UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTE

CONSERVAÇÃO E RESTAURO DE OBRAS COM
VALOR DE CONTEMPORANEIDADE
A ARTE POSTAL DA XVI BIENAL DE SÃO PAULO

Isis Baldini Elias

**Tese apresentada como requisito parcial
para obtenção do Grau de Doutor.**

**Curso de Pós-Graduação em Ciência da
Informação**

**Área de Concentração: Cultura e
Informação**

Orientador: Martin Grossmann

São Paulo - 2010

**CONSERVAÇÃO E RESTAURO DE OBRAS COM
VALOR DE CONTEMPORANEIDADE
A ARTE POSTAL DA XVI BIENAL DE SÃO PAULO**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr.

Prof. Dr.

Prof. Dr.

Prof. Dr.

Prof. Dr.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Martin Grossmann, pela grande amizade, confiança e paciência durante todos estes anos, bem como pela suas orientações que tanto contribuíram para este trabalho.

A Priscila Alegre, Andrea Morellato, Andréia Silva, Julia Bevilacqua, Mariolis della Torre, Andrea Andira Leite, Maria Olimpia Vasão e Adelaide Pontes que compõe a equipe do Centro Cultural São Paulo envolvida diretamente neste projeto, pela receptividade e valiosas reflexões durante a execução deste trabalho.

Aos amigos Vera Filinto, Eugênia Gorini, Antonio Mirabile, Durval Lara pelo incentivo à realização desta etapa em minha carreira profissional e pelo apoio constante durante o desenvolvimento do trabalho.

Aos artistas Hudinilson Junior, Paulo Bruscky, Regina Silveira, Gabriel Borba, Iran do Espírito Santo e ao fotógrafo German Lorca pelo incentivo e valiosa colaboração.

As instituições Centro Cultural São Paulo, Museu de Arte Moderna, Museu de Arte Contemporânea da USP, Museu de Arte de São Paulo, por possibilitar a ilustração desta.

Ao Lauro Baldini, Tatiane Silva Costa, Daniel França Marques e a minha mãe, pelo apoio emocional fundamental para a elaboração deste trabalho.

RESUMO

O objetivo deste estudo é comprovar a hipótese de que a conservação e o restauro de obras de arte não convencionais – aquelas cuja natureza exige não apenas um conhecimento da degradação dos materiais, mas, principalmente, um estudo profundo sobre as idéias, os processos, os contextos e a rede simbólica, que as constitui –, só é possível de ser realizada a partir da correta avaliação da obra em sua contemporaneidade. A desconsideração desta contextualização pode incorrer em erros de avaliação e conseqüentemente em intervenções equivocadas e, muitas vezes, desnecessárias ou não desejadas. Além disso, pelo fato destas obras possuírem ainda grande valor de contemporaneidade, ou seja, estarem inseridas dentro, ou muito próximo, do tempo histórico atual, independente de sua complexidade física ou ideológica, exigem uma análise a partir de outros referenciais teórico-metodológicos para além dos critérios clássicos.

ABSTRACT

The aim of this research is to confirm the thesis that the conservation and restoration of non-conventional artworks - those whose nature demands not only a knowledge of the degradation of materials but primarily a carefully articulated study of the ideas, processes, contexts and the symbolic network that forms them - can only be undertaken through the correct assessment of the artwork in its current state. By overlooking this contextualization one can incur in misguided assessments and consequently in mistaken - and often unnecessary and unwanted - interventions. Furthermore, because these artworks have a great contemporaneity value, that is, they are inserted in, or very close to, the current historical time, independently from their physical or ideological complexity, they require analysis from theoretical-methodological references beyond the classic criteria.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. AS REPRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS E A CONSERVAÇÃO NO SÉCULO XX	15
1.1 AS REPRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS DO SÉCULO XX E OS NOVOS MATERIAIS	17
1.1.1 Europa e Estados Unidos: os primeiros sessenta anos	18
1.1.2 Brasil: os primeiros sessenta anos	30
1.1.4 Considerações gerais	51
1.2. A CONSERVAÇÃO E RESTAURO NO SÉCULO XX	59
1.2.1 A evolução dos critérios históricos e filosóficos do restauro no século XX..	60
1.2.2 Considerações sobre a área no Brasil	69
1.2.3 Os conceitos clássicos da conservação-restauração	77
1.2.4 A presença do moderno e contemporâneo nos encontros de classe.....	83
2. A CONSERVAÇÃO- RESTAURAÇÃO EM XEQUE.....	91
2.1 A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA NOVA PRODUÇÃO	96
2.1.1 A musealização excessiva e indiscriminada.....	100
2.1.2 Considerações gerais sobre a conservação-restauração nas instituições.....	104
2.1.3 A importância do trabalho orgânico na conservação	109
2.2 AS QUESTÕES LEVANTADAS PELA ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA.....	111
2.2.1 A intenção do artista.....	111
2.2.2 A degradação como parte do processo	114
2.2.3 O dano como potencializador da mensagem.....	116
2.2.4 Aspectos legais	118
2.2.5 Reflexão sobre os conceitos clássicos da conservação-restauração.....	122

2.2.6 Reflexão sobre a permanência para o futuro	125
2.3 A CONSERVAÇÃO E O VALOR DE CONTEMPORANEIDADE DA PRODUÇÃO DE ARTE.....	127
2.3.1 O valor de contemporaneidade.....	130
3. ESTUDO DE CASO – A ARTE POSTAL DA XVI BIENAL DE SÃO PAULO..	142
3.1 PONTOS E CONTRAPONTO, A PRESENÇA DE WALTER ZANINI	147
3.1.1 Pontos e contrapontos.....	151
3.2 A ARTE POSTAL	154
3.3 A XVI BIENAL DE SÃO PAULO	158
3.3.1 Artistas convidados	160
3.3.2 O Núcleo I.....	163
3.2.3 A Arte Postal na XVI Bienal.....	165
3.4 DOAÇÃO E PERCURSO INSTITUCIONAL.....	171
3.4.1 O Centro Cultural São Paulo.....	172
3.4.2 A Arte Postal no Centro Cultural São Paulo	183
3.4.4 Processamento e catalogação	190
4. CONCLUSÕES	199
ANEXO	206
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	210

INTRODUÇÃO

A dificuldade em decidir sobre uma intervenção de conservação, seja esta preventiva ou interventiva, em uma obra de arte, no qual os meios utilizados para a concretização da ideia fogem aos padrões conhecidos, identificados e catalogados, tem sido uma questão crucial que os conservadores têm enfrentado nas últimas décadas; tanto pelas questões éticas que envolvem as considerações suscitadas pelo contexto no qual estes objetos estão inseridos como pelos diversos interesses envolvidos.

Os conservadores que, até meados do século XX, tinham como principal objetivo estabilizar os problemas de degradação dos materiais que compunham a obra, de forma a tentar manter sua estabilidade e legibilidade estética, passam, a partir de então, a lidar com os aspectos que estão diretamente relacionados com a rede simbólica que justifica a obra, sua carga significativa e ideológica. Aspectos estes que, quando negligenciados, pode incorrer em sérios erros conceituais, por isso, a metodologia adotada na salvaguarda de obras em que estes novos elementos são basilares para que a obra exista em toda a sua potencialidade não pode ser a mesma adotada em obras convencionalmente construídas, cuja existência material nem sempre depende da imaterial. Além disso, pelo fato de estas obras possuírem ainda grande valor de contemporaneidade, ou seja, estarem inseridas dentro ou muito próximas do tempo histórico atual, independente de sua complexidade física ou ideológica, estas exigem uma análise a partir de outros referenciais teórico-metodológicos.

A busca por uma contextualização que possibilitasse salvaguardar a obra em seus múltiplos aspectos e não apenas àqueles ligados aos problemas referentes à heterogeneidade ou qualidade dos materiais sempre foi um ponto nevrálgico de minhas inquietações. Esta busca, necessariamente multidisciplinar, permitiu questionamentos e formulações de hipóteses que significaram uma verdadeira ruptura epistemológica de meus conhecimentos “perenes”, tornando-os tão fragmentados e efêmeros quanto as obras que os inspiravam.

Atuando na área de conservação e restauro desde 1985¹, só comecei a perceber a complexidade que envolve as escolhas referentes aos tratamentos de obras de arte

¹ Laboratório de Conservação e Restauro da Fundação Petrônio Portella (1985-1986), Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1989-2002) e Centro Cultural São Paulo (2007-).

realizadas com materiais heterogênicos e muitas vezes efêmeros quando, em 1998, iniciei a avaliação do estado de conservação do acervo conceitual do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP). A coleção, que entrou no Museu através das exposições *Jovens Artistas Contemporâneos* (JAC), que ocorreram na Instituição entre os anos de 1967 e 1974, nunca teve o mesmo tratamento de guarda e exposição que as demais obras do acervo, não estando, inclusive, inserida legalmente neste, uma vez que não havia sido catalogada. Esta falta de interesse por parte da instituição se deu, principalmente, pela formação acadêmica e tradicional de seus especialistas e curadores que consideravam esta coleção como um espaço vazio, ou seja, aquele espaço que, na definição de Baumann², estava ali, mas como não fazia parte do universo dos profissionais envolvidos, não era percebido, não existia.

Este “espaço vazio” foi estimulado pela própria característica do Museu que, embora tenha sido criado para divulgar as novas tendências artísticas, possuía um acervo basicamente modernista e, com raras e exponenciais exceções, tecnicamente convencional, principalmente aquele em papel – material de meu trabalho na instituição.

Embora a coleção de arte conceitual do MAC/USP não recebesse a mesma atenção da coleção “legitimada”, não me era desconhecida. Em 1991, a pedido do setor de catalogação e pesquisa do Museu, o laboratório havia realizado um trabalho para viabilizar a guarda e exposição de algumas destas obras. Como a nova sede do Museu na Cidade Universitária seria inaugurada no ano seguinte e todo o acervo, excetuando-se as obras de grande dimensão³, seria transferido para as novas reservas técnicas, o setor de catalogação considerou adequado remover as obras do suporte de papel duplex preto, no qual se encontravam coladas, pois facilitaria a guarda por artista. Além disto, flexibilizaria a escolha e leitura curatorial das obras selecionadas para integrarem a exposição *Arte Postal*,⁴ de curadoria de Flávia Gonzalez Rossetti,⁵ que procurava com a mostra regatar a importância das JACs.

² BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

³ A Reserva Técnica do MAC / Cidade Universitária possui um pé direito baixo, o que impede a guarda de obras que excedam determinada dimensão.

⁴ Exposição inaugurada em 12 de março de 1991, no terceiro andar do Pavilhão da Bienal. Participaram da mostra 21 artistas brasileiros e estrangeiros, dentre os quais Marco Baldini, Luciano Bartolini, Paulo Bruscky, Manuel Casimiro, DOV OR NER e Edgardo Antonio Vigo.

⁵ Flavia Gonzales Rossetti trabalhou como Curadora convidada, substituindo Marcelo Lima que havia iniciado a pesquisa.

Embora estes suportes tenham sido colocados como apoio museográfico em exposições dos anos setenta e estivessem prejudicando a guarda⁶, interferindo no estado de conservação das obras e impossibilitando outras leituras curatoriais, confesso que realizei o trabalho de forma mecânica, pensando apenas no melhor para as obras, sem refletir nas informações que estavam se perdendo e sem contextualizá-las corretamente, observando apenas pelo ângulo que estava condicionada a olhar. Reflexão que, devo enfatizar, não fazia parte das preocupações do corpo técnico e científico da Instituição naquele momento; os trabalhos foram acompanhados pela Divisão de Pesquisa – responsável pelos laboratórios de restauro⁷, pela catalogação e pela pesquisa – e, em nenhum momento, foram levantadas questões conceituais sobre a remoção ou qualquer outro procedimento.

Ainda que as justificativas para a remoção estivessem corretas, isso não me exime do fato de que faltou uma análise, mesmo que superficial, dos diversos fatores e valores envolvidos. Independente de qualquer conjectura mais profunda, tratava-se de um registro de época, um retrato de como as obras eram expostas em determinado período e em determinado local, fato que não poderia ter sido negligenciado, mas respeitado. Não estou defendendo a sobrevivência destas informações através da manutenção dos elementos adicionados, mas de uma documentação fotográfica e textual que possibilitasse não perder os referenciais históricos ligados ao percurso das obras dentro da instituição.

A certeza de que a reflexão seria automática se fossem obras provenientes do contexto artístico legitimado, com seu sistema iconográfico reconhecido, resultou em uma reflexão *a posteriori* sobre a forma com que as estruturas museais estão estabelecidas e de como as obras de arte, que ainda não foram legitimadas pelo meio, possuem um trajeto distinto dentro destas. E aqui cabe citar Cesare Brandi, o grande teórico da conservação do século XX, que diz que “qualquer comportamento em relação à obra de arte, nisso compreende a intervenção de restauro, depende de que ocorra o reconhecimento ou não da obra de arte como obra de arte”⁸, pois o problema em relação a esta coleção estava exatamente nesta falta de reconhecimento, na existência apenas

⁶ Devido ao fato de as pranchas possuírem dimensões que excediam o adequado para seu correto acondicionamento e também por impossibilitar a guarda por artista, pois como as obras foram coladas seguindo uma linha curatorial havia vários artistas em uma mesma prancha.

⁷ Laboratório de Conservação e Restauro de Papel e Laboratório de Conservação e Restauro de Pinturas e Escultura.

⁸ BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 28.

potencial das obras enquanto obras. Mesmo que as obras tenham entrado no Museu através de exposições, isto não lhes deu legitimidade suficiente para serem catalogadas e guardadas junto com as demais obras da coleção, permanecendo em arquivos de localização flutuante e, na maior parte do tempo, em lugar algum – corredores. É importante registrar que, embora a coleção de obras em papel do MAC fosse uma das mais importantes do país, totalizando cerca de 70% do acervo do Museu, esta não possuía uma reserva técnica. As obras eram guardadas em mapotecas empilhadas, de forma a não ocupar muito espaço, em um ambiente separado da sala administrativa da divisão, por uma divisória de aglomerado de madeira, sem porta. Situação que, vista de nossa contemporaneidade, parece absurda, mas que, dentro do contexto da época, era considerada modelo.

Quando o acervo foi transferido para a cidade universitária, em 1992, as obras da coleção conceitual foram acondicionadas na reserva técnica, agora adequada, junto com as demais obras em papel, não merecendo maior atenção por parte da equipe técnica ou curatorial. É importante salientar que o MAC é um museu universitário, dirigido por docentes e com um corpo de pesquisadores em arte, o que agrava ainda mais a falta de comprometimento institucional e o descaso com a coleção uma vez que se espera que atitudes desta natureza estejam intimamente ligadas com a ignorância artística.

A retomada dos trabalhos em 1998, a pedido da pesquisadora Cristina Freire, que estava pesquisando a coleção e preparando a exposição *Arte Conceitual e Conceitualismos*,⁹ possibilitou repensar os critérios de intervenção a partir de uma nova perspectiva, mas ainda sem que as obras fossem contextualizadas em suas complexidades. Cristina Freire, pesquisadora do Museu desde 1990, comenta que “as reflexões que originaram esse trabalho – estudo da coleção conceitual da instituição – foram iniciadas entre 1995 e 1996, durante pesquisa realizada em Londres, com o apoio do British Council (...)”¹⁰.

Em 2007 assumi a diretoria da Divisão de Acervo, Documentação e Conservação do Centro Cultural São Paulo (CCSP),¹¹ e me deparei com uma coleção muito similar àquela de arte conceitual do MAC. Embora soubesse que todo o Núcleo

⁹ Inaugurada em 22 de junho de 2000, na Galeria de Arte do SESI, do Centro Cultural FIESP.

