

O conservador como curador

Humberto Farias de Carvalho¹

Resumo: Este artigo tem como objetivo discutir a natureza das relações de trabalho entre curadores e conservadores de instituições de arte, quando estes estão envolvidos no processo de realização de uma exposição em um museu. Para isso, parto do relato da minha experiência de residência no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, em Madri; para, em seguida, inserir essa experiência no contexto dos debates de que participei, a respeito do tema "conservação e curadoria", no curso "Aprofundamento em Curadoria", da Escola de Artes Visuais Parque Lage, no Rio de Janeiro. Partindo da constatação de que conservadores e curadores tendem a trabalhar em campos isolados, ainda que dentro de uma mesma instituição, proponho a transdisciplinaridade como estratégia alternativa para o compartilhamento de experiências e como forma de contribuir para a melhoria das relações intrainstitucionais, estimulando o diálogo entre esses dois campos, que são necessariamente mobilizados durante o processo de montagem de uma exibição em um museu.

Palavras-chave: Residência em Museus; Transdisciplinaridade; Curadoria; Conservação.

Conservative as curator

Abstract: This paper aims to debate the relations between the work of curators and conservators during an exhibit's montage in a museum. In order to do this, it starts by giving an account of the author's experience as an intern at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, in Madrid. Latter on, it relates this experience to the debates about conservation and curatorial studies, that took place during the advanced course in curatorial studies offered by the Escola de Artes Visuais do Parque Lage, in Rio de Janeiro. In light of the common practice of conservators and curators of working isolated from each other, even within one and the same institution, the author proposes the transdisciplinarity as an alternative strategy to improve the intrainstitutional relations and to foster the dialogue between these two spheres engaged in the process of an exhibition montage.

Keywords: Internship in Museums; Transdisciplinarity; Curatorial Studies; Conservation.

¹ Mestre em História e Crítica da Arte pelo PPGAV-EBA-UFRJ. Professor da disciplina de Conservação de Arte Contemporânea da EBA-UFRJ. Trabalhou entre 2009 a 2014 como membro da comissão cultural do IBEU, onde realizou a curadoria de exposições individuais e do Salão de Artes Visuais Novíssimos. Atualmente é membro do Conselho Consultivo do Instituto Rubens Gerchman e representante do Comitê de Patrimônio, Conservação e Restauro da ANPAP.

Introdução

Durante os três primeiros meses de 2014, tive a oportunidade de realizar uma residência no Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía. Fui para lá com dois objetivos principais em mente. O primeiro era vivenciar as práticas cotidianas de trabalho do Laboratório de Conservação daquela instituição, a fim de incorporá-las ao conteúdo da disciplina de Conservação de Arte Contemporânea, no Curso de Graduação em Conservação da Universidade Federal do Rio de Janeiro,² onde leciono. O segundo era acompanhar o processo de montagem das exposições temporárias do museu, trabalhando diretamente com os curadores independentes convidados, bem como com o *staff* da instituição diretamente envolvido nessa tarefa, como a equipe de conservadores, por exemplo. Essa experiência confirmou a minha hipótese de que, na montagem de exposições temporárias, a atuação dos curadores e a dos conservadores da instituição (e estes são os responsáveis pela integridade das obras, uma vez que elas estejam sob a guarda do museu) se dá, na maior parte do tempo, em campos isolados. Neste sentido, ficaram evidentes, na montagem das duas exposições temporárias que acompanhei, os desencontros causados pela ausência de algum tipo de agente mediador – o "conservador como curador" –,³ que pudesse contribuir, no processo de tomada de decisões, com soluções que não comprometessem a proposta curatorial da montagem, mas que também garantissem a segurança das obras expostas ao público.

