figura 6 mostra o consumo energético dos diferentes módulos que compõem os sistemas de tratamento de ar instalados no complexo François Mitterrand: aquecimento, resfriamento, umidificação, desumidificação. O consumo gerado pelo aquecimento do ar é muito baixo, cerca de 1%. Isso se deve à concepção específica do sistema adotado pela BnF, que permite uma recuperação do calor que provem das áreas públicas e dos escritórios para aquecimento do ar dos espaços de conservação. Os módulos que consomem mais energia são os ligados ao resfriamento e à desumidificação do ar externo insuflado no ambiente interno necessário à manutenção do controle ambiental desejado.

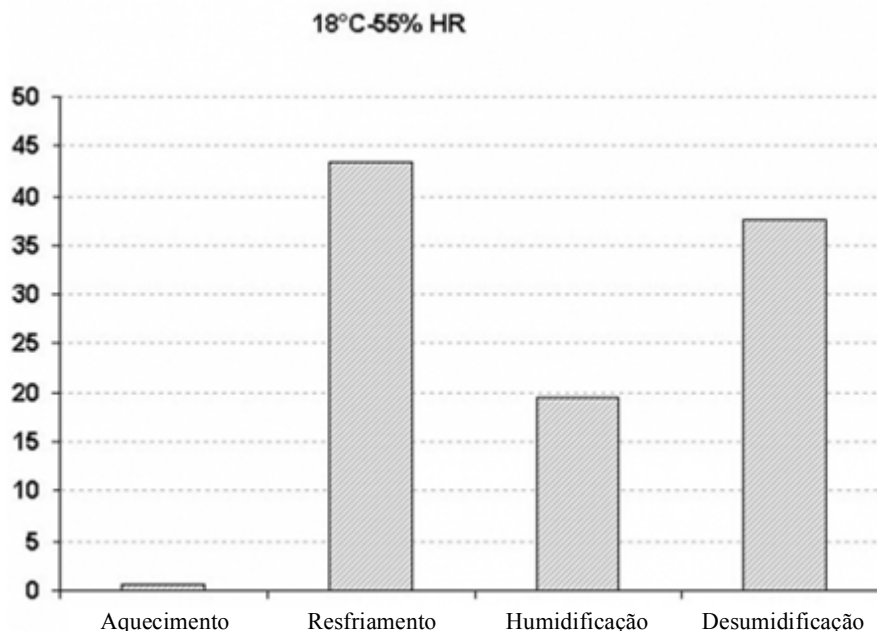


figura 6: Consumo energético representado pelos diferentes módulos que compõem os sistemas de tratamento de ar instalados no complexo François Mitterrand da BnF nas condições estritas de temperatura 18°C e 55% umidade relativa.

¹⁰ NGUYEN, Thi Phuong, “Ar condicionado das lojas: em direção à novas instruções que conciliam desenvolvimento sustentável e conservação? ”, *In Situ* [Online], 19|2012, online desde 17 de setembro de 2012, consultado em 24 de fevereiro de 2013. URL: <http://insitu.revues.org/9795>; DOI: 10.4000/insitu.9795

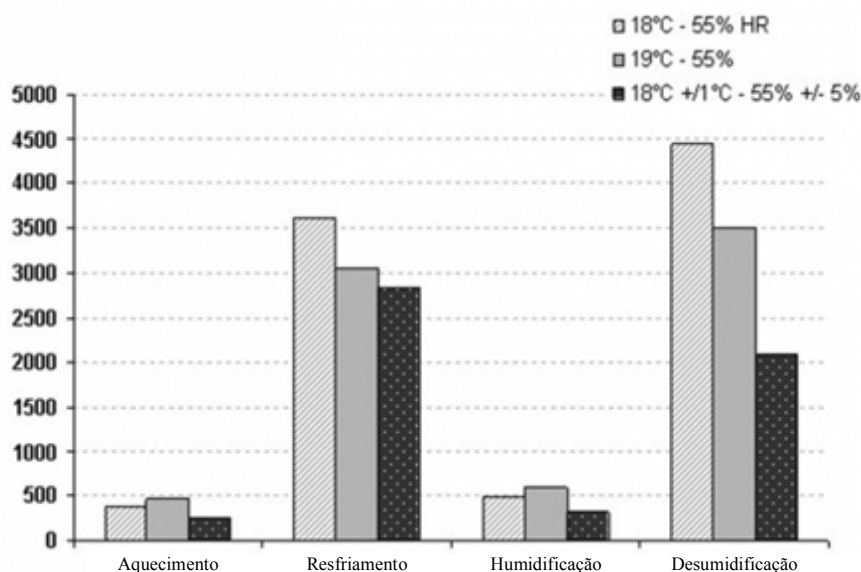


figura 7: Consumo energético dos diferentes módulos que compõem os sistemas de tratamento de ar instalados no complexo François Mitterrand da BnF em função das instruções climáticas adotadas na reserva técnica.