¹⁰ FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 17.

¹¹ Responsável pelas coleções unificadas: Discoteca Oneyda Alvarenga, Arquivo Multimeios e Coleção de Arte da Cidade.

de Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo, de 1981, tivesse sido doado ao CCCP, sabia, também, que estas obras haviam tido um percurso institucional bastante “peculiar”, de descaso e abandono.

A decisão de realizar um trabalho que envolvesse as diversas equipes da instituição, que possibilitasse uma reflexão ampla e multidisciplinar, permitiu enfrentar questões que havia deixado latentes, e para respondê-las de forma honesta era necessário questionar todas as “verdades” absolutas, os dogmas da conservação. Em um processo de desnudamento, de fragmentação e de reconstrução sobre novas bases.

A multiplicidade de técnicas, a inserção de elementos procedentes de áreas diversas na composição estética e os aspectos efêmeros de muito destes materiais conduzem a problemas de difícil solução tanto material quanto etica, o que me levou a considerar hipótese de que a diferença básica entre as obras de arte não está nos materiais, mas no seu valor de contemporaneidade. A desconsideração de uma contextualização da obra em sua contemporaneidade pode incorrer em erros de avaliação e consequentemente em intervenções equivocadas e, muitas vezes, desnecessárias ou não desejadas. A diferença entre as obras com valor de contemporaneidade daquelas em que este já foi diluído pelo tempo, não está somente (o que é já substancialmente muito) nas modificações ocorridas nas camadas de informação ligadas às instâncias históricas e estéticas, conhecidas e comumente consideradas em uma intervenção, mas está, também, nas demais camadas tidas, muitas vezes, como amorfas ou embrionárias. Além disto, não se pode negligenciar o fato de as obras com valor de contemporaneidade, por serem consideradas legalmente “menores de idade”, estarem protegidas por leis federais que objetivam, entre outras coisas, garantir sua fruição de acordo com o inicialmente desejado por seu criador.

Embora o novo em todas as épocas tenha sempre criado certa dicotomia, foi somente nas primeiras décadas o século XX, com a ruptura provocada pelo surgimento do movimento modernista, que esta se acentuou tornando evidente a necessidade de repensar critérios e conceitos, necessidade que se tornou imperativa após o surgimento do movimento conceitual na década de 1960, quando a introdução de elementos ligados ao plano intelectual provoca uma diluição das fronteiras entre as linguagens.

Para uma melhor compreensão da problemática apresentada, mesmo não estando o eixo reflexivo deste estudo diretamente focado nos movimentos artísticos e nem em

suas contextualizações históricas e filosóficas, estes deverão ser revistos, ainda que de forma breve e sucinta, para entender porque muitos dos profissionais envolvidos na salvaguarda destes objetos ficaram tão presos nas modificações ocorridas nas camadas concretas de informações, buscando soluções dentro das bases estabelecidas para criações artísticas de outra natureza, que não conseguiram estabelecer um afastamento que possibilitasse analisar a questão a partir de outro ponto referencial. Sem esta panorâmica não será possível constatar a hipótese que a diferença entre as obras de hoje e as de antigamente, sob o ângulo de visão da conservação, esta na organização de suas camadas de informações e de como o valor de contemporaneidade influencia nesta. A desconsideração de uma análise neste sentido impossibilita uma intervenção, seja esta preventiva ou interventiva, que respeite o objeto em seus múltiplos aspectos.

O estudo será dividido em dois capítulos que procurarão dar uma panorâmica do cenário cultural, artístico e histórico tanto da conservação quanto das artes visuais no século XX. Objetivando contextualizar a dificuldade do conservador-restaurador diante de obras de natureza não convencional, serão abordados, no primeiro capítulo, as representações artísticas do século XX e, em paralelo, o desenvolvimento da área de conservação e restauro. No que se refere às manifestações artísticas, estas serão consideradas em três momentos, o primeiro no início do século, com o surgimento do modernismo, o segundo no período pós-guerra, com a utilização sem precedentes dos produtos industrializados na composição artística, e o terceiro após a década de 1960, com o surgimento do movimento conceitual. A conservação e o restauro serão analisados tanto em seu desenvolvimento filosófico, a construção de alicerces teóricos e críticos, quanto em seu desenvolvimento prático, o estabelecimento de metodologias, normas e procedimentos.

O segundo capítulo analisará os problemas referentes à institucionalização destas obras, à conservação dentro das instituições, às questões que suscitam as obras de arte modernas e contemporâneas e ao valor de contemporaneidade. Para comprovar a hipótese de que os museus, mesmos aqueles criados para abrigar obras de natureza não tradicional, não estavam preparados para salvaguardar a nova produção artística em sua singularidade e complexidade, serão abordados, paralelamente, o desenvolvimento da museologia e da conservação-restauração dentro das instituições, reforçando neste cenário a importância de um trabalho orgânico. Os princípios éticos estabelecidos para nortear a atuação do conservador-restaurador no século XX, assim como alguns

conceitos ligados a valorização negativa do objeto, como degradação e dano, serão reavaliados diante da improcedência, na contemporaneidade, de alguns destes. Finalmente se abordará a conservação e o valor de contemporaneidade da produção artística e de como este influencia em um tratamento.

Na terceira parte se abordará o estudo de caso, o núcleo de arte postal da XVI Bienal de São Paulo - 1981, cujo percurso dentro do Centro Cultural São Paulo, instituição que recebeu a coleção em doação, é um retrato das consequências do destino errático de muitas coleções semelhantes bem como da falta de comprometimento institucional. Serão abordadas também a catalogação e a conservação destas obras, iniciadas em 2008, dentro de uma visão interativa e interdependente.

Embora a primeira vista o estudo pareça abrangente demais, isto se torna necessário para a devida contextualização da área em seus múltiplos aspectos. A desconstrução que permite reconstrução sobre novas bases só ocorre, com responsabilidade, quando existe um claro conhecimento dos fatores envolvidos. No caso de conservação e restauro de obras de arte não convencionais, a análise a partir de um único ponto seria desastrosa, pois deixaria de contemplar aspectos complementares relevantes e indissociáveis.

É importante enfatizar que, embora atue diretamente e exclusivamente na conservação e restauração de obras de arte em papel, e o caso de estudo desta pesquisa repouse sobre a Arte Postal – basicamente sobre suporte de papel – , isto não será considerado, aqui, fator excludente para uma análise da problemática criada pelos diversos meios de concretização artística de uma ideia.

1. AS REPRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS E A CONSERVAÇÃO NO SÉCULO XX

En el signo de los tiempos en la historia del arte que el concepto de arte no imponga restricciones internas en cuanto a qué cosa son las obras de arte, así, que ahora no es posible decidir si algo es una obra de arte o no.

Arthur Danto¹²

Como o futuro vai ver o nosso século? O que devemos conservar? Como devemos conservar? Por que devemos conservar? É importante deixarmos referências? E para quem? Como diz Corzo: “Como e por que uma obra de arte é sustentada, mantida ou negligenciada? Quem decide o que deve ser salvo – e sobre quais bases?”¹³.

Um dos maiores desafios da atualidade no campo de conservação e restauro de obras de arte em suporte e técnicas não convencionais está em como e o que conservar. São escolhas que dependem de uma complexa rede de interesses, de limitações técnicas e conceituais, e, acima de tudo, de um investimento no futuro, na forma com que queremos que este nos veja. Investimento que é, em última análise, uma aposta, uma vez que não se pode afirmar se o que a sociedade atual considera importante e prioritário para sua compreensão será o mesmo que as sociedades vindouras considerarão. Deliberadamente nos esforçamos para conservar uma parcela de nossa cultura e para dar uma oportunidade para que ela fale pela nossa contemporaneidade, assim como os fragmentos, ossos e pedras de povos que desapareceram há milênios nos fizeram conhecê-las ou interpretá-las.

No caso da arte do século XX, não deixa de ser um paradoxo buscar a permanência do que muitas vezes é intrínseco e filosoficamente efêmero. Falar de conservação de obras de arte em materiais não convencionais é o mesmo que dizer: não totalmente conhecidos, catalogados, classificados, estudados e que, por isso, com reações e comportamento ignorados. São materiais quase sempre efêmeros, fabricados para funções na qual a durabilidade não é uma obrigatoriedade, mas que nosso presente histórico luta por tornar permanente, ou o mais estável possível. Embora estabilidade e

¹² DANTO, Arthur. *El Abuso de la Belleza*. Barcelona: Paídos Ibérica, 2005, p.53.

¹³ CORZO, Miguel Angel. *Mortality Immortality?: the legacy of 20th-century*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999, p. XVIII. (Tradução da autora).

permanência também não deixem de ser uma ilusão¹⁴. De toda forma, independentemente do que o futuro considerará importante, independentemente de os fragmentos de nosso presente contarem uma história cuja interpretação levará a conhecimentos equivocados, independentemente de as obras serem efêmeras e intrinsecamente instáveis, elas são os registros de nossa cultura e importantes para nossa contemporaneidade. Representam as crises e rupturas que pontuaram nosso passado recente, um período que foi marcado por mudanças significativas em todas as esferas da vida humana, de construções, desconstruções, novas leituras, novos começos – que se notabilizou por duas grandes guerras, pela revolução russa, pelas ascensões e quedas de regimes ditatoriais, pela guerra fria, por períodos de prosperidades e recessão, pelos grandes avanços tecnológicos e científicos, pelas lutas de classe, pelas reivindicações sociais, políticas, econômicas, morais, éticas, etc.

Devido à abrangência e à pluralidade de questões que o tema suscita e objetivando garantir uma eficácia na construção da problematização, este será abordado em três tópicos: o primeiro analisará as representações artísticas e os novos materiais, considerando as questões históricas, filosóficas e técnicas da arte; o segundo analisará a área de conservação, sua evolução e as questões que devem ser pensadas em relação à nova produção; o terceiro levantará a problemática criada pela nova produção artística, no tocante a sua conservação e institucionalização, procurando dentro desse panorama comprovar a hipótese de que não é possível tratar as obras de arte com valor de contemporaneidade de forma semelhante às com valor de antiguidade porque, além de estarem inseridas em contextos históricos e filosóficos distintos, a organização de suas camadas de informações são diferentes e, sem essa constatação, o restaurador pode incorrer em equívocos conceituais e infringir leis federais.

É importante enfatizar que, ainda que o caso de estudo desta pesquisa repouse sobre a arte postal e esta, em sua grande maioria, seja em suporte de papel, isto não será considerado, aqui, fator excludente dos demais suportes. Decisão que se torna necessária uma vez que, embora o papel seja um dos únicos produtos presentes na vida de quase toda a humanidade de forma constante ou não, efêmera ou durável, a história da arte não foi construída com o papel, embora o tenha sido sobre ele. A fixação ou

¹⁴ DANTO, Arthur. *Looking at the Future looking at de present as past*. In: CORZO, Miguel Angel (org.). *Mortality, immortality? The legacy of 20th – century art*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999, pp.3-12.

direcionamento dos temas abordados nos tópicos estabelecidos a partir de determinada categoria de suporte forneceria uma visão parcial da problemática. Além disso, no século XX o papel deixa de ser apenas suporte e se transforma em técnica nas mãos dos artistas futuristas, cubistas, surrealista e até mesmo na *Pop Art*.

1.1 AS REPRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS DO SÉCULO XX E OS NOVOS MATERIAIS

Como consequência da efervescência criativa, que predomina desde o início do século XX, surge no campo das artes visuais uma diversidade de novas técnicas, novos meios de aplicar técnicas tradicionais, de transformar em arte tecnologias direcionadas para outras áreas do conhecimento ou pertencentes ao campo da utilidade.

Essa criatividade possibilitou a utilização de uma heterogeneidade de materiais sintéticos e orgânicos como veículos das novas ideologias, materiais muitas vezes incompatíveis e quase sempre experimentais, como xerox, chocolate, areia, espermatozoides, sangue, mictórios, lixo, carne, objetos manufaturados, embalagens industrializadas e muito, muito mais.

Embora a introdução de novos elementos na construção artística tenha se principiado em 1880, quando Edgar Degas colocou uma vestimenta de tecido em uma escultura de bronze, a *Bailarina de Quatorze Anos*, só tomou impulso na primeira década

Edgar Degas

Paris, França, 1834-1917

Bailarina de Quatorze Anos

Bronze (tuttotondo), com vestário,
altura 99,0 cm

Coleção: MASP, Museu de Arte de São Paulo Assis
Chateaubriand

Foto: João L. Musa

do século XX, com as obras futuristas e as *collages* cubistas de Picasso e Braque. Mesmo que, naquele momento, essas produções não significassem o completo abandono dos métodos artísticos tradicionais, foram propulsoras de uma verdadeira revolução técnica estimulada, no período do pós-guerra, pela inserção dos materiais industrializados na composição artística e consolidada, nos anos 1960, com o surgimento do movimento conceitual. A introdução de elementos ligados ao plano intelectual – intenção, propósito, objetivos – ocasionou uma diluição das fronteiras entre as linguagens, na qual a diferença entre uma obra e um objeto do cotidiano não estava mais na aparência, visto serem iguais, mas na rede simbólica que a sustentava.

A diversidade e a precariedade de muitos dos materiais utilizados, somadas aos aspectos imateriais das obras, têm ocasionado sérios problemas para a salvaguarda dessa produção em sua complexa rede simbólica e material. Ainda que tenham surgido, em meados do século passado, os museus de arte moderna e, posteriormente, os de arte contemporânea, para acolher essa produção, estes não se desvincularam do modelo iluminista, dando a novas criações tratamento de registro, guarda e exposição semelhantes às dos museus que abrigavam a arte “tradicional”.

Embora o eixo reflexivo deste estudo não esteja diretamente focado nos movimentos artísticos ou em suas contextualizações filosóficas, estes deverão ser revistos, mesmo que com uma relativa superficialidade, para melhor compreensão das modificações ocorridas nas camadas de informações das obras criadas dentro da complexidade de nosso tempo, sem a qual não será possível pensar uma intervenção de conservação – preventiva ou interventiva – que respeite o objeto artístico em seus múltiplos aspectos.

1.1.1 Europa e Estados Unidos: os primeiros sessenta anos

As modificações e rupturas ocorridas no campo das artes visuais a partir do final do século XIX ocasionaram mudanças significativas na forma de representação artística, revolucionando a arte tanto em sua modalidade como em sua finalidade¹⁵. A arte, que até o século XX possuía uma narrativa histórica progressiva desenvolvimentista, na

¹⁵ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1999, p. 185.

qual, segundo Danto¹⁶, era possível observar profundas continuidades entre os trabalhos artísticos – Renascença, Maneirismo, Barroco, Rococó, Neoclássico, Romantismo, e até mesmo o Impressionismo –, transforma-se, impossibilitando a narrativa na forma convencionalmente estabelecida. Para Wood, essa impossibilidade “consistiu em afastar a arte de um domínio público de linguagem e narrativas compartilhadas, levando-a para uma esfera de emoção e sentimentos privados”¹⁷.

A primeira ruptura nessa narrativa, a passagem do “pré-modernismo” para o modernismo, significou, para Clement Greenberg¹⁸, a passagem das características miméticas para as não miméticas, onde a representatividade se torna secundária ou, como descreve Roger Fry¹⁹, os artistas não estavam mais preocupados em imitar a realidade, mas sim ascender a um nível de autoconsciência filosófica que, segundo Danto, “pode ter um predomínio cultural muito mais amplo que o âmbito da arte”²⁰. Se até o pré-modernismo o “belo” era a única qualidade estética exigida – a obra era analisada pelo seu equilíbrio, proporção e ordem –, no século XX a beleza desaparece quase que por completo da concretização da criação artística. Torna-se, à medida que avança o século, até mesmo motivo de estranhamento e repulsa.