A hipótese de que, em geral, o trabalho do curador independente e do conservador da instituição ocorrem em espaços isolados, sem haver um diálogo frutífero entre eles, ganhou força durante as aulas do Curso de Aprofundamento em Curadoria da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, do qual participei e no qual poucas vezes foi mencionada a presença de um conservador no processo de montagem e seleção de obras em exposições institucionais.⁴ Ficou claro para mim que os professores desse curso, que

² O curso de conservação e restauração da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro possui a disciplina de Conservação de Arte Contemporânea, uma iniciativa que tem por objetivo atender à demanda cada vez maior das coleções institucionais e privadas que possuem acervos de arte contemporânea.

³ O autor vem desenvolvendo pesquisas em que trabalha a condição do "conservador como". Textos apresentados em encontros e jornadas nacionais e internacionais já abordaram o tema, como, por exemplo, a comunicação "O conservador como gestor: alternativas para conservação da arte contemporânea", apresentado no encontro Transmuseu em 2012, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

⁴ O Curso de Aprofundamento em Curadoria é uma iniciativa da Escola de Artes Visuais Parque Lage, no Rio de Janeiro, que conta, de forma inédita, com quatro professores lecionando e debatendo juntos nas

atuam como curadores, julgavam importante trabalhar com os conservadores, porém sentiam-se pouco confortáveis ao tocar em assuntos pertinentes à conservação, pelo fato de não dominarem esse *métier*.

Já há mais de seis anos, um dos meus principais objetos de interesse e de estudo é a proposição teórica do "conservador com ()". A possibilidade de expansão das questões relativas à conservação para áreas afins, no campo da arte, apresenta-se com uma estratégia eficaz, que contribui não apenas com os procedimentos de tomada de decisão, na conservação de obras de arte, mas também possibilita uma relação de entendimento mútuo entre os curadores e demais agentes envolvidos na realização de exposições – entendimento este que favorece, em última instância, os artistas e o público visitante.

A experiência da residência I

Durante toda a minha estada no Laboratório de Conservação do Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía, tive a preocupação de registrar as principais atividades do setor. Os conservadores trabalhavam exaustivamente nos computadores os processos de *condition report*⁵ e os laudos de estado de conservação das obras do acervo do museu, para empréstimos temporários. Nesse setor atuavam aproximadamente quatorze conservadores, dois especialistas em documentação por imagem e uma química especializada em conservação. No entanto, a feição geral da rotina de trabalho dentro do Laboratório de Conservação era um pouco diferente da que eu havia imaginado anteriormente. A minha expectativa, ao chegar lá, era a de que eu presenciaria, principalmente, a realização dos procedimentos de conservação e restauro, propriamente ditos, porém o que eu testemunhei, na maior parte do tempo, foi um trabalho em boa medida administrativo, centrado no empréstimo de obras e a montagem de exposições temporárias com obras do acervo ou com obras oriundas de outras instituições.

aulas. O grupo é constituído pelos professores doutores Fernando Cocchiarale, Marcelo Campos, Guilherme Bueno e Ivair Renaldim. Durante as aulas e visitas foram discutidos exaustivamente o papel do curador, suas responsabilidades e atribuições. Os professores que trabalham diretamente como curadores ofereceram visitas às exposições cuja curadoria eles realizaram, experiência enriquecedora para a formação e constituição de um escopo teórico sobre curadoria.

⁵ *Condition report* é um documento que relata o estado de conservação de uma obra de arte ou objeto de patrimônio. Esse documento é utilizado pelas instituições que emprestam obras e dá base a procedimentos jurídicos, quando existe sinistro e se faz necessária a utilização do seguro.

Essa tendência, amplamente adotada por grandes museus europeus – com o intuito de dinamizar a agenda de exposições, gerar maior interesse nos visitantes e fomentar a indústria cultural –, só é possível porque esses museus possuem acervos em excelente estado de conservação. Tal condição excepcional do acervo faz com que o papel do conservador se desloque daquelas atividades que lhe são comumente atribuídas para um trabalho de logística de deslocamentos, saídas e empréstimos de obras de arte. No Laboratório, os procedimentos de conservação que se realizavam eram mínimos e de alta precisão. Grande parte dos tratamentos rotineiros eram realizados nas galerias, nos dias em que o museu estava fechado ao público para a manutenção das obras.