Mas, como mostra a figura 7, é apenas alargando as margens de tolerância que se pode realmente fazer economias substanciais. O simples fato de aceitar um intervalo de temperatura entre 17 e 19°C e de umidade relativa entre 50 e 60% permite realizar mais de 30% de economia de energia.

Esse estudo revela que é possível diminuir os gastos das reservas com energia graças à adoção de uma margem de tolerância escolhida, medida e estudada. Essa margem deve ser escolhida em função dos parâmetros que sejam viáveis e duráveis numa determinada região ou instituição (agir local, pensar global).

Conclusões

O termo "reserva de museu" é inevitavelmente reducionista. O conceito de reserva se transformou. Ela não é mais um simples lugar de armazenamento das obras, cumprindo uma missão de conservação preventiva, bem como funções importantes relativas ao inventário, permitindo a inspeção das obras e o estudo das coleções.

Geralmente, a maioria das obras de um museu é mantida nas reservas. Quase sempre desconhecidas do público, as reservas constituem a parte escondida do iceberg. A concepção das reservas responde às obrigações impostas pelas funcionalidades de uma reserva de museu eficiente, principalmente no que diz respeito à conservação das obras nas melhores condições possíveis para a instituição quanto à higrometria e temperatura, proteção contra a poluição e segurança. A ampliação das coleções impõe trabalhos permanentes de manutenção, restauração, limpeza, desinfecção de objetos recentemente adquiridos que podem ser portadores de infestações.

Qualquer intervenção sobre as coleções supõe a marcação adequada das obras, a indexação topográfica e a localização precisa.

A arte contemporânea não escapa à conservação material dos suportes e das matérias. Uma vez determinados e organizados os compromissos ligados à obsolescência tecnológica e às partes sensoriais, efêmeras, conceituais e processuais de uma obra, é possível instaurar as condições ideais de conservação para as partes a serem colocadas em reserva (figura 8). Para os casos não planejados, são a organização, a documentação, a abordagem científica e metodológica, a antecipação, a formação, a entrevista com o artista e a prevenção que permitirão obter respostas relevantes e eficazes. Certamente, os artistas multiplicaram seus métodos e práticas; os suportes incluem diversas matérias plásticas e novas técnicas artísticas surgiram durante os últimos cinquenta anos. Esses elementos e procedimentos artísticos colocam novos problemas de conservação, o que torna indispensável a cooperação entre conservadores, cientistas, historiadores da arte, o mundo da indústria e os artistas.

Hoje em dia, é necessário ainda que as pesquisas levem em consideração os aspectos ecológicos, sociais e econômicos, visando preservar o patrimônio cultural.

Materiais	Temperatura	Umidade relativa	Luz
Fotografias em cor	4°C	30 a 50%	50 lux
Fotografias em preto e branco	18 a 20°C	30 a 50%	50 a 150 lux
Plástico	≤ 20°C	30 a 50%	50 a 150 lux
Nitrato de celulose	10°C	≤ 45%	50 lux
Madeira	18°C	50 a 65%	150 lux
Couro	18 a 20°C	45 a 55%	50 a 150 lux
Papel	17 a 21°C	40 a 50%	60 lux
Têxteis	20°C	50 a 60%	50 a 150 lux
Metal	Nenhuma instrução	10 a 40%	Nenhuma instrução
Cerâmica	20°C	40 a 60%	Nenhuma instrução
Pintura	20°C	45 a 50%	150 lux
CD, DVD	5 a 20°C	20 a 50%	≤ 150 lux
Servidor	Não há estudos sobre o assunto	Não há estudos sobre o assunto	Não há estudos sobre o assunto

figura 8: Parâmetros das condições de conservação para diversos materiais.

Figuras 1, 2, 3 e 8 ©Antonio Mirabile

Figura 4 ©Per-Olow Anderson, public domain

Figura 5 Michael Herling / Aline Gwose, Sprengel Museum Hannover © Peter Bisseger

Figuras 6 e 7 © Thi Phuong Nguyen.