Diferentemente dos movimentos que o antecedem, o Modernismo é, segundo Teixeira Coelho, uma reação contra o estilo predominante, na qual os estilos e os movimentos artísticos se sucedem com uma rapidez nunca antes vista, em que a “unicidade ou convergência de alguns poucos programas estéticos” são substituídos “pela multiplicidade da expressão artística”²¹, ocasionando o aparecimento, ainda nas primeiras décadas, das vanguardas artísticas: Fauvismo, Expressionismo, Cubismo, Futurismo, Construtivismo, Surrealismo e Dadaísmo. Movimentos impulsionados pelo espírito autoquestionador, inquieto e crítico, que favorece a busca, pelos artistas, de formas e veículos distintos para expressar as emoções e os questionamentos que lhe provocam a realidade que os circunda, realidade modificada pelas novas descobertas industriais e tecnológicas e pela alteração da relação espaço-tempo – propiciada pela invenção, por exemplo, do telefone, do rádio e das ferrovias – que, segundo Baumann,

¹⁶ DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte*. São Paulo: Edusp, 2006, pp.67-86.

¹⁷ WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 13.

¹⁸ GREENBERG, Clement. *The Collected Essays and Criticism*. Editados por John O'Brian. v. 4: *Modernism with a vengeance*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

¹⁹ In DANTO, Arthur. C. *Após o fim da arte*. São Paulo: Edusp, 2006, p. 72.

²⁰ *Idem*, p.73.

²¹ COELHO, Teixeira. *Moderno Pós Moderno*. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 40.

se tornou “processual, mutável e dinâmica, não predeterminada e estagnada”²². São esses, por exemplo, os elos que unem a arte abstrata “purificada” de Kasimir Malevich aos *ready-mades* de Duchamp.

As possibilidades experimentais exploradas pelos artistas no início do século passado são consequências das mudanças que ocorreram no final do século XIX, quando os impressionistas romperam com os princípios acadêmicos da técnica e da forma em obras executadas a partir de cores puras e justapostas, colocadas diretamente sobre a tela, ou de um princípio de utilização inusitada e criativa dos materiais artísticos. Edgard Degas, por exemplo, misturou têmpera com pastel ou então pastel com caseína até formar uma solução líquida que pudesse ser aplicada com pincel sobre cartão, além disso, fugindo da regra do momento, “modelava as suas esculturas com cera, argila ou *plastilina* (uma pasta de modelagem oleosa, que não seca, que já era comercializada na época)”²³.

Com relação aos novos materiais, estes começaram a ser produzidos ainda na primeira metade do século XIX, com a descoberta do primeiro polímero sintético, o poli(cloreto de vinila) ou PVC, seguida da sintetização do estireno, da descoberta do poliestireno e da vulcanização da borracha. Assim, foi possível “a obtenção de uma série de produtos com grande utilidade prática”²⁴. No campo dos materiais artísticos, são colocadas no mercado, na segunda metade do século, as tintas acondicionadas em tubinho de estanho, em substituição às bexigas de porco, os pincéis de pelo chato, os cavaletes dobráveis e as telas com base de preparação nas cores amarelo-claro, azul e violeta, fugindo completamente à tradição artística²⁵.

Os avanços ocasionados pelo incentivo às pesquisas possibilitaram, ainda nos primeiros anos do século XX, o desenvolvimento das indústrias de tintas e vernizes, quando “a associação de matérias-primas de origem vegetal com produtos oriundos da carboquímica”²⁶, permitiram o surgimento dos novos materiais poliméricos, pigmentos e solventes. Com relação aos pigmentos, foram industrializados, entre outros, o amarelo

²² BAUMAN, Zygmunt. *Op. cit.*, 2001, p. 131.

²³ PUGLIESE, Marina. *Tecnica Mista, materiali e procedimenti nell'arte del XX secolo*. Milão: Bruno Mondadori Editori, 2006, pp.7-10. (Tradução da autora)

²⁴ FAZENDA, Jorge M. R. (coord.). *Tintas e Vernizes: Ciência e Tecnologia*, 1995, volume 1. São Paulo: Abrafati, 1995, p. 53.

²⁵ PUGLIESE, Marina. *Idem, ibidem*.

²⁶ FAZENDA, Jorge M. R. *Idem, ibidem*.

de cromo, o azul ultramar, o óxido de zinco, o amarelo de zinco, o amarelo de cádmio, o violeta de Perkins, o vermelho para, o vermelho litol e o índigo sintético²⁷.

Os recém-descobertos pigmentos sintéticos ocasionaram profundas modificações na fabricação de tintas, que passaram a ser produzidas em escala industrial. Se por um lado o impacto científico e tecnológico melhorou a equação custo-benefício, por outro diminuiu significativamente a qualidade dos produtos oferecidos.

Produtos que foram sendo cada vez mais utilizados pelos artistas, uma vez que, segundo Antonio Rava, as vanguardas históricas “rechaçam a pintura tradicional, lançando-se a uma experimentação em todos os campos, empregando sobretudo materiais novos que a indústria e o desenvolvimento repentino do país produziram e difundiram em grande velocidade: plásticos, tintas, cimentos, esmaltes sintéticos, tintas acrílicas, aço, etc.”²⁸.

Mesmo que a inclusão de novos materiais tenha começado, de forma pontual, com Degas, foi somente a partir de 1912, com as primeiras *collages*²⁹ cubistas de Picasso e Braque, nas quais materiais diversos eram inseridos em substituição ao desenho e à pintura, que “todo gênero de materiais extraído da realidade começa a entrar em cena na produção de obras de artistas de todas as tendências experimentais”³⁰. Picasso, que em sua primeira *collage*, *Nature morte à la chaise Cannée*, misturou tinta a óleo, tecido encerado, papel e corda sobre uma tela, aprimorou a técnica, tornando-a cada vez mais complexa. Já Braque, na tentativa de criar um ilusionismo pictórico, utilizou, em suas primeiras *collages*, materiais como óleo, areia, serragem e pó de metal, misturados com pigmentos ou aplicados com a base de preparação.

²⁷ TELLES, Carlos Queiroz. *A indústria de tintas no Brasil: 100 anos de cor e história*. São Paulo: CL-A Comunicações S/C Ltda, 1989, p. 15.

²⁸ RAVA, Antonio. “A Conservação de Obras de Arte Contemporâneas realizadas com matérias não tradicionais: o caso do monocromo”. In: RIGHI, Lidia (org.). *Conservar el arte contemporaneo*. Donostia-San Sebastián: Nerea, 2006, p. 83. (Tradução da autora)

²⁹ As *collages* eram conhecidas como *papiers collés* no início do século XX.

³⁰ POLI, Francesco. “Introdução”. In: CHIANTORE, Oscar e RAVA, Antonio. *Conservare l'arte contemporanea*. Milão: Mondadori Electa, 2005, p. 12. (Tradução da autora)

Kurt Schwitters

Hannover, Alemanha, 1887

Kendal, Westmorland, Inglaterra, 1948

Duke Size, 1946

Recortes de papel e papelão sobre papel

19,0 x 15,8 cm

Coleção MAC/USP – Museu de Arte

Contemporânea da Universidade de São Paulo

Na sequência das *collages* cubistas temos as *collages* de experimentações com manifestações do acaso de Hans Arp e, por que não, de Max Ernst e Kurt Schwitters. Para Ernst, a *collage* era o encontro de duas ou mais realidades estranhas em um plano aparentemente inadequado. Atualmente, como expressão artística, não existem realidades distintas que não possam ser inseridas em um mesmo plano, seja ele concreto ou virtual, em um complexo jogo de ambiguidades dimensionais.

Na tentativa de romper com o tridimensionalismo parcial e aprofundar a pesquisa da volumetria e da densidade, Picasso ultrapassou os limites impostos pela superfície e pela

pintura, aproximando-se da junção entre a pintura e a escultura, como se pode observar na obra *Chitar*, de 1912, na qual, a partir de diferentes planos feitos em papel-cartão, corda e fios de metal, o artista criou uma volumetria tridimensional que se aproxima muito do conceito das *assemblages* do artista Jean Dubuffe, de 1953.

Marcel Duchamp, por exemplo, utilizou não apenas elementos distintos em um mesmo plano como também materiais manufaturados contextualizados de forma diferente em seus *ready-mades*. A utilização, por ele, de materiais manufaturados como parte integrante de suas obras, ou como obras, objetivava demonstrar que eles poderiam ser considerados artísticos, embora não fossem esteticamente belos e que a arte poderia ser apresentada em quaisquer meios e veículos porque estava diretamente relacionada à intenção do artista. Pensamento que só foi compreendido em toda a sua extensão na segunda metade do século.

Nesse contexto filosófico, Duchamp, em 1917, tenta expor um mictório, assinando com o pseudônimo de R. Mutt, que intitulou de *Fountain*, na exposição de

esculturas de Nova York. Apesar do caráter aberto da exposição – acessível a quem pagasse a taxa de inscrição –, a obra não foi exibida, mas também, como não podia ser recusada, ela foi, segundo Duchamp, “suprimida”, ou seja, “simplesmente colocada atrás de uma divisória”³¹. Ele comenta que, durante toda a exposição, desconhecia a localização da obra. É interessante observar que, embora sua intenção tenha sido a de desmistificar a estética, separar o estético do artístico, seu objetivo não foi atingido, conforme escreve, em 1962, em uma carta para Hans Richter: “Quando descobri os objetos manufaturados, pensei em desincentivar a estética... Joguei na cara deles engradados e o mictório como um desafio, e agora eles o admiram por sua beleza estética”³².

A “celebração” ao novo é bem anterior às *collages* cubistas ou ao *ready-made*. Em 1909, Filippo Tommaso Marinetti publicou o *Manifesto Futurista* no jornal francês *Le Figaro*, declarando a necessidade de substituir os métodos tradicionais pelos novos em um conceito estético radical. Em 1910, Umberto Boccioni, Carlo Dalmazzo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla e Gino Severini publicaram o *Manifesto dos Pintores Futuristas*, em que anunciaram:

(...) Querendo contribuir a necessária renovação de todas as expressões de arte, declaramos guerra, resolutamente, a todos aqueles artistas e todas aquelas instituições que, se camuflando de uma veste de falsa modernidade, permanecem inseridos na tradição, no academismo e, sobretudo, em uma repugnante preguiça cerebral. (...)

(...) Fora, portanto, os restauradores assalariados das velhas pinturas! Fora, os arqueólogos que sofrem de necrofilia crônica! Fora, os críticos, alcoviteiros condescendente! Fora, as academias que sofrem de mal de gota, os professores bêbados e ignorantes! Fora! (...)³³

No *Manifesto Técnico da Escultura Futurista*, publicado em 1912, Boccioni declara que uma escultura pode ser formada de quantos materiais forem necessários para que represente corretamente a emoção plástica pretendida, e enumera alguns materiais – todos pertencentes à vida cotidiana –, como vidro, madeira, papelão, ferro, cimento, crina, couro, tecido, espelhos, luzes elétricas, etc. É nesse contexto que ele inaugura, em junho de 1913, a *Primeira Exposição de Escultura Futurista do Pintor e Escultor Futurista Boccioni*, na Galeria La Bötie, em Paris, com uma descrição

³¹ CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 92.

³² DUCHAMP, Marcel. “Letter to Hans Richter, 1962”. In: RICHTER, H. G. *Dada: arte e antiarte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

³³ Disponível em: <http://www.futurismo.altervista.org/manifesti/pittoriFut.htm> (Tradução da autora)

detalhada das obras e dos materiais utilizados³⁴. Boccioni, que criou obras como *Dinamismo di um Cavallo in Corsa*³⁵, de 1914-1915, utilizando guache, óleo, colagem de papel, madeira, papelão, cobre e ferro, revestidos com estanho ou zinco, ou então *Fusione de una Testa e una Finestra*, de 1913, em que insere na cabeça de sua mãe – feita de gesso, com um olho de vidro e uma trança – uma estrutura de madeira com vidro de uma janela, em 1915 abandona o polimaterialismo.

A nova visão dos artistas da vanguarda histórica, segundo Francesco Poli, “leva a uma renovação completa da obra que, querendo representar situações espaço-tempo múltiplas e complexas, necessita de novas soluções formais e técnicas, como o polimaterialismo, a policromia das *assemblages*, a espacialidade e o vazio intenso como partes integrantes da obra”³⁶.

Com relação aos materiais plásticos, ainda no século XX, surgem o metacrilato de metila e o polimetacrilato metílico (nylon), material polimérico na forma de filamento muito usado pelos artistas. Na indústria de tintas, a carboquímica é superada pela petroquímica e são industrializados o litopônio e o vermelho toluidina. No comércio surgem as primeiras tintas à base de caseína e de soluções aquosas, assim como os novos solventes e as resinas.

O artista russo Naum Gabo foi um dos primeiros a utilizar os novos materiais plásticos em suas esculturas quando, nos anos de 1910, desenvolve composições nas quais usa o celuloide – composto criado a partir do nitrato de celulose – junto com metal cortado. Procurando renunciar à estética da massa, separando o volume da massa, e introduzir a linha como direção e forma espacial de profundidade, Gabo e Antoine Pevsner escrevem, em 1920, o *Manifesto Realista*, no qual proclamam uma renúncia à pintura, à cor como elemento pictórico, à linha como valor descritivo, ao volume como forma espacial pictórica e plástica e à massa como elemento escultórico, uma vez que, “nem o Futurismo nem o Cubismo têm oferecido ao nosso tempo o que se esperava deles”, e completam afirmando que “a atuação de nossas percepções do mundo em forma de espaço e tempo é o único objetivo de nossa arte plástica”³⁷.

³⁴ PUGLIESE, Marina. *Op. cit.*, 2006, p. 19.

³⁵ Pertencente a Coleção Peggy Guggenheim.

³⁶ POLI, Francesco. *Op. cit.*, 2005, p.24. (Tradução da autora)

³⁷ Texto original completo disponível em: http://pt.wikilingue.com/es/Manifesto_Realista. Último acesso em 14 de maio de 2010.

A utilização do celuloide foi substituída, pelo artista, pelas novas resinas plásticas como, por exemplo, o metacrilato de metila (Perpex) que usou, junto com o vidro e o metal³⁸, em sua obra *Columm*, de 1923, que se encontra no Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA). É sua, também, a primeira escultura cinética, *Construção Cinética*, de 1919-20, na qual uma banquetta de metal vibra graças a um motor. Não podemos deixar de mencionar Antoine Pevsner e as experiências cinéticas com plexiglas de László Moholy-Nagy muito bem representadas na obra *Modulador de Espaço-Luz*, de 1930, que “consistia na articulação de uma estrutura elétrica, espelhos e lâmpadas, com materiais transparentes, translúcidos e opacos mediante três tipos de movimentos”³⁹. O plexiglas, polimetilmetacrilato, muito empregado pelos artistas, é um material sólido vendido em placas de espessuras diversas, semelhante ao vidro na transparência, mas com algumas vantagens a mais: reflete com índices superiores, é mais resistente aos choques mecânicos e permite diferentes possibilidades de uso e de modelagem, tanto por processo térmico como químico.

Os plásticos foram bastante empregados pelos construtivistas que, dentro do contexto revolucionário do Socialismo, criam obras geométricas, pensadas como construção, salientando as linhas puras da composição em um jogo flutuante de luz e sombra criado pela transparência do material.