Foi nesse contexto que tive a oportunidade de trabalhar com a equipe do Laboratório na conservação de obras como a instalação *Estensión amarilla e blanca*, de Jesús Rafael Soto, e *Objecto indestructible*, de Man Ray, para exposições temporárias do acervo do museu. É importante ressaltar que o Laboratório do museu é um dos mais bem equipados do mundo e conta com profissionais altamente qualificados. A experiência de residência no museu espanhol, que é uma referência no assunto, auxiliou imensamente a minha prática profissional, quando retornei ao Brasil: sou um dos organizadores do curso de graduação em conservação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e as experiências que tive em Madri foram fundamentais para a consolidação do escopo teórico e técnico do programa da disciplina de conservação de arte contemporânea, a qual leciono, disciplina completamente nova nas grades curriculares dos cursos de conservação no Brasil.

A experiência da residência II

As exposições a cargo de um curador convidado, o *comisario*, eram em geral aquelas em que aconteciam mais desencontros entre curadores e conservadores. O distanciamento, e por vezes a ausência de diálogo entre os curadores e os conservadores mostraram-se evidentes após a montagem de exposições temporárias com acervos da própria instituição e de outros museus. Presenciei alguns desses desencontros ao fim da montagem de algumas exposições: por exemplo, na abertura das exposições, não percebi a presença de conservadores.

Por outro lado, foi-se evidenciando, paulatinamente, o pouco interesse dos curadores pelos procedimentos de conservação. Cito, como exemplo, um problema que foi constatado durante a montagem da exposição *Las biografías de Amos Gitai*. Era impossível exibir uma das obras do artista, pois os materiais que a constituíam estavam em um estado avançado de deterioração. Por iniciativa do artista, os conservadores foram convidados para, junto com ele, reconstruir a obra. Essa experiência de conservação compartilhada – a reconstrução da obra "Mobile" – em nenhum momento teve a participação do *comisario* responsável pela exibição. Além disso, eu imaginei que a realização desse trabalho – contando com a participação direta do artista, discutindo as possibilidades técnicas, a inserção dos materiais e seus valores semânticos para a idealização da obra – seria uma oportunidade única e preciosa para qualquer conservador, ou qualquer outro pesquisador no campo das artes, que quisesse entender as proposições conceituais que davam corpo àquela obra. Para mim, que fui beneficiado diretamente com o convite do artista e do conservador responsável para trabalhar na reconstrução da obra, uma vez que nenhum colega da conservação se interessou pelo convite, esse episódio revelou de forma clara como as atividades de curadoria, de modo mais abrangente, e de conservação, neste caso particular, não possuem ainda as ferramentas de diálogo necessárias para garantir o sucesso de uma exposição, que privilegie a tese do curador e a obra do artista.

Divergências durante os procedimentos de montagem

A bem da objetividade, resolvi usar apenas um exemplo para discutir o problema provocado pela falta de entendimento entre o curador da exposição e o conservador responsável pela montagem e manutenção da exposição, durante a montagem da exposição *Las biografías de Amos Gitai*. É preciso, antes de tudo, ter uma ideia do contexto artístico e expositivo em que ela se deu. Conforme as informações apresentadas pelo próprio museu, no seu *site*, a exposição tinha como ponto de partida o conteúdo, a orientação documental e (auto)biografia da obra de Amos Gitai (Haifa, Israel, 1950), um cineasta formado como arquiteto (ofício ao qual renunciou, para não contribuir com a colonização dos territórios ocupados), que, desde o início de sua carreira, no fim da década de 1970, serviu-se da imagem gravada e da montagem para

analisar conexão entre biografia e História, entre destino individual e coletivo. O caso em destaque, portanto, parece adequado como estudo de caso concreto, dentro do processo de investigação posto em sequência pela exposição. A obra *Formas biográficas. Construcción y mitología individual* nos aproxima da constelação de personagens que Gitai tem retratado e construído ao longo de sua filmografia, e cujas biografias, amiúde condenadas ao anonimato e ao silêncio, aparecem sempre em um momento histórico e geográfico complexo e dotado de múltiplas sedimentações.⁶