É interessante observar que, embora os artistas, no início do século, tenham inovado na forma e no conteúdo, foram poucos os que mantiveram uma postura inovadora também na composição. Picasso e Braque, por exemplo, embora tenham tido uma produção experimental significativa, permaneceram durante toda sua trajetória muito próximos do tradicional. Se analisarmos o conjunto de suas obras, perceberemos que a maioria é em óleo sobre tela, guache sobre cartão, etc.

³⁸ GARCIA, Sérgio. *Los Primeros Polímeros que irrumpen en el panorama escultórico hasta el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial*. Revista Iberoamericana de Polímeros. Bilbao, julho de 2007, Volume 8(3), pp. 182-187.

³⁹ O'NEIL, Elena. “As operações de László Moholy-Nagy: espaço, luz e movimento”. In: ANPAP. *18º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Salvador, 2009, p. 1776.

O abandono das técnicas tradicionalmente feitas para artistas só se iniciou efetivamente após a Segunda Guerra, quando começa, por exemplo, a utilização de polímeros sintéticos ou semissintéticos como ligantes das tintas vinílicas e acrílicas.

Marina Pugliese comenta:

Além dos esmaltes sintéticos, ao fim dos anos 40 entrou no comércio o acrílico em solução, diluído em terebintina. A cor, de nome comercial Magna, era produzida pela Rohm and Haas, segundo a formulação desenvolvida por San Golden e Leonard Bocour, um pintor que se tornou no campo técnico uma referência da cena abstrata americana do pós-guerra. Bocour definia para os artistas, segundo a exigência destes, o percentual de pigmento, ligante e solvente de acordo com o tipo de efeito que queria obter. As cores Magna, que traziam em seu tubo a inscrição “Bocour’s Magna”, eram publicadas em revistas especializadas da década de cinquenta como “O primeiro novo meio pictórico em 500 anos”. Efetivamente a revolução das cores sintéticas teve sobre a arte contemporânea uma dimensão similar àquela da introdução da pintura a óleo no século XV: um novo meio, ou melhor, uma nova categoria de meios (esmaltes, acrílicos, alquídicos), que permite aos artistas obter efeitos inéditos e abre caminhos a novas formas de fazer arte.⁴⁰

Ainda que muitas das tintas industriais tivessem qualidade questionável, elas possuíam uma grande gama de cores, além de preços mais acessíveis e a vantagem de os artistas se sentirem livres da limitação imposta pelos métodos tradicionais. Liberdade que, naquele momento, era necessária, uma vez que as sociedades estavam se reestruturando depois de terem vivenciado duas guerras, a Revolução Russa, a divisão do mundo em capitalista e comunista, a prosperidade e quebra da bolsa de Nova York, o Nazismo, os horrores do holocausto, a criação do Estado de Israel, o início da Guerra Fria e a imigração intelectual da Europa para os Estados Unidos.

A imigração, que havia se iniciado quando a situação política começou a ficar muito conturbada na Europa, aumenta após o início da Segunda Guerra. Para Argan, a América, no exato momento em que adota os imigrantes também os adapta à sua estrutura social, ao seu “modo de vida”, diminuindo em consequência a tensão ideológica e a polêmica que opunha a arte moderna ao conservadorismo, pois “a vanguarda, que na Europa andava contra a corrente, nos Estados Unidos segue *pari passu* com o avanço tecnológico” perdendo assim “o gume polêmico da vanguarda”⁴¹.

Com a migração intelectual e o princípio da Guerra Fria, tem início o que se denominou de segundo Modernismo, movimento que tomou fôlego nas artes visuais com a escola de Nova York – Jackson Pollock (1912-1956), Clifford Still, Barnett

⁴⁰ PUGLIESE, Marina. *Op. cit.*, 2006, pp. 34-35. (Tradução da autora)

⁴¹ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1999, p.525.

Newman, entre outros – e os ensaios críticos de Clement Greenberg, e posteriormente Michael Fried⁴². Esse período é marcado politicamente por um capitalismo sem precedentes e, nas artes visuais, pela regeneração das vanguardas, uma série de atividades artísticas “desvinculadas”.

O artista americano Jackson Pollock abandona o cavalete e os pincéis, e adere à técnica *dripping* criada por Max Ernst, que consiste em gotejar – atirar, no caso de Pollock – tintas industriais sobre uma tela colocada no chão. Descrevendo a técnica, Pollock diz usar a tinta bem líquida, para fluir melhor, e os pincéis não como pincéis, mas como meios para atirar a tinta. Utilizava normalmente esmalte de piroxilina (nitrocelulose), os acrílicos diluídos com terebintina, mas também tintas a óleo misturadas em diferentes meios. Jürgen Harten⁴³ comenta que Pollock procurava respeitar as características do material como expressão artística. Talvez por isso tenha solicitado à DuPont, fabricante das tintas DUCO – esmalte para interior à base de nitrocelulose com um acréscimo de cânfora como plastificante –, que desenvolvesse para ele um tipo de esmalte mais líquido que aquele encontrado no comércio⁴⁴. Preocupação que não tinha em relação ao suporte, segundo sua mulher, a artista Lee Krasner: ele o comprava em rolo, estendia-o no solo, impregnava-o com duas camadas de cola, pintava e somente depois o cortava, determinando a dimensão da obra⁴⁵.

Sobre a utilização de novos materiais e forma de aplicá-los, Pollock declara:

Minha opinião é que novas necessidades exigem novas técnicas. E os artistas modernos têm encontrado novas formas e novos meios de se expressarem. Parece-me que os pintores modernos não podem expressar esse tempo, o avião, a bomba atômica, o rádio, na antiga forma da Renascença ou de outra cultura do passado. Cada tempo encontra sua própria técnica.⁴⁶

Yves Klein, diferentemente de Pollock, não procura apenas a técnica ideal, mas também a cor ideal. A busca por uma tonalidade específica de azul faz com que o artista desenvolva uma série de pesquisas que o levam a uma solução que consiste em misturar o azul ultramar sintético com uma determinada quantidade de Rodophas M60A –

⁴² WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 14.

⁴³ HARTEN, Jürgen. “For Example – Examining Pollock”. In: CORZO, Miguel Angel (org.), *op. cit.*, 1999, pp. 57-62.

⁴⁴ PUGLIESE, Marina. *Op. cit.*, 2006, p. 34. (Tradução da autora)

⁴⁵ *Idem, ibidem*.

⁴⁶ *Interview with William Wrigth*. In: STILES, K; SELZ, P. *Theories and Documents of Contemporary Art: a sourcebook of artists' writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996, p. 22. (Tradução da autora)

acetato polivinílico diluído em álcool etílico produzido pela Rhône-Poulenc –, fórmula que patenteou, em 1960, como IKB (*International Klein Blue*) e utilizou em suas Antropometrias⁴⁷.

O Expressionismo Abstrato, do qual Pollock é um importante representante, começa a dividir espaço com a *Pop Art*, representado principalmente por Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg e Tom Wesselmann, movimento que buscava inspiração na cultura de massa, com críticas ao consumismo e ao materialismo excessivo.

Na década de 1950 a pintura se torna um campo de experimentação para os artistas. Lucio Fontana, embora tenha utilizado a tinta a óleo de forma tradicional em muitas de suas obras, também utilizou diferentes tintas sintéticas que eram vendidas no mercado naquele momento, aplicando-as em diferentes camadas⁴⁸.

O pintor norte-americano Robert Rauschenberg (1925-2008), em seus *combine paintings*, por exemplo, mistura serigrafias, desenhos, fotografias, jornais, animais empalhados, embalagens de materiais industrializados, objetos inteiros ou fragmentos deles, o que levou René Berger a propor “sem cair em jogos de palavras” um *combine study*⁴⁹. Rauschenberg comenta: “Não existe assunto pobre. A pintura é sempre mais forte quando, apesar da composição, cor, etc., ela aparece como um fato, ou uma inevitabilidade”. Para ele, ela faz referência tanto à arte como à vida, por isso, “um par de meias, não é menos adequado para fazer uma pintura do que madeira, pregos, aguarrás, óleo e tecido”. E sentencia: “Uma tela nunca está vazia”⁵⁰.

A obra mais complexa de Rauschenberg⁵¹, *Erased de Kooning Drawing*, de 1953, é anterior aos *combine paintings* e não tem inclusão de novos e efêmeros materiais, mas um vazio pictórico pleno de considerações. Acostumado a desenhar e depois apagar seus desenhos, em um recomeço constante, sem que isto tivesse um significado outro, ele decide ir ao ateliê de Kooning, reconhecido artista da época, e

⁴⁷ PUGLIESE, Marina. *Op. cit.*, 2006, p. 46. (Tradução da autora).

⁴⁸ FERRIANI, Bárbara. “Lucio Fontana: Between Tradition and Innovation”. In: *Section Française de l’Institut International de Conservation. Conservation et Restauration des Oeuvres Contemporaines*. 13^o Journées d’étude de la SFIIC: *Art D’Aujourd’hui Patrimoine de Demain*. Saint-Étienne: SFIIC, 2009, pp. 179-185.

⁴⁹ BERGER, René. *Arte y Comunicación*. Barcelona: Graficas Diamante, 1976, p.20.

⁵⁰ STILES, Kristine; SELZ, Peter. *Op. cit.*, 1996, p.321. (Tradução da autora)

⁵¹ Entrevista disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=tpCWh3IFtDQ>. Último acesso em 10 de maior de 2010.

solicitar um desenho que pudesse ser apagado. Segundo relata Rauschenberg, Kooning aceitou a proposta e escolheu um desenho que fosse difícil de apagar, com traços a lápis, caneta, óleo e outras tintas. Rauschenberg demorou um mês e, assim mesmo, não conseguiu apagá-lo completamente, possibilitando múltiplas leituras sobre desconstrução, ruptura, originalidade, unidade estética e legitimidade.

Não foi somente Rauschenberg quem fez arte atacando a arte. Lucio Fontana, por exemplo, que em 1949 começou a pintar obras monocromáticas, passa, a partir de 1958, a agredi-las, fazendo cortes e incisões de formas distintas em suas superfícies. Ato também realizado por Yves Klein, que queima seus quadros com jatos de fogo, e, no final da década de 1970, por Andy Warhol, que urina ou propicia que urinem sobre suas obras. Como diz Rauschenberg, “É extremamente importante que a arte seja injustificada”⁵².

Robert Rauschenberg
Port Arthur, Texas, 1925
Flórida, 2008

Erased de Kooning drawing, 1953
Sinais de tinta e crayon sobre papel, contendo
uma legenda manuscrita em tinta, e moldura
folheada a ouro
64,1 x 55,2 cm
Coleção San Francisco Museum of Modern Art

Lucio Fontana
Rosário, Santa Fé, Argentina, 1899
Comabbi, Verese, Itália, 1968

Conceito Espacial, 1965
Óleo sobre tela
92,4 x 73,2 cm
Coleção MAC/USP - Museu de Arte
Contemporânea da Universidade de São Paulo

⁵² STILES, Kristine; SELZ, Peter. *Op. cit.*, 1996, p. 322. (tradução da autora)

1.1.2 Brasil: os primeiros sessenta anos

Embora o Brasil acompanhasse, mesmo que de forma não interativa, as descobertas e inovações industriais da Europa e dos Estados Unidos, nas artes mantinha o conservadorismo acadêmico tanto das formas como dos meios para expressá-las. A influência das novas ideias propostas nas vanguardas europeias só chegam ao País em meados do século com a inauguração de espaços possibilitadores de intercâmbios e trocas.

O rompimento com as regras da pintura acadêmica – na forma, não nos materiais – é visto pela primeira vez, em 1913, na exposição de obras expressionistas de Lasar Segall, seguida pela exposição individual de Anita Malfatti, em 1917.

Anita Malfatti
São Paulo, SP, Brasil, 1889 - 1964

Torso / Ritmo, 1915/16
Carvão e pastel sobre papel
61,0 x 46,6 cm
Coleção MAC/USP - Museu de Arte
Contemporânea da Universidade de São Paulo

Embora a exposição de Anita Malfatti apresentasse obras executadas com materiais e técnicas tradicionais, como óleo sobre tela e pastel seco sobre papel, o fato de a representação não seguir a estrutura rígida imposta pelo academicismo, como evidenciado nas obras *A Mulher de Cabelos Verdes* e *O Homem Amarelo*, produziu um impacto tão grande que mesmo Mário de Andrade, intelectual aberto às novas tendências, diz ter voltado várias vezes para poder aprender a apreciá-las⁵³. É relevante mencionar que a exposição foi fruto da formação anterior da artista que, nos anos de 1910, estudou em Berlim, onde teve contato com as vanguardas europeias, mais especificamente com o Expressionismo alemão, e, posteriormente, na tradicional *Art Student's League*, nos Estados Unidos.

⁵³ BATISTA, Marta Rossetti (org). *Cartas a Anita Malfatti*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

Com a situação de instabilidade política e econômica na Europa aumenta a emigração de artistas⁵⁴ para o Brasil. Para Tadeu Chiarelli, “devido ao caráter rarefeito do circuito local, os artistas imigrantes pouco foram vistos como estrangeiros, no sentido de diferentes, estrangeiros ao meio. Pelo contrário, na grande maioria foram incorporados pelo circuito no máximo como brasileiros nascidos em outros países”⁵⁵.

Em 1922 realiza-se em São Paulo a Semana de Arte Moderna, com obras que, semelhante às apresentadas anteriormente por Anita Malfatti, mostram o rompimento com a forma, mas suprimem as tendências estéticas mais radicais propostas pelas vanguardas europeias.

Somente em meados do século, mais precisamente em 1948 – com a criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) e do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP) –, é que o contato com as vanguardas começa efetivamente a influenciar a produção artística nacional. Contato que foi intensificado pela aquisição de obras de Wassily Kandinsky, Paul Klee, Pablo Picasso e Ben Nicholson feita pelo MAM/RJ, e pela realização de grandes exposições internacionais culminando com o advento da Bienal de São Paulo organizada pelo MAM/SP.

A 1ª Bienal de São Paulo, de 1951, por exemplo, teve a adesão de dezenove países e cerca de 1800 obras de artistas como Pablo Picasso, Alberto Giacometti, René Magritte, George Grosz e Max Bill, entre outros. Para Tadeu Chiarelli, “a criação das Bienais possibilitou aos artistas e ao público brasileiros a possibilidade de entrar em contato com obras de artistas fundamentais para a constituição da modernidade no campo das artes visuais”⁵⁶.

O contato direto com os novos movimentos, possibilitado também pelos intercâmbios que este propiciava faz com que a arte brasileira comece a se distanciar da forma acadêmica de representação e caminhar em direção à abstração. Waldemar Cordeiro, que havia iniciado em 1949 suas primeiras pesquisas experimentalistas com linhas horizontais e verticais, cria em São Paulo, em 1952, o Grupo Ruptura de pintura concreta. No mesmo ano o Grupo, formado inicialmente por Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Kazmer Fejer, Leopold Haar, Luiz Sacilotto e Anatol Wladyslaw, lança o

⁵⁴ Lasar Segall, Victor Brecheret e Alfredo Volpi, por exemplo.

⁵⁵ CHIARELLI, Tadeu. *A Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999, p. 16.

⁵⁶ *Idem*, p. 30.

*Manifesto Ruptura*⁵⁷, no qual afirma que não há mais continuidade na arte porque o método para representar o mundo exterior (que é formado por três dimensões) sobre um plano (que possui duas dimensões) esgotou sua tarefa histórica.

No Rio de Janeiro, Ivan Serpa, um dos precursores da abstração geométrica no País, cria, em 1954, o Grupo Frente, que conta com a participação de Lygia Pape e Lygia Clark e, mais tarde, de Hélio Oiticica, Abraham Palatnik e Franz Weissmann. O grupo não possui uma posição estilística única, mas sim uma rejeição à pintura modernista de caráter figurativa e nacionalista⁵⁸.

Nem todas as inovações artísticas significativas desse período foram frutos de pesquisas. Algumas são meras manifestações do acaso assimiladas, incorporadas e propulsoras de pesquisas posteriores, como, por exemplo, a técnica de desenhar sobre negativo com ponta seca de Geraldo de Barros.

O fotógrafo German Lorca⁵⁹ comenta que o artista lhe contou que costumava ir aos campos de futebol da periferia, aos domingos, fotografar os jogadores e o público, retornando na semana seguinte para vender as imagens. Em uma dessas vezes fotografou um jogador que, por estar com a parte da frente do calção aberta, mostrava o “aparelho genital”⁶⁰ na imagem fixada. Como o jogador não quis comprar a foto, Geraldo resolveu “esconder” a parte da imagem indesejada riscando o negativo, piorando a situação, uma vez que a área riscada ficou branca na revelação. Se por um lado ele apenas conseguiu evidenciar o que queria esconder, por outro, descobriu novas formas de interferências que, depois, aprimorou utilizando não somente o recurso de riscar como o de cobrir com nanquim, possibilitando desenhos, em branco e preto, sobre a imagem registrada no negativo fotográfico. É interessante observar como o resultado das interferências de Geraldo de Barros lembra os *graffitis* de Brassai, da década de 1930.

Com o afastamento dos temas, formas e meios, comumente considerados corretos, acadêmicos e tradicionais na elaboração criativa, começa um período de utilização de tintas e vernizes industriais de uso doméstico e de “experimentação de

⁵⁷ Imagem do Manifesto disponível em: <http://www.artbr.com.br/casa/ruptura/index.html>. Último acesso em 17 de abril de 2010.

⁵⁸ Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>. Último acesso em 20 de abril de 2010.

⁵⁹ Entrevista concedida à autora em 16 de maio de 2010. Geraldo de Barros utilizou muitas vezes o estúdio do fotógrafo German Lorca para suas experimentações.

⁶⁰ Expressão utilizada por German Lorca.

novos materiais: plásticos, acrílicos, poliéster, alumínio anodizado, enfim, todas as licenças com materiais possíveis a um artista, vídeos, etc.”⁶¹. Tendência que se consolidou tardiamente, na década de 1960, tanto em relação às vanguardas europeias quanto à presença das fábricas de tintas no Brasil.

Ainda que nas primeiras décadas do século passado a facilidade de obtenção das fórmulas empregadas na fabricação de tintas⁶² tenha propiciado a proliferação de uma série de lojas com produção própria, estas não faziam frente às fabricas existentes – Hering⁶³ e Usina São Cristóvão.⁶⁴ O grande desenvolvimento das indústrias de tinta no País ocorreu como consequência da Primeira Guerra, ou seja, com o investimento feito na área por imigrantes tecnicamente qualificados⁶⁵ e com o aumento – decorrente dos problemas com a importação de matéria-prima – nos investimentos em pesquisas para similares nacionais.

Nessa ocasião, a Usina São Cristóvão já era autossuficiente em caulim, baritina, talco, ocre, óxidos de ferro, grafita, amianto, hematita e limonita e, com o investimento em pesquisa, passou também a produzir o alvaiade, zarcão, litargírio e azul ultramar. As anilinas foram substituídas pelos corantes vegetais como, por exemplo, o vermelho extraído do pau-brasil, utilizado no tingimento de tecidos⁶⁶.

Em meados do século, as indústrias de tinta colocam no mercado novos produtos, como as resinas poliuretânicas, metamínicas, óleos vegetais acrilados, resinas de silicone, epóxi, emulsões aquosas de acetato de vinila, emulsões acrílicas aquosas, lacas e esmaltes acrílicos.

⁶¹ AMARAL, Aracy. Entrevista concedida em 07 de maio de 1980 a Rafael Elia, pesquisador do IDART. Entrevista anexada a pesquisa “Introdução aos anos 70”. Arquivo Multimeios. Centro Cultural São Paulo. Número de tombo: TR 0593

⁶² As fórmulas empregadas na fabricação de tintas estavam disponíveis em qualquer livraria em publicações técnicas. Em 1926, por exemplo, foi publicado o *Manual do Fabricante de Tintas, Vernizes e Óleos* pela livraria Quaresma, no Rio de Janeiro. In: TELLES, Carlos Queiroz, *op. cit.* 1989, pp.40/50.

⁶³ Primeira fábrica de tintas no Brasil, fundada em 1886, em Blumenau, Santa Catarina, pelo alemão Paulo Hering. In: TELLES, Carlos Queiroz. *Op. cit.*, 1989, pp. 24-27.

⁶⁴ Fundada em 1904, no Rio de Janeiro, pelo alemão Carlos Kuenerz. In: TELLES, Carlos Queiroz. *Op. cit.*, 1989, pp. 24-27.

⁶⁵ Fábrica de Tintas Paris (1914), Casa Hélios (1920), Indústrias Matarazzo (1921), Tintas Vulcão (1924), Horst (1924), CIL (1924), Tintas Águia (1925), Tintas Internacional (1926), Casa Hilpert (1927), Renner Koepcke (1927), Ypiranga (1928), Wolf Hacker (1929), AJF (1929) e Paulsen (1929), etc. In: TELLES, Carlos Queiroz. *Op. cit.*, 1989, p. 40.

⁶⁶ TELLES, Carlos Queiroz. *Op. cit.*, 1989, p.31.

Hermelindo Fiaminghi
São Paulo, SP, Brasil, 1920 - 2004

Elevação Vertical co Movimento Horizontal, 1955
Esmalte sintético sobre aglomerado de madeira
60,0 x 60,0 cm
Coleção: MAC/USP - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Maurício Nogueira Lima
Recife, PE, Brasil, 1930
Campinas, SP, Brasil, 1999

Objeto Rítmico n. 1, 1953
Guache sobre aglomerado de madeira
38,4 x 39,7 cm
Coleção: MAC/USP - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Diferentemente do que ocorreu nos Estados Unidos, não se tem referências de parcerias entre os artistas brasileiros e as fábricas de tinta. Ainda que, em 1950, o artista Willys de Castro tenha sido contratado para fazer a arte gráfica da fábrica de tintas CIL⁶⁷ – responsável pela produção das tintas Combate, Metalic e Walquiria –, não existem registros que indiquem uma utilização significativa, por ele, dos derivados da marca. O único documento em que a empresa é citada é no projeto *Pintura-1958*, no qual ele determina como técnica: “madeira e moldura pintada no mesmo azul profundo”, e na lateral escreve “pintado com azul especial CIL”⁶⁸ – embora o artista também tenha feito obras com laca Rutilac, que era produzida pela CIL.

Em 1952, o Governo Federal, em uma política protecionista, implanta um plano para recuperação da economia – Plano Oswaldo Aranha – taxando, na alíquota cinco, como bens supérfluos os materiais para pintura, gravura e escultura, bem como seus acessórios, sob a alegação de existirem similares nacionais. Decisão tomada sobre bases que não se sustentavam, pois, embora a fabricação de tintas industriais de utilização doméstica tivesse crescido e atingido níveis altos de aceitação por parte da população, o mesmo não acontecia com

⁶⁷ Tintas CIL. Fundada em 1924 pelos irmãos Américo e João Marques da Costa, imigrantes portugueses, a fábrica funcionava na Rua Cajuru, 552, bairro do Belenzinho, em São Paulo. A empresa começou a fabricar tintas em pó, concorrendo diretamente com os produtos similares importados. Nas décadas de 40 e 50, a CIL dominava algumas faixas de mercado com marcas conhecidas em todo o País: tintas Combate, Metalic e Walquiria, esmaltes Flexil e Negrita, laca Rutilac para pintura automotiva. In: TELLES, Carlos Queiroz, *op. cit.*, 1989, pp. 44-46.

⁶⁸ Documento pertencente ao acervo do Instituto de Arte Contemporânea – IAC – e guardado na pasta 13: Esboços e Projetos, página 72.

a fabricação de tintas para fins artísticos que, devido à baixa qualidade testada e comprovada pela Comissão Nacional de Belas-Artes, continuavam sendo importadas.

Geraldo de Barros
Chavantes, SP, Brasil (1923)
São Paulo (1998)

Sabonete Francis, 1977
Acrílica sobre papel colado
sobre aglomerado
183,0 x 287,5 cm
Coleção Museu de Arte
Moderna de São Paulo
Fotógrafo: Rômulo Fialdini

Como forma de protesto os artistas liderados por Iberê Camargo, Djanira e Milton Dacosta encaminharam ao ministro da Educação um manifesto com seiscentas assinaturas alegando que, como protesto, o III Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de 1954, apresentaria apenas trabalhos pintados em preto e branco. Artistas plásticos de todas as tendências aderiram ao protesto e o salão atinge a marca de 323 inscrições. A repercussão faz com que o Ministério da Fazenda recue e reclassifique os materiais artísticos como “importação necessária, mas não prioritária”, diminuindo assim o valor da taxa.

Mesmo com os preços mais acessíveis, alguns artistas, seguindo a tendência americana, começam a utilizar materiais e tintas industriais. Foi o caso de Willys de Castro, Mauricio Nogueira Lima, Hermelindo Fiaminghi, Saccilotto, Geraldo de Barros e Lygia Clarck, que passam a usar esmalte sintético, aglomerado industrial de madeira, alumínio, etc. Geraldo de Barros, por exemplo, pintava com esmalte sintético sobre *outdoors* que colava em superfícies rígidas, normalmente chapas de madeira aglomerada – aparas de madeira e cola, que são misturadas e prensadas. São obras geralmente grandes, frágeis e com clara influência do *pop* americano.

No final da década de 1950 os concretistas cariocas, incomodados com o racionalismo do grupo paulista, iniciam uma busca pela sensibilidade e pela intuição na

arte, que culmina, em 1959, com o lançamento do *Manifesto Neoconcretista*⁶⁹. Documento que defendia a liberdade de experimentação, o retorno às intenções expressivas e o resgate da subjetividade. O País vivenciava os planos progressistas do governo Kubitschek, a construção da nova capital e a implantação das primeiras fábricas de automóveis. O mundo fica menor, as diferenças entre cá e lá, como diria Mario Pedrosa, diminuem.

1.1.3 Pós 1960

A década de 1960 foi marcada por um paroxismo de estilos nunca antes visto na história da arte. Os problemas de ordem política, social, econômica, religiosas e morais foram traduzidos em uma série de tumultos, protestos e reivindicações que, somados aos avanços tecnológicos sem precedentes do período, foram propulsores de mudanças significativas nas diversas esferas da sociedade. Nas artes plásticas, a *Pop Art*, o fotorrealismo e o conceitual tomam espaço, surgem os *happenings*, as performances, a videoarte, a *body art*, a *land art*, a *mail art*, etc.

Surge, também nessa década, a arte minimalista de Frank Stella, Donald Judd, Barnett Newman e Kenneth Noland, que, diferentemente do Expressionismo abstrato, procurava a redução formal. Para Wood:

O objeto minimalista, objeto literal em um espaço real, despojado de qualquer composição e intervenção realizada por meio da habilidade manual do artista – beco sem saída para a preocupação moderna com a forma – atravessou o espelho e rapidamente deu origem à antifoma: a obra de arte como qualquer coisa, pedaços de lixo, feltros, matéria indiferenciada, e até mesmo nenhuma “coisa”, exceto ações e “ideias”.⁷⁰

⁶⁹ Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 23 de março de 1959, por Ferreira Gullar, Reinaldo Jardim, Theon Spanudis, Amílcar de Castro, Franz Weismann, Lygia Clarck e Lygia Pape.

⁷⁰ WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p.30.

Nas manifestações artísticas, segundo Belting⁷¹, a narrativa histórica progressiva desenvolvimentista começa a se transformar em narrativa histórica de um progressivo grau de adequação filosófica. Para ele:

Antes de 1960, tudo o que queria *ser* arte tinha primeiro que se *tornar* arte e se comprovar como inovação que se destacou como invenção nos quadros de seu próprio *médium*. Desse modo, toda arte estava ligada de antemão à lei da história da arte e, como num livro, reconduzia sempre a uma nova página que prosseguia segundo essa única e mesma história. Desde 1960, assim reza o argumento oficial, a arte enquanto tal não é mais contestada, mas tornou-se reconhecida como uma ficção com direito próprio, garantida por instituições tais como mercado de arte e exposição de arte – em vez de ser garantida por um *médium* determinado ou pelo sucesso de obras individuais.⁷²

Do mesmo modo que rompe com a mensagem dada, o artista rompe com a técnica de transmissão estabelecida⁷³. Segundo Teixeira Coelho, a arte começa a transformar-se “tanto no conteúdo (o que é representado), quanto na forma (como é representado) e na matéria, na apresentação da *presentificação* do conteúdo”⁷⁴, tornando mais complexa a compreensão de sua rede simbólica e a preservação desta por meio da longevidade do objeto. Longevidade que parece cada vez mais impossível de ser atingida quando se analisa as obras de Dieter Roth.

Waldemar Cordeiro

Roma, Itália, 1925

São Paulo, SP, Brasil, 1973

O Beijo, 1967

Objeto eletro-mecânico e fotografia p/b sobre
papel colado em compensado de madeira

50,0 x 45,2 x 50,0 cm

Coleção MAC/USP - Museu de Arte
Contemporânea da Universidade de São Paulo

⁷¹ In: DANTO, Arthur. *Op. cit.*, 2006, pp. 68-69.

⁷² BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 260.

⁷³ BERGER, René. *Arte y Comunicación*. Barcelona: Graficas Diamante, 1976, p.67.

⁷⁴ COELHO, Teixeira. *Os Artistas da Morte*. Revista Bravo, 2001, nº 48, p.8.

Roth, que iniciou sua produção artística com uma linguagem voltada para a arte concreta, começa, em 1967, a desenhar o que denominou de “ilhas”, obras feitas com restos de cozinha e que, segundo ele, tinham os insetos como “colaboradores”. Roth comenta que a descoberta do potencial pictórico do leite azedo se deu por acaso:

(...) Eu saía furtivamente de noite para desenhar o que você poderia chamar de "imagens pornográficas". Eu tinha vergonha dessa inclinação e para destruir esses desenhos eu uma vez derramei leite azedo sobre eles. Então percebi que eles ficaram muito bonitos. Posteriormente eu sempre derramava leite azedo sobre desenhos que não eram bonitos ou não resolvidos. Leite azedo é como paisagem, sempre em mudança. Obras de arte devem ser como ele – elas deveriam mudar como o próprio homem, envelhecer e morrer.⁷⁵

São obras biodegradáveis, cujo processo de putrefação e decadência está sempre presente em um ambíguo jogo de vida e arte que conta com a participação de micro-organismos e insetos como fatores de transformação. Transformação que Andy Warhol conseguiu em seus trabalhos da série *Oxidation*, do final da década de 1970, a partir da utilização de urina como meio de aceleração dos processos de oxidação dos materiais inorgânicos empregados na composição de suas pinturas. O ácido úrico existente na composição da urina faz com que ela trabalhe como veículo de oxidação e criação de novos padrões estéticos em telas pintadas com tintas com pó de metal⁷⁶.