O *comissário*, no desenvolvimento de sua "pequena tese", baseou-se no modo como a biografia de um indivíduo se constrói e se reconstrói: trata-se de uma busca, de um descobrimento do ser por meio dos elementos mais reduzidos da sua história, nas palavras de Jean-François Chevrier (ZABALEGUI, 2014. p.9.); e esse indivíduo construirá o seu futuro da mesma forma que um homem cuja casa estremece quer construir uma outra, mais sólida, ao lado dela e, se possível, utilizando os antigos materiais dela, em um processo de construção a partir dos estratos históricos que constituem a sua biografia.

Ao longo do meu contato com o curador e os conservadores do museu, pude perceber que algo não estava em sintonia. O ponto de dissonância foi a montagem de uma escultura de madeira realizada de forma abstrata, com características de um totem. Existia um plano de montagem prévio, que determinava a disposição das obras, bem como das vitrines e da projeção de filmes. Uma das especificidades do museu, na parte mais antiga do prédio, o Edifício Sabatini, é possuir um piso suspenso: placas de granito com aproximadamente 60 X 60 centímetros, colocadas sobre uma estrutura de metal. Em outras palavras, o piso não era totalmente estável, ainda que a sua instabilidade não fosse perceptível pelos visitantes. Essa característica do piso foi apontada pelos conservadores como um possível agente provocador de dano à obra, uma vez que as passadas dos visitantes na sala de exposição provocariam uma trepidação que poderia levar a escultura *Totem* a cair e a se danificar, algo indesejado não somente pelos conservadores, mas também pelas autoridades responsáveis pelo museu. A conservação do museu sugeriu que fosse feito um tablado branco de dimensões amplas, de maneira que o fruidor não pudesse se aproximar da obra; para completar a estrutura de proteção,

⁶ Página do museu sobre Amos Guitai: <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/amos-gitai>>. Acesso em 16.05.2015.

orientou que se fixasse ao tablado uma caixa de acrílico muito resistente, em que a parte inferior da obra se encaixaria, dando realmente uma ligação entre a obra e o tablado. O conservador responsável propôs, ainda, a instalação de uma estrutura de ferro, fixada à parede, que tocasse sutilmente a obra, ligada a ela por um fino cabo de aço.

Ilustração 1 - Imagem da obra escultórica em madeira denominada *Totem*, com os respectivos itens de segurança: base branca, caixa de acrílico na base e estrutura de ferro pintado no verso da obra, com cabo de aço. Acima, à direita, a obra *MóBILE*, reconstruída.



Fonte: Foto do autor.

O curador, conforme se poderia imaginar, não concordou com a intromissão dessas estruturas de segurança no contexto da exposição, argumentando que haveria

uma descaracterização visual do objeto, face à quantidade de informações indesejadas, provocadas por essas estruturas. Nesse momento, teve início um impasse entre os campos: de um lado, a conservação não abria mão das estruturas de proteção; de outro, a curadoria não podia conceber a apresentação da obra de maneira contaminada, conforme recomendado pela conservação. Pude perceber, então, como a perspectiva da conservação era pouco permeável à argumentação da curadoria: o seu foco estava na garantia da salvaguarda do objeto, e pensar em pequenas teses, em diálogos entre objetos, na mediação com público, não parecia ser justificativa suficiente para que se dispensassem as estruturas de segurança e se colocasse a obra em risco. Ao mesmo tempo, o ponto de vista da curadoria também não estava aberto para compreender o motivo de tantos recursos técnicos, para entender que, da maneira inicialmente proposta, fatalmente a obra perderia a estabilidade e cairia, com as vibrações do piso durante a passagem dos visitantes – a consideração dessas variáveis também não fazia parte do seu repertório de preocupações. O fato é que a curadoria e a conservação trabalhavam em seus campos específicos, sem lançar uma mirada para além das suas qualificações e interesses imediatos, e essa dinâmica gerou um impasse.

Ao fim, o compromisso com a segurança da obra preponderou e levou a curadoria a aceitar as sugestões feitas pela conservação. Esse exemplo traz à tona uma questão: esse impasse poderia ter tido outro desfecho? Talvez, se conservadores possuíssem uma formação que os qualificasse a discutir procedimentos curatoriais, e se curadores compreendessem minimamente os procedimentos de conservação, teria sido possível chegar a uma proposta de meio termo, a uma negociação mais adequada sobre a exibição da obra, da qual os verdadeiros beneficiados seriam o artista e o público.

A possibilidade do conservador como curador

Os problemas provocados pela ausência de debate entre os diversos campos pertencentes ao universo da arte têm propiciado equívocos no resultado final de exposições em museus que convidam curadores independentes, mas que necessitam trabalhar com o seu próprio corpo técnico. Atualmente, boa parte das principais instituições mundiais de arte trabalha com vários especialistas, como, por exemplo, o Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que conta com conservadores experientes

e bem qualificados, químicos especializados em conservação, equipe curatorial, setor de pesquisa de história e crítica, corpo técnico de trabalho em reserva técnica e montagem, museólogos, entre outros. O fato é que em geral esses profissionais trabalham orientados pela interdisciplinaridade.⁷ Os trabalhos realizados dessa maneira, na maioria das vezes, deixam cada campo de pesquisa a cargo de uma tarefa específica, o que é de boa prática e normalmente gera bons resultados – por exemplo, quando é preciso identificar pigmentos ou aglutinantes para o tratamento de uma obra, ou quando uma informação histórica é convocada para justificar a seleção e o tratamento de conservação de uma obra específica, com vistas a compor uma exposição. Porém, quando há necessidade de interagir de modo mais subjetivo, como no caso das proposições curatoriais, ou, mais especificamente, das proposições artísticas, a interdisciplinaridade não é suficiente, sendo necessária uma imersão nessas proposições, algo que não está previsto no paradigma da interdisciplinaridade, segundo o qual cada profissional atua na sua área, sem se valer de recursos de outra disciplina. A estratégia transdisciplinar vai além do estudo específico e paralelo de cada área, ela estimula uma abordagem que visa a unidade do conhecimento, de modo que o especialista "esteja", também, em outra especialidade – por exemplo, quando o conservador *está* curador para atender à necessidade de mediação das demandas oriundas dos dois campos. Esse interesse de perpassar, entrar, ir além e através das fronteiras disciplinares busca qualificar o especialista, oferecendo a possibilidade de um entendimento mais amplo das áreas com as quais ele esteja se relacionado.

Iniciativas dessa natureza estão sendo desenvolvidas em algumas instituições que possuem acervo. Um exemplo é o da instituição DAROS Latinoamérica, que cuida da sua coleção e de suas exposições de forma impecável.⁸ O sucesso do casamento entre a conservação do acervo e as exposições muito bem curadas e montadas se dá pelo fato de a instituição contar com um profissional que possui a qualificação para debater com o curador e também as prerrogativas de conservador: profissional que foi por ela nomeado

⁷ A palavra interdisciplinar é formada pela união do prefixo "*inter*", que exprime a ideia de "entre duas ou mais coisas", "em meio a"; com a palavra "disciplinar", relativa a "disciplina", compreendida como "campo do conhecimento". Cf. <<http://www.significados.com.br/interdisciplinar/>>. Acesso em 16.05.2015.

⁸ Fundada em 2000 pela colecionista suíça Ruth Schmidheiny, a Daros Latinamerica é uma instituição de arte com sede em Zurique, dedicada à criação e manutenção de uma coleção de arte contemporânea da América Latina.