As artes se afastavam cada vez mais da matéria e se aproximavam do campo das ideias. A “arte como ideia”, proposta por Duchamp em seus *ready-mades* do início do século, encontra sua manifestação mais ampla e é decomposta e desdobrada em uma diversidade de caminhos. Segundo Roberta Smith:

(...) a contribuição revolucionária de Duchamp incendiou a imaginação de tantos artistas que o seu “movimento de um homem só” converte-se em multidão. Alcançando sua mais pura e ampla expressão, a sua “arte como ideia” foi decomposta e desdobrada em arte como filosofia, como informação, como linguística, como matemática, como autobiografia, como crítica social, como risco de vida, como piada e como forma de contar histórias”.⁷⁷

O movimento que tem como base a democratização da arte e a negação da obra como objeto único, insubstituível, colecionável e vendável, por não se basear em formas ou materiais, rejeita o tradicional objeto de arte e dá ênfase, sem precedentes, às ideias e significados. Dentro desse contexto, Piero Manzoni, em 1961, expõe, na Galleria

⁷⁵ In: STILES, Kristine; SELZ, Peter. *Op. cit.*, 1996, p. 301 (Tradução da autora)

⁷⁶ Informações obtidas em: www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx? . Último acesso em 15 de maio de 2010.

⁷⁷ STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2000, pp. 182-192.

Pescetto di Albisola Marina, a obra *Merde d'artista*, noventa latas contendo suas fezes, que são vendidas a preço de ouro.

Para Sol LeWitt, a arte conceitual não é necessariamente lógica, é um evento de ideias no qual “não é importante com o que o trabalho de arte se parece. Ele precisa se parecer com alguma coisa se tem uma forma física. Seja qual for a forma que possua no final, ele deve começar com uma ideia. É com o processo de concepção e realização que o artista está envolvido”⁷⁸. Ainda segundo ele, o artista não possui nenhum controle sobre como o observador vai perceber o trabalho, este é um processo individual, ao que Lawrence Weiner declara: “A arte que impõe condições – humanas ou não – ao receptor para sua apreciação constitui, em meu entender, fascismo estético”⁷⁹. E, em outra ocasião, sentenciou: “Depois que você tomar conhecimento de uma obra minha, você é dono dela. Não existe maneira de eu entrar na cabeça de alguém e retirá-la de novo”⁸⁰.

Sobre a arte conceitual, Danto escreve:

(...) E a arte conceitual demonstrou que não era preciso nem mesmo ser um objeto visual palpável para que algo fosse uma obra de arte visual. Isso significava que não se poderia mais ensinar o significado da arte por meio de exemplos. Significava que, no que se refere às aparências, tudo poderia ser uma obra de arte e também significava que, se fosse o caso descobrir o que era arte, seria preciso voltar-se da experiência do sentido para o pensamento. Seria, em resumo, preciso voltar-se para a filosofia. (...) Somente quando ficou claro que tudo poderia ser uma obra de arte foi que se pôde pensar a arte filosoficamente.⁸¹

Entramos assim na era em que tudo pode ser uma obra de arte: os produtos do dia a dia, como a obra *Brillo Box* ou *Campbell's Soup*, de Andy Warhol, os casos extremos de *Body art*, como os *Trans-fixed*, de Chris Burden, mensagens enviadas pelo correio, os desejos, as aberrações, estando ou não assinadas. Segundo Danto, “tantas coisas se tornaram possíveis como obras de arte que já não parecia possível definição alguma”⁸². Em certo sentido, escreve Francesco Poli, “se pode dizer que as obras de arte contemporâneas pelo menos depois dos anos 60, se apresentam como reinvenção

⁷⁸ LEWITT, Sol. “Parágrafos sobre a Arte Conceitual”. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas, Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 177.

⁷⁹ MEYER, Ursula. (ed.). *Conceptual Art*. Nova York: Plume. 1972, p. 217. (Tradução da autora)

⁸⁰ SHARP, Willoughby. In: *Lawrence Weiner: At Amsterdam*. Revista Avalanche, 4 (Spring). Nova York: Kineticism Press, 1972, p. 67. (Tradução da autora)

⁸¹ DANTO, Arthur. *Op. cit.*, 2006, pp. 16/17.

⁸² DANTO, Arthur. *Op. cit.*, 2005, p. 28. (Tradução da autora)

estética da realidade a sua volta, realizada com os mesmo elementos da realidade, mas utilizados de modo criativo, fragmentado e anti-funcional”⁸³.

No Brasil, o movimento conceitual teve um importante papel no desenvolvimento artístico revelando nomes como Regina Silveira, Ângelo de Aquino, Vera Chaves Barcellos, Paulo Bruscky, Júlio Plaza, Hudinilson Júnior, Cildo Meireles, Waltercio Caldas, Antonio Dias, entre outros.

A arte rompe barreiras, tanto aquelas impostas pelo material, cada vez menos importante, como aquelas impostas pela geografia. A *Mail Art*⁸⁴, que teve origem com o grupo Fluxus e se consolidou como movimento quando Ray Johnson inaugurou, em 1962, a *New York Correspondance School*, se expande por todo o mundo, encurtando distâncias, renegando o circuito oficial de arte e possibilitando uma interatividade criativa a partir da criação de redes.

O Brasil entra na década de 1960 com forte sentimento de prosperidade e modernidade propiciado pela estética modernista da nova capital e pelo crescimento industrial. Em São Paulo é inaugurado, em 1963, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), para onde é transferido todo o acervo de MAM/SP, e que se transforma, rapidamente, em um polo referencial das novas tendências artísticas da cidade, tema que será abordado mais a frente.

Todo esse sentimento de euforia é logo substituído por outro, denso e assustadoramente instável, que se fixa após o golpe militar de 1964. Tem início, no País, um período de perseguição em que a repressão, as prisões e as torturas, segundo Aracy Amaral, passam “a fazer parte do cotidiano das grandes cidades brasileiras. São nesses centros que sabemos estar centralizada a criatividade artística, particularmente das artes visuais”⁸⁵.

⁸³ POLI, Francesco. In: CHIANTORE, Oscar; RAVA, Antonio. *Op. cit.*, 2005, p.12. (Tradução da autora)

⁸⁴ Devido à importância da *Mail art* para este estudo, ela será tratada separadamente.

⁸⁵ AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)* São Paulo: Editora 34. 2006, p.319.

Sobre o período, Gabriela Wilder escreve:

Os anos 60, na história das artes plásticas no Brasil, significaram um período de vigorosa criatividade, particularmente entre toda uma geração para a qual o abstracionismo construtivo ou expressivo significava o já ultrapassado. São os jovens que vivem com grande intensidade a crise de valores culturais e os primeiros anos da ditadura militar. Informados através das revistas de arte, algumas raras exposições e as Bienais de São Paulo sobre as tendências internacionais da vanguarda, então em plena valorização da *Pop Art* norte-americana e os Novos Realismos radicais europeus (particularmente os franceses), acreditam no seu poder e na sua responsabilidade em influenciar o desenrolar dos eventos através da arte. Eles creem no poder transformador da arte, na importância de estar presente, na “arte como ação cultural”. Sua intenção é política e social e encontram na ironia e nos retratos da *Pop Art*, por sua vez calcada no imaginário da comunicação de massas, revistas em quadrinhos e no hiper-realismo, conteúdo e forma para uma simplificação que permite a um público mais amplo a compreensão imediata da mensagem.⁸⁶

As performances e *happenings* começam a surgir nos grandes centros a partir da segunda metade da década de 1960. É desse período o *Penetrável*, de Hélio Oiticica, uma instalação semelhante a um labirinto no qual o público entrava e, conforme caminhava, passava por experiências sensoriais, táteis e olfativas. A ideia de Oiticica era fazer com que o indivíduo, ao entrar no *Penetrável*, tivesse um contato maior consigo e que este pudesse levá-lo a uma tomada de consciência de seu papel na sociedade. Nessa época, comenta Aracy, “todos os eventos assumem um caráter público, rebelde, mobilizador ante a situação de coação em que se vivia”⁸⁷.

Os episódios políticos que marcaram o País se transformam em temática artística nas mãos de artistas como Antonio Dias, Sérgio Ferro, Antonio Henrique Amaral, José Roberto Aguilar, Nelson Leirner, Marcelo Nitsche e Ana Maria Maiolino. Nesse contexto, Antonio Dias cria a obra *Fumaça do Prisioneiro*⁸⁸, de látex sobre madeira, e Sérgio Ferro cria pinturas com uma volumetria que se projeta para fora da verticalidade do suporte, com tecidos e barras de ferros.

Além da utilização de materiais distintos, iniciam-se as experimentações com novas tecnologias e formas inéditas de aplicar antigas técnicas. Frans Krajcberg, nos anos 1960, substitui o bidimensionalismo pictórico pelos relevos em papel, verdadeiras

⁸⁶ WILDER, Gabriela Suzana. In: *O que faz você agora geração 60?..Jovem Arte Contemporânea dos anos 60 revisitada*. São Paulo: MAC/USP. 1991, s/n. Texto de apresentação do Catálogo da exposição apresentada no Museu de Arte Contemporânea da USP de 14 de novembro de 1991 a 01 de março de 1992.

⁸⁷ AMARAL, Aracy. *Op. cit.*, 2006, p. 323.

⁸⁸ Obra pertencente ao acervo do MAC/USP.

Franz Krajcberg
Kozienice, Polónia, 1921

Relevo n. 1, 1960
Guache sobre papel em relevo sobre tela
90,0 x 80,0 x 3,0 cm
Coleção MAC/USP - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

esculturas onde explora a tridimensionalidade do material. A obra *Relevo n.º 1*⁸⁹, de 1960, representa muito bem essa fase. O artista molda o papel em uma volumetria, que permite que este se projete de forma irregular para frente, e depois o pinta com guache e deixa, como parte integrante da construção, vários espaços intencionalmente vazios de matéria.

Tomoshige Kusuno
Yubari, Japão, 1935

Pagina 3, 1964
Óleo, gesso, palha de aço e tecido sobre aglomerado de madeira
110,0 x 78,7 cm
Coleção MAC/USP - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Com inserções mais complexas, temos as composições com ferro e nanquim de Fernando Odriozola, as proposições em óleo, gesso, palha de aço, tecido, colagens diversas sobre suportes também diversos de Tomoshige Kusuno, artista japonês que, em 1960, muda-se para o Brasil e adere às vanguardas locais.

Em São Paulo, Walter Zanini, com o propósito declarado de “incentivo da produção artística marginalizada de jovens que se propunham ao trabalho não convencional de pesquisa de materiais e formas”⁹⁰, promove, de 1967 a 1974, as exposições de Jovem Arte Contemporânea (JAC), no MAC-USP. Iniciativa

⁸⁹ Pertence ao acervo do MAC/USP.

⁹⁰ WILDER, Gabriela Suzana. *Op. cit.*, 1991, s/n.

que foi fundamental para a formação de muitos artistas que se tornaram exponenciais na arte brasileira, além de propiciar o surgimento no País, por exemplo, da *Mail Art*.

Surge, também em São Paulo, entre 1967 e 1968, o Grupo Rex – formado pelos artistas Nelson Leirner, Geraldo de Barros, Wesley Duke Lee, Carlos Fajardo, José Resende, Frederico Nasser e Thomaz Souto Correa –, que, entre outras coisas, questionava a posição da crítica especializada e a institucionalização da arte.

O primeiro a questionar publicamente o papel da crítica foi o artista Nelson Leirner quando, em 1967, envia para o 4º Salão de Arte Moderna de Brasília, dois trabalhos intitulados *Matéria* e *Forma*. Um deles era um porco empalhado, fechado em um engradado de madeira, com um pernil amarrado ao pescoço e, o outro, um tronco de árvore com uma cadeira de madeira. As “obras”, criadas para gerar uma discussão entre a matéria-prima e o produto, para espanto do artista,

foram selecionadas para a exposição por um júri que era composto de nomes referenciais da arte, como Walter Zanini, Mário Pedrosa, Frederico de Moraes, Mario Barata e Clarival do Prado Valadares. A pergunta “Qual o critério?”, feita pelo artista⁹¹, gerou a dúvida se as obras teriam sido aceitas caso a autoria fosse desconhecida. Isto colocou em questionamento os salões de arte e o próprio critério de seleção. Para Agnaldo Farias, há outro aspecto que o artista explora:

(...) o que define um objeto como sendo artístico não são, necessariamente, seus atributos internos. Assim, uma obra será artística apenas porque pertence a um museu, instituição que teoricamente abriga obras de arte. Bastará também que saibamos que ela foi produzida por alguém reconhecido como artista, ou que tenha sido avalizada por um crítico⁹².

Nelson Leirner
São Paulo, SP, Brasil, 1932

Porco Empalhado, 1966
Porco empalhado em engradado de madeira e presunto
83,0 x 159,0 x 62,0 cm
Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo

⁹¹ Texto publicado na segunda página do *Jornal da Tarde* de dia 21 de dezembro de 1967.

⁹² FARIAS, Agnaldo. In: *Nelson Leirner*. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 1994, p. 46.

Segundo Agnaldo Farias, “isto resultou no desmascaramento dos vários níveis de comprometimento entre a crítica e a instituição arte. Discutia-se arte, finalmente”⁹³. Nelson Leirner rotulou o evento como “*happening* da crítica”.

Mário Pedrosa, em uma longa matéria publicada no dia 11 de fevereiro de 1968, no *Correio da Manhã*, pergunta:

Esperava Nelson Leirner que o Júri a tivesse recusado? Por que não tinha valor plástico? Por que não era “uma obra de arte”? Por que não fora “criada” ou não tinha originalidade? Mas se trata de um “porco empalhado”, alguém o empalhou. Empalhar animais é uma arte reconhecida e apreciada, a taxidermia. É também Nelson perito nela? Mas se ele apenas comprou o porco empalhado engradado e mandou para Brasília, a obra cai na categoria *ready-made* à la Duchamp. Queria o jovem artista que o Júri fosse negar validade (ainda reconhecendo seus precedentes) a essa proposição, uma das mais ricas de consequências, que se bolaram desde dadá, no mesmo contexto de desmistificação cultural e estética? (...) Tinha, porém, o Júri toda autoridade para aceitá-la no salão uma vez que o porco empalhado havia de ser para ele consequência de todo um comportamento estético e moral do artista. Na arte pós-moderna, a ideia, a atitude por trás do artista é decisiva.⁹⁴

Se eram obras ou não, se o Júri se equivocou ou não, os desdobramentos mostram que a arte está além da intenção do artista pois o Porco Empalhado pertence atualmente ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo e é um referencial dentro da História da Arte brasileira, assim como se sucedeu com diversas obras que, em um primeiro momento, não foram compreendidas, ou que a compreensão estava sujeita a redefinições contextuais.

Independentemente da correlação feita por Mário Pedrosa entre o Porco Empalhado e os *ready-mades* de Duchamp, os artistas estavam, naquele momento, devido à censura aos museus e instituições, tornando-se “mais cuidadosos em seus projetos criativos, recorrendo à metáfora ou a uma linguagem conceitual, a fim de expressar seus pensamentos e posições”.⁹⁵ Lygia Pape, por exemplo, enviou, meses antes, para a exposição *Nova Objetividade Brasileira*⁹⁶, no MAM/RJ, a obra *Caixa de Baratas*, que consistia em várias baratas espetadas e colocadas organizadamente e em linhas retas dentro de uma caixa de acrílico translúcido.

⁹³ FARIAS, Agnaldo. *Op. cit.*, 1994, p. 49.

⁹⁴ *Idem*, pp. 50-51.

⁹⁵ AMARAL, Aracy. *Op. cit.*, 2006, p. 325.

⁹⁶ Exposição realizada em abril de 1967 e organizada por um grupo de artistas e críticos de arte, dentre eles destacam-se Rubens Gerchman, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Carlos Vergara, Nelson Leirner, Mario Pedrosa, Sérgio Ferro, Flávio Império, Waldemar Cordeiro.