"Curador Técnico".⁹ Segundo Käthe Walser,¹⁰ o Curador Técnico não está diretamente preocupado com as especificidades teóricas de uma exposição, nem é ele quem escreve o texto crítico; no entanto, é ele quem se preocupa com as relações de exibição dos objetos, se os objetos estão esteticamente e fisicamente de acordo com as intenções conceituais pensadas pelo artista, filtradas pela passagem de tempo e em conformidade com as especificidades definidas pelo curador.

Outro avanço nessa direção pode ser encontrado na equipe do LACMA, de Los Angeles, que possui um profissional que incorpora as funções do curador e as do conservador. Percebe-se, assim, a aceitação cada vez maior da categoria profissional "Curador de conservação e restauro", conceituada pelo Prof. Edson Motta Jr. a partir da sistematização das atribuições empíricas feitas a profissionais do campo da conservação, observadas em sua experiência de longa data no Museu do Louvre e no J. Paul Getty Museum.¹¹ (CARVALHO, 2009)

As iniciativas dos museus citados acima são tentativas de encontrar respostas para impasses como o que testemunhei durante a minha estada profissional no Reina Sofia.

A estratégia de colocar o "conservador como [um outro profissional]" encontra paralelo com algumas estratégias artísticas contemporâneas. Voltando o olhar um pouco para o passado, mais precisamente para o fim do século XIX, encontro nas obras de Giovanni Battista Castagneto um bom exemplo. Como deve agir e quais conhecimentos precisa mobilizar um profissional, hoje, para trabalhar na conservação de uma pintura de marinha, realizada na técnica de óleo sobre madeira, de autoria de Castagneto? Objetivamente, o conservador tem que "entrar na cabeça do artista", tem que "estar" Castagneto, entender quais foram os materiais e os procedimentos utilizados pelo artista. Em outras palavras, o conservador necessita primeiro compreender uma série de fatores históricos, o contexto crítico, social e material de produção daquela obra, assim

⁹ Workshop realizado durante a exposição *Le Parc Lumière – Obras cinéticas de Julio Le Parc*, de 12.10.2013 a 23.02.2014.

¹⁰ Curadora Técnica da DAROS e responsável pelo workshop sobre a conservação das obras de Julio Le Parc e pela palestra sobre o Curador Técnico.

¹¹ Informações obtidas através do relato pessoal do Prof. Edson Motta Jr., que estagiou no Museu do Louvre como parte da sua formação no programa de mestrado do The Courtauld Institute of Art, London, em novembro de 1984, e no Museu J. Paul Getty, no período de novembro de 1989 a maio de 1990. (CARVALHO, 2009. p. 112)

como as particularidades do artista que a realizou – a preparação do suporte com o encolamento sem fundo de preparação, o desenho subjacente a carvão, a pintura realizada úmido sobre úmido, as áreas de pintura mais magras e as outras mais gordas, o empaste utilizado para estruturar as formas, o brilho irregular da tinta, a respiração do suporte utilizado como elemento de cor, entre muitos outros. Note-se que são inúmeros elementos relacionados, todos de suma importância para que o conservador proponha um tratamento de conservação. Na maioria das vezes, essas informações não são de conhecimento dos críticos e curadores, o que ratifica a necessidade de ter-se como ponto de partida uma perspectiva de trabalho de compartilhamento, de troca de informações.