Procurando deter a onda de protesto que se espalha pelos meios intelectuais e estudantis, o governo militar assina, em 1968,⁹⁷ o Ato Institucional Nº5 (AI5). É o sistema agora que dá o compasso da época, passando, a partir de dos anos 1960, a empresariar a cultura por meio da recém-criada Fundação Nacional de Arte (FUNARTE). Segundo Fábio Magalhães⁹⁸, a arte no Brasil perde, nos anos 1970, o caráter de vigor, embora continue se alinhando com as tendências internacionais.

Mira Schendel, que nos anos 1960 produz as monotípias, nas quais a simplicidade e o vazio são constantes em suas linhas, letras e escritas, começa gradativamente, a partir da década de 1970, a inserir outros elementos em um mesmo plano – quase sempre o papel: colagens de papéis artesanais pintados com ecoline, letras adesivas, ouro, nanquim, aquarela, têmpera, etc. Na série *Droguinhas*, Mira retorce tiras de papéis japoneses e os enrola de forma a obter vários tipos de nós que, vistos de perto, assemelham-se a uma escultura de papel. Entretanto, a certa distância, percebemos que os nós formam uma escrita tridimensional, uma nova forma de escrever no espaço, sem suporte. As obras de Mira fazem com que a fragilidade seja reavaliada, uma vez que os materiais têm a aparência de frágeis, mas possuem a resistência que lhes confere sua alta qualidade.

A diferença entre o moderno e o contemporâneo só começa a se evidenciar, segundo Danto, em meados da década de 1970. Ele comenta que “é característico da contemporaneidade – mas não da modernidade – um início de maneira insidiosa, sem *slogans* ou logotipos, sem que ninguém tivesse muita consciência do que estivesse acontecendo”⁹⁹. O contemporâneo é, ainda de acordo com ele, de determinada perspectiva, um período de desordem informativa, uma condição de completa entropia estética, onde não há mais qualquer limite histórico e tudo é permitido. Um período em que os artistas, liberados do peso da história, ficam livres para fazer arte da maneira que desejassem, para qualquer ou nenhuma finalidade¹⁰⁰.

⁹⁷ Em 14 de dezembro de 1968.

⁹⁸ MAGALHÃES, Fábio. Entrevista concedida em 7 de maio de 1980 a Rafael Elia, pesquisador do IDART. Entrevista anexada à pesquisa *Introdução aos anos 70*. Arquivo Multimeios. Centro Cultural São Paulo. Número de tombo: TR 1228, pp. 1-3.

⁹⁹ DANTO, Arthur. *Op. cit.*, 2006, p. 6.

¹⁰⁰ *Idem*, pp. 6-15.

Paulo Bruscky
Recife, PE, Brasil, 1949

Xeroperformance, 1980

Com o desenvolvimento tecnológico, os artistas se apropriam das novas tecnologias como veículo de experimentação, surgem principalmente o vídeo e a xerox. Walter Zanini, por ocasião da exposição *Multimedia Internacional*, escreve:

Incontáveis artistas cuja produção se inclui entre os aspectos mais agudos da fenomenologia cultural do presente marcaram profundamente a década de 70 ao privilegiarem os fatores semânticos de sua mensagem. Deixando atrás a antiga problemática artística centrada na subjetividade estética, a contribuição deste ativismo fez-se através de ilimitado espectro de abordagem da realidade, aproveitando-se dos amplos recursos operacionais da sociedade tecnológica.¹⁰¹

Hudinilso Junior
São Paulo, SP, Brasil, 1957

Xeroperformance, 1982

A partir da década de 1970 a tecnologia passou a ser uma constante nas produções artísticas. A cópia eletrostática, também conhecida por “xerox”, marca da máquina fotocopadora, começa a ser utilizada como veiculação de projetos artísticos pela rapidez dos resultados, possibilidades diversificadas de pesquisas e o baixo custo de operacionalização, em substituição ao mimeógrafo que, em 1964, por ser considerado uma arma pelos militares, havia tido sua comercialização proibida para quem não tivesse registro. Mesmo assim foi muito utilizado como veículo de experimentação e meio de divulgação, Paulo Bruscky comenta:

¹⁰¹ ZANINI, Walter. *Multimedia Internacional*. Texto de apresentação do catálogo da exposição. São Paulo: USP, 1979.

Como eu estava ligado ao movimento estudantil, dominei o mimeógrafo muito cedo, o que me ajudou muito na arte. Eu rodava coisas anônimas para distribuir: textos contra o regime. Eu não tinha mimeógrafo porque não tinha condições, mas eu levava o do diretório para casa, no final de semana, e, em termos artísticos, eu rodava os panfletos e fazia umas experiências. O mimeógrafo a álcool era arroxeadado, vermelho ou verde, e nas minhas experiências eu vi que não tinha problema nenhum em se fazer montagem.¹⁰²

Diferentemente do mimeógrafo, a máquina de cópias eletrostáticas permitia múltiplas possibilidades criativas, passivas e ativas. Em São Paulo, Hudinilson Júnior usava o próprio corpo em movimento para a realização de sua obra. Algumas dessas *xeroperformances* foram fotografadas e esse registro faz parte de sua obra xerográfica.

Para Hudinilson, “deve-se entender este interesse contínuo de artistas pelos avanços tecnológicos como o do homem que vivencia e traduz o mundo que o cerca. Estes mesmos avanços respondem às necessidades de cada autor, com sua época”¹⁰³.

Necessidades demonstradas em uma profusão de técnicas que se evidenciam nas décadas seguintes. Os artistas da “Casa 7”¹⁰⁴, por exemplo, utilizam esmalte sintético sobreposto a papéis Krafts de grandes dimensões. Segundo Paulo Monteiro, artista que participava do grupo, naquela época não havia muitas tintas sintéticas no mercado; a escolha era pela cor e não pela marca. Ele comentou que, tecnicamente, usava aguarás como diluente, cola branca para emendar os papéis krafts e gostava quando a tinta decantava, ficando

Paulo Monteiro
São Paulo, SP, Brasil, 1961

Sem título, 1985
Esmalte sintético sobre papel Kraft
200,0 x 238,0 cm
Coleção MAC/USP - Museu de Arte
Contemporânea da Universidade de São Paulo

¹⁰² FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana. *Conceitualismo do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume, 2009. p.78

¹⁰³ HUDINILSON JR. *Xilografia: arte e uso*. Apostila feita pelo artista para ministrar oficinas de xerografia na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹⁰⁴ Paulo Monteiro, Carlito Carvalhosa, Fábio Miguez, Nuno Ramos e Rodrigo de Andrade.

apenas o óleo na parte superior, porque o óleo dava uma transparência tonalizante, cujo efeito era muito interessante¹⁰⁵.

Talvez no Brasil, o artista mais complexo em relação à utilização de materiais, seja Nuno Ramos. É comum encontrar em suas obras, datadas de 1988 a 1994, uma mistura de materiais distintos, que inclui, por exemplo, feltro, tela, breu, cera, vaselina, corda, lâmina de alumínio, esmalte sintético, parafina, linhaça, terebintina, borracha, algodão, ferro, espelhos e pigmento, sobre uma estrutura de madeira. São obras normalmente de grandes dimensões e com um volume que se projeta para fora da superfície plana de apoio; projeção que, em casos extremos, pode atingir dois metros. As experiências com materiais diversos, nem sempre compatíveis, começaram quando o artista ganhou, em 1987, a Bolsa Émile Eddé, de apoio a jovens artistas, do Museu de Arte Contemporânea da USP. Sobre a escolha dos materiais, Nuno Ramos comenta:

(...) Só compro material novo, nunca reutilizo nada, quem estraga sou eu. Detesto sucata. O que não dá certo eu jogo fora. No caso dos quadros, vale tudo. Eu só preciso criar tensão entre os materiais. Por exemplo: coisas cafonas, como pelúcia roxa, e materiais solenes, como veludo. Estampa eu nunca uso. Fico lidando com estes extremos. No caso das esculturas e instalações, uso sempre materiais vivos, que permaneçam atuando. (...) A matéria precisa estar em conflito. Quando a matéria está muito parada, quando ela não vem, de fato eu erro, a obra não nasce.¹⁰⁶

Nuno Ramos
São Paulo, SP, Brasil, 1960

Sem título, 1988
Vaselina, parafina, cera, linhaça, terebintina,
breu e esmalte sintético sobre madeira
250,0 x 220,0 cm
Coleção MAC/USP - Museu de Arte
Contemporânea da Universidade de São Paulo

¹⁰⁵ Entrevista concedida à autora em 2009.

¹⁰⁶ KLABIN, Vanda Mangia. (coord.). *Frank Stella e Nuno Ramos: afinidades e diversidades*. São Paulo: Takano. 2004, p.38.

Com construções mais leves, Leda Catunda utiliza a tinta acrílica sobre meias, cobertores, toalhas e papéis, elaborando suas obras a partir da soma de materiais estruturados de forma a dar volume e textura. Segundo a artista, por meio dos recortes, sobreposições e entrelaçamentos desses materiais, ela reestrutura a superfície das pinturas em busca da poética da maciez¹⁰⁷.

Poética e simbólica, a artista Karin Lambrecht realiza obras cujo processo de transformação é esperado como parte integrante da criação. Várias de suas obras são realizadas ao ar livre e têm as manifestações da natureza como suas aliadas, incorporando as consequências dessa relação direta como fatores positivos e determinantes na “finalização” da obra. São obras que apresentam ferrugem, manchas, alterações cromáticas ocasionadas pelo excesso de luz, chuva e outros elementos. Nas feitas com sangue cordeiro, ela registra o cotidiano dos abates de animais na Região Sul do Brasil e no Uruguai, não da forma documental tradicional, mas procurando eternizar a dor a partir da fixação do resultado do ato, do sangue, em suportes de papéis ou tecidos. Passiva, sem interferir na cena que se desenrola a sua frente, a artista posiciona os suportes de forma que o sangue, quando escorrer, caia sobre estes fazendo sua própria intervenção. São trabalhos carregados de simbolismo. Em alguns casos o sangue transmite toda a mensagem, em outros a artista compõe com pequenas interferências com um material diferente – grafite, por exemplo.

Karin Lambrecht
Porto Alegre, RS, Brasil, 1957
Com el alma em um hilo, 2003-2004
Sangue de cordeiro sobre papel
Coleção particular

¹⁰⁷ Entrevista concedida em outubro de 2005 para *Arte Prática*. Disponível em: <http://www.artep pratica.com/entrevistas/page31/page31.html>. Último acesso em 05 maio 2010.

Já Tunga é uma boa referência na mistura de materiais tradicionais com novos ou na utilização de materiais experimentais sobre suportes tradicionais. No conjunto de objetos-esculturas que ele expôs na década de 1990, na Galeria Luisa Strina, em São Paulo, as obras pareciam peças de cerâmica, “A cor terrosa engana”, escreveu Angélica de Moraes. “Ela não é do material, mas do acabamento insólito: maquiagem. As peças são fundidas em bronze e cobertas com base, batom e pó compacto”.¹⁰⁸ Obviamente são produtos que perdem a exatidão com certa rapidez, mas foram escolhidos a partir de determinadas prerrogativas que o artista considerou importantes, como veículos transmissores.

Não citando as obras sem matéria, virtuais, ou as que se reconstróem a cada exposição, pois estas não se encaixam na problemática deste estudo por não serem passíveis de tratamentos de conservação ou restauro, temos as colagens de Leda Catunda, as peças nem sempre convencionais de Ivens Machado, as imensas redes de papel de Hilal Sami Hilal, a fumaça congelada de Shirley Paes Leme, a resina de poliéster de Dudi Maia Rosa, a *Sperm art* de Rimma e Valery Gerlovin, os carimbos de Anna Banana, os xerox de Hudinilson Júnior e Paulo Bruscky... Enfim, são tantos os exemplos que se torna impossível enumerá-los.

As artes visuais se transformaram e se diversificaram de tal forma que, como descreve Tadeu Chiarelli¹⁰⁹ ao explicar a curadoria do *Panorama 97*¹¹⁰, “nenhuma exposição, por maior que seja, dará conta da complexidade e das inúmeras possibilidades criativas que as artes visuais brasileiras apresentam hoje aos olhos dos públicos local e internacional”.¹¹¹ Se realizar uma curadoria de arte contemporânea não é uma tarefa fácil, e “impõe questões muito intrincadas para qualquer profissional que por ela se responsabilize”¹¹², também não o é a conservação dessas obras. Sobre a durabilidade dessa produção Helen Escobeto comenta:

(...) Assim, com tudo isto acontecendo, pode-se dizer que entramos na era do contemporâneo temporário. (...) Os artistas hoje naturalmente refletem a temporalidade de tudo que está a sua volta e tem sido assim por décadas, o que não é tão

¹⁰⁸ MORAES, Angélica. “Tunga expõe metáforas do amor”. In: *O Estado de S. Paulo*. 15 de março de 1994, Caderno 2, p. D1.

¹⁰⁹ Curador Chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1997).

¹¹⁰ A exposição *Panorama da Arte Brasileira*, realizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, é uma das mais importantes exposições de arte contemporânea da área cultural. A edição de 1997 é a 25ª versão do evento.

¹¹¹ CHIARELLI, Tadeu. *Panorama 97: A experiência do Artista como Parâmetro*. In: *97 Panorama de Arte Brasileira – Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Takano. 1997, p. 12.

¹¹² *Idem, ibidem*.

surpreendente, pois a maior parte do que é construído hoje é temporário, parecem temporários ou envelhecem mal. Tudo o que é manufaturado se torna obsoleto no momento que chega ao comércio (...) para desespero de Walter Benjamim, que tão intensamente sentiu a perda da aura destes trabalhos, devido a sua falta de originalidade. A benção final veio outra vez de Duchamp, que disse que todas as coisas podem ser arte, enquanto Warhol propunha que todos poderiam atrair atenção, ganhar visibilidade e ser famosos por quinze minutos.¹¹³

Sabemos que a intenção primeira de todo artista é a materialização física do objeto e que os materiais que o constituem se degradam. Paradoxalmente, a intenção, o propósito, os objetivos não se decompõem ou deterioram, por existirem em um plano intelectual.¹¹⁴ Fatal e inevitavelmente os materiais utilizados pelo artista perdem a exatidão em sua manifestação estética, causando conflito na compreensão do trabalho em sua totalidade.

1.1.4 Considerações gerais

Como se comportaram os novos materiais utilizados como veículos das novas ideologias? As obras de Naum Gabo sobreviveram? Qual o destino das esculturas futuristas de Boccioni? Como reagiram as tintas acrílicas tão utilizadas a partir da década de cinquenta?

Se até meados do século XIX os artistas eram responsáveis pela manufatura de suas telas e tintas e as escolhas das matérias-primas de suas esculturas recaía sempre nos materiais “clássicos”, ou academicamente reconhecidos, o que de certa forma garantia qualidade, reconhecimento e legitimação de suas obras, no século XX isso desaparece quase por completo, perdendo o significado e se tornando até mesmo incoerente com as novas ideologias. A inserção de novos materiais – quase sempre fabricados para outras finalidades e de qualidade questionável – na construção da criação artística ocasionou problemas inesperados, que muitas vezes terminaram em conflitos na leitura da obra e, nos casos extremados, em sua perda total.

Erroneamente se acredita que a utilização de materiais fabricados exclusivamente para as “belas artes” ou daqueles classificados como *acid free*, por

¹¹³ ESCOBETO, Helen. *Work as process or work as product: a conceptual dilemma*. In: CORZO, Miguel Angel (org), *op. cit.*, 1999, p.54.