No que diz respeito à produção contemporânea de arte, percebe-se que os procedimentos artísticos se ampliaram ainda mais. Hoje artistas se utilizam de técnicas e procedimentos heterodoxos à arte, expandem suas proposições e diluem fronteiras temáticas e específicas; eles se valem da estratégia de "estar" em outras áreas do campo da arte, bem como da ciência e da tecnologia. O artista representa corporalmente sem ser um ator, trabalha com filmagem sem ser cineasta, é teórico sem ser filósofo; em outras palavras, ele se utiliza de instrumentos e categorias os mais diversos para construir sua obra, podendo, inclusive, utilizar mão de obra qualificada quando necessita criar uma estrutura eletrônica ou de robótica, como se vê, por exemplo, na obra *Telegarden* de Ken Golberg e Joseph Santarromana.¹²

¹² A obra *Telegarden*, de Ken Golberg e Joseph Santarromana é um bom exemplo de obra multimídia de difícil catalogação. Segundo o próprio Golberg “*Telegarden* é uma instalação artística que permite aos usuários, através da *web*, ver e interagir com o jardim remoto, cheio de plantas vivas. Os membros podem plantar, regar e monitorar o progresso das plantinhas através dos suaves movimentos de um braço robótico industrial”. A obra foi desenvolvida na University of Southern California e está disponível (*online*) desde junho de 1995. Palavras-chave para o seu entendimento podem ser "instalação", "tele-presença" e "participação"; ela é considerada, no entanto, arte interativa para alguns, arte de rede para outros. MORALES, 2010. p. 47. Tradução nossa.

Ilustração 2 – Imagem de *Telegarden*, obra de Ken Goldberg e Joseph Santarromana, 1995.



Fonte: Acessível em: <<http://queue.ieor.berkeley.edu/~goldberg/garden/telegarden>> Acesso em: 18. ago. 2016.

Se o próprio artista recorre a mão de obra qualificada, se ele "está", momentaneamente, em categorias profissionais que lhe dão os meios para a realização de sua obra, o conservador hoje terá necessariamente de seguir essa estratégia. Se em *Telegarden* os autores precisaram do auxílio de profissionais de robótica, das telecomunicações e da biologia para realizar a obra, o conservador, da mesma maneira, necessitará desses profissionais para a realização dos tratamentos de conservação da obra. Assim, o conservador "estando" curador, transpondo-se para outra disciplina e estando em sintonia com as proposições artísticas, poderá contribuir com a mediação de

situações de divergência conceitual entre os procedimentos de conservação e as teses curatoriais.

Considerações finais

As soluções encontradas por algumas instituições, no que se refere às relações profissionais entre curadoria e conservação, como a da criação da figura do Curador Técnico ou Curador de Conservação e Restauro, são exemplos da transposição e do compartilhamento de informações permitidos pela transdisciplinaridade. Reconhecendo essas iniciativas como válidas, proponho que a figura do Conservador seja o ponto de partida desse processo de "[] como []", uma vez que historicamente ela se adaptou às mudanças paradigmáticas das proposições artísticas e está intrinsecamente ligada à estratégia transdisciplinar. A proposição de um "conservador como curador" não reivindica uma nova categoria, ela se molda às necessidades atuais para trabalhar em sintonia com os demais agentes envolvidos nos processos curatoriais e de montagem e manutenção de exposições.

Referências

- CARVALHO, Humberto Farias de. **Uma metodologia para a conservação e restauro de arte contemporânea**. 2009. 215 p. Dissertação (Linha de pesquisa em História e Crítica da Arte) Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- DANTO, ARTHUR C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odisseus, 2006.
- FERREIRA, G. e COTRIM, C. (Coord.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- FOSTER, H.. **El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo**. Madrid: Akal, 2001.
- MILLET, C. **A arte contemporânea**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- MORALES, Lino Garcia. **Conservación y restauración de arte digital**. 2010. 410 f. Tese (Doutorado) Programa de Doctorado en Prácticas Artísticas y Teorías Del Arte en

La Contemporaneidad – Facultad de Artes e Comunicación, Universidad Europea de Madrid, Madrid, 2010.

VIÑAS, MUÑOZ S. **Teoría contemporánea de la restauración**. Madrid: Síntesis, 2004.

ZABALEGUI, Tereza Ochoa de (Org.). **Las biografías de Amos Gitai**: una exposición, un diálogo. Madrid: Museu Centro de Arte Reina Sofía e Ediciones Nagrela, 2014.