¹¹⁴ S.W. DYKSTRA. *The Artist's Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation*. Journal of the American Institute for Conservation. 1996, v.35, nº 3, pp. 197-218.

exemplo, garante uma estabilidade “eterna”. Isto não existe, tudo o que é material inevitavelmente se degrada e muda de aparência. A diferença entre estes e os de qualidade inferior está no tempo necessário para que a mudança se inicie. As obras dos séculos anteriores, por exemplo, mesmo que os artistas as tenham realizado de maneira convencionalmente estabelecida, mudaram. Algumas levaram trezentos anos; outras, menos. Porém, mudaram.

A diferença maior entre as obras atuais e as de antigamente está na concepção. Mesmo que as de antigamente, assim como as atuais, fossem fruto de experimentações, estas foram realizadas tendo como princípio básico a durabilidade da manifestação estética, o que atualmente não é uma prerrogativa.

Incontestavelmente, a industrialização em grande escala propicia a fabricação de materiais que são mais suscetíveis a ter um tempo de vida menor. Atualmente, mesmo quando o artista utiliza materiais convencionalmente produzidos para a finalidade na qual serão utilizados, estes têm uma durabilidade muito menor se comparada com os antigos. Roy A. Perry comenta que a substituição do branco de chumbo, a partir dos anos de 1960 – para fundos de preparação das telas para pinturas a óleo –, por fundos modificados com alquímicos ou acrílico pigmentado com branco de titânio ocasiona problemas de adesão entre a camada pictórica e o fundo, enquanto que nas preparações tradicionais este problema aparecia entre a tela e o fundo. Diz ele:

O uso de bases acrílicas ocasiona uma série de implicações para o restaurador. Diferentemente dos fundos antigos, os acrílicos seguem sendo solúveis em dissolventes aromáticos de hidrocarboneto, amolecem rapidamente acima dos 30°C e mantêm a elasticidade à temperatura ambiente, inclusive com o passar do tempo. Ao contrário, se tornam frágeis com o frio, craquelando-se rapidamente em temperaturas baixas, assim como os óleos. Apesar dos fabricantes as recomendarem tanto para a pintura a óleo como para a acrílica, as novas resinas apresentam mais de um risco potencial. Tendo-se em conta que a pintura a óleo se torna frágil com o tempo, é muito mais fácil que surjam problemas de adesão entre a camada pictórica e o fundo de acrílico (que, se foi aplicado corretamente, oferece uma boa adesão à tela) enquanto que com as preparações tradicionais estes problemas apareciam principalmente entre a tela e a preparação dos fundos.¹¹⁵

Independentemente da criatividade artística, são materiais e produtos com comportamentos novos e imprevisíveis, tanto para a conservação quanto para a expectativa do artista. A utilização da tinta acrílica, por exemplo, tem ocasionado uma série de problemas para os conservadores. Roy A. Perry comenta que a superfície do

¹¹⁵ PERRY, Roy A. *Conservar El cambio: La protección de los cuadros modernos en la Tate Gallery*. In RIGHI, Lidia (org.), *op. cit.*, 2006, p. 65. (Tradução da autora)

grande retrato duplo, pintado com tinta acrílica, de David Hockney, *Mr. and Mrs. Ozzie Clark*, de 1971, pertencente à Tate Gallery, deforma-se e, inclusive, torna-se pegajosa ao tato quando a temperatura excede os 25°C, mesmo após quase quatro décadas.

No caso dos monocromos, embora tenha sido bastante utilizada por cobrir uniformemente fundos diversos, a tinta acrílica acarreta grandes problemas pelo fato de ser eletrostática e, portanto, atrair poeira, comprometendo a uniformidade e, conseqüentemente, necessitando de uma manutenção constante. Sobre esse comprometimento, Rava explica que, mesmo a mínima acumulação da sujidade do ar ou das mãos, pode ocultar variações em obras realizadas, por exemplo, em branco sobre branco¹¹⁶.

Outro problema comumente encontrado está na forma criativa de utilizar técnicas tradicionais. A dificuldade não está tanto na qualidade dos materiais, mas na forma de empregá-los – tinta óleo aplicada em camadas muito grossas, aquarelas sobre papéis pouco permeáveis, camadas grossas de guache sobre aglomerado de madeira, ecoline sobre papel feito para revestir carburador de carro, etc. Alguns exemplos são as grossas camadas de tinta acrílica sobre papel das obras de Sérgio Romagnolo e as aguadas de tinta de Tunga sobre papel fabricado para revestir carburadores de carros. No caso de Tunga, o papel traz algumas complicações, pois, para que seja eficiente na finalidade para a qual é fabricado, passa por processo de impermeabilização, o que o torna resistente à água, gasolina e querosene. Os produtos usados para atingir tal finalidade deixam o papel extremamente maleável e exalam um gás, com forte odor, que se condensa em forma oleosa.

Nas obras de Geraldo de Barros, feitas com esmalte sintético aplicado sobre *outdoors* colados em superfícies rígidas – normalmente chapas de madeira aglomerada –, além dos problemas comuns, referentes à degradação do papel, podem surgir outros, provenientes da oxidação da cola ou do contato com o suporte rígido. O aglomerado é formado por aparas de madeira coladas e prensadas que, dependendo do tipo de resina empregada, pode liberar ácido fórmico, ácido acético e acetaldeídos, além de possuir baixa resistência à umidade.

¹¹⁶ RAVA, Antonio. *La Conservación de Obras de Arte Contemporáneo realizadas con materiales no tradicionales: el caso del monocromo*. In RIGHI, Lúdia (org.), *op. cit.* 2006, p. 84.

Mira Schendel
Zurique, Suíça, 1919
São Paulo, SP, Brasil, 1988

Desenho 72, 1972
Nanquim, letra adesiva,
ecoline e papel artesanal
sobre papel
49,3 x 25,3 cm
Coleção MAC/USP - Museu de
Arte Contemporânea da
Universidade de São Paulo

Mira Schendel
Zurique, Suíça, 1919
São Paulo, SP, Brasil, 1988

Sem título, 1964
Monotipia s/papel
47,0 x 23,0 cm
Coleção particular

As colagens de Mira Schendel, por exemplo, em que a artista utiliza materiais diversos com ecoline, requerem cuidados especiais, pois a ecoline é um corante instável e extremamente solúvel, o que impossibilita determinados tratamentos. Já as monotipias, tinta a óleo sobre papel de gramatura muito baixa, devido às características do suporte, são muito suscetíveis ao aparecimento de manchas quando emolduradas ou acondicionadas de forma inadequada. As manchas, que poderiam conviver muito bem com outras obras, nas de Mira, devido ao vazio quase sempre presente na construção, quando ultrapassam certos limites de intensidade, atrapalham a leitura das poucas interferências que a artista faz no papel. É importante enfatizar que as manchas de acidificação da tinta a óleo da monotipia, que acompanham os traços como sombras, fazem parte da degradação natural do material e não interferem na percepção artística da obra.

A utilização de materiais efêmeros e intrinsecamente instáveis faz com que, em alguns casos, a degradação se inicie pouco tempo depois de terminada a obra. Como aconteceu com as obras dos artistas da Casa 7, feitas em meados dos anos 1980 – esmalte sintético sobre papel tipo Kraft –, que na mesma década já apresentavam problemas. Os produtos utilizados no esmalte sintético, bem como os adicionados a este pelos artistas, penetrou no papel ocasionando a oxidação e o consequente enfraquecimento das fibras de celulose, provocando, em muitos casos, seu rompimento.

Nos relevos em papel de Frans Krajcberg, devido às especificidades técnicas da obra, qualquer intervenção seria complexa e com grande possibilidade de o resultado incorrer em desdobramentos negativos. O mesmo acontece com as *collages* de Arthur Luiz Piza: a técnica utilizada para a construção de suas texturas pictóricas de papel consiste em cortar papel de alta gramatura em pequenos pedaços, que são depois colados sobre um cartão ou tela – ou ambos –, dando a sensação de pintura em relevo. Nos dois casos, a qualidade dos materiais constitutivos, mantidas pela conservação preventiva, é a garantia da sobrevivência das obras, já que qualquer intervenção implicaria em sérios desdobramentos.

Se o comportamento dos novos materiais é imprevisível mesmo quando aplicados de forma similar à tradicional, este se torna totalmente emblemático quando utilizado de forma criativa e não convencional. Fato que se evidencia nos materiais fabricados, testados e comercializados para fins outros que não os artísticos e nos quais a durabilidade, mesmo que relativa, não é uma qualidade exigida ou esperada. As obras futuristas feitas por Boccioni, e expostas, em 1913, na galeria La Boëtie,¹¹⁷ em Paris, não sobreviveram devido à natureza efêmera de seus materiais constitutivos. O único exemplar existente dessa produção é *Dinamismo di um Cavallo in Corsa+Case* (1914-15), pertencente à Coleção Peggy Guggenheim, que “infelizmente, devido à complexidade compositiva e à fragilidade dos materiais, o painel frontal, provavelmente realizado em cartão, se perdeu e a obra, já objeto de restauro nos anos cinquenta, foi sucessivamente estudada e restaurada de forma filológica nos anos noventa”¹¹⁸.

Os polímeros, que começaram a ser fabricados, concomitantemente, com as vanguardas para finalidades diversas, foram amplamente utilizados pelos artistas. As primeiras matérias plásticas foram feitas a partir do celuloide, mas este se revelou um produto instável, que se degradava com facilidade. Obras realizadas com celuloide, como as do artista Naum Gabo, foram completamente perdidas. Na década de 1920 o celuloide é substituído pelo acetato de celulose, e “a maior parte das obras históricas de Gabo conservadas nos museus foi reconstruída pelo artista com acetato de celulose,

¹¹⁷ PUGLIESE, Marina. *Op. cit.*, 2006, p.19. (Tradução da autora)

¹¹⁸ *Idem*, p.20. (Tradução da autora)

partindo do modelo original em celuloide”¹¹⁹. Atualmente também essas obras, segundo Susan Mossman, apresentam problemas de degradação¹²⁰.

Embora os recentes derivados plásticos – diferentemente dos *parkesine*¹²¹ ou celuloídes – sejam mais resistentes, eles ainda se descolorem, fissuram, tornam-se quebradiços, perdem plastificantes e brilhos, em mudanças irreversíveis.

César Baldaccini
Marselha, França, 1921
Paris, França, 1998

Expansão Controlada, 1967
Poliuretano
221,5 x 171,4 x 116,7 cm
Coleção MAC/USP - Museu de
Arte Contemporânea da
Universidade de São Paulo

As obras de César Baldaccini, feitas na década de 1960 – quando ele descobre as possibilidades dos materiais plásticos e realiza esculturas a partir da reação do poliuretano com o gás freon que, com a aplicação do gás, incha e se solidifica em inesperadas formas que depois são recobertas com fibras de vidro, resina acrílica e verniz –, são extremamente frágeis e quebradiças¹²². A obra *Expansão Controlada*, de 1967, do acervo MAC/USP, por exemplo, apresenta diversas fissuras ovais, provocadas pelo toque, sem possibilidades de intervenção estética.

¹¹⁹ POLI, Francesco. In: Oscar CHIANTORE e Antonio RAVA. *Op. cit.*, 2005, p. 26. (Tradução da autora)

¹²⁰ MOSSMAN, Susan. *Plastics in the Science Museum, London: A Curator's View*. In: GRATTAN, David W. (ed). *Saving the Twentieth Century: The Conservation of Modern Materials*. Canadá: Canadian Conservation Institute, 1993, pp. 25-35.

¹²¹ Parkesine é a denominação dos primeiros plásticos feitos pelo homem. Foi apresentado por Alexander Parkes, em 1862, na International Exhibition e era feito de nitrato de celulose, um polímero natural modificado. MORGAN, John. *Membership and Aims of the Plastic Historical Society*. In: GRATTAN, David W. (ed.). *Op. cit.*, 1992, CCI. p.39.

¹²² PUGLIESE, Marina. *Op. cit.*, 2006, .

As esculturas de Sérgio Romagnolo, feitas em poliestireno moldado à mão com aplicação de calor, provavelmente apresentarão problemas porque o poliestireno – assim como o polietileno e a borracha natural – é uma resina polimérica termoplástica que não é muito indicada para objetos que serão expostos ou que ficarão sob a incidência de radiações luminosas, pois são polímeros, cuja oxidação é catalisada pela luz e acelerada pelo calor, tornando o material duro e quebradiço¹²³.

Os materiais plásticos têm se tornado fator de preocupação para os conservadores pela reação muitas vezes inesperada e pela dificuldade de identificação correta do material. Mesmo quando se conhece a composição e o processo de degradação de determinado plástico, é impossível determinar o seu tempo de vida. Para Thea van Oosten, enquanto fenômenos de degradação, como as manchas, amarelecimento e pátinas, são reconhecidos e aceitos nos materiais tradicionais, nos plásticos estes não são totalmente entendidos ou apreciados¹²⁴.

Os polímeros atualmente estão na constituição de inúmeros materiais que são cada vez mais utilizados pela indústria gráfica por sua aparência muito semelhante à do papel e por aceitar impressão como *off-set*, flexografia, rotogravura, serigrafia, *thermo transfer* e até jato de tinta. Trata-se de um polietileno de alta densidade extremamente resistente a rasgos, perfurações e água, mas que se degradará como os demais polímeros.

Polímeros que também são encontrados em muitas obras de Nuno Ramos, obras que talvez representem o pesadelo de muitos restauradores brasileiros devido a sua natureza polimérica. Em 1988, o artista realizou uma exposição no MAC-USP, na qual expôs as obras que havia criado durante a vigência da bolsa Émile Eddé conferida pelo Museu. As obras, bem mais comportadas que suas criações posteriores, com um volume frontal que se salientava em cerca de trinta centímetros, apresentaram sérios problemas durante toda a exposição. Talvez pela mistura de substâncias como terebintina, breu, vaselina, parafina e cera, as obras exalavam um forte odor, além de não secarem e de se desprenderem do suporte – madeira – em placas. Situação que se

¹²³ VAN OOSTEN, Thea. *Here today, gone tomorrow? Problems with plastics in contemporary art*. In: HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, Dionne (ed.). *Modern Art: Who Cares?* The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam. Belgica: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1999, p.162.

¹²⁴ *Idem*, p. 158.

tornou um pesadelo para os conservadores, já que não tinha como se controlar o processo de descolamento nem como acelerar a secagem. Além disso, cada vez que uma parte se soltava da obra, o público a recolocava no lugar – antes que os seguranças pudessem interferir –, de forma aleatória e inexata.

A obra *Sem Título*, pertencente ao MAC/USP, é dessa época. O aspecto que ela apresenta atualmente é bem diverso do de 1988, pois a obra continua em constante alteração devido à instabilidade física e química de sua composição.

Obras que também estão em constante alteração, mas uma alteração esperada, são as feitas de sangue, a partir dos anos 1990, pela artista Karin Lambrecht. São criações normalmente sobre tecidos ou papéis que possuem, no ato de sua concepção, a tonalidade vermelha do sangue, no momento do abate, e que depois, com o processo de desidratação, vai se tornando mais escura, chegando a ficar marrom. Além disso, o sangue aglutina-se, tornando-se rugoso nas partes em que este se acumula. São transformações naturais do material não significa, neste caso, que a obra seja efêmera, mas, como relata Gaudêncio Fidelis, “trata-se daquela situação em que o trabalho tem sua modificação através do tempo acelerada, em virtude de determinadas prerrogativas adotadas na feitura da obra”.¹²⁵

Independentemente das prerrogativas adotadas, as modificações fazem parte do mundo material. Para Duchamp:

O quadro morre ao fim de quarenta ou cinquenta anos, porque seu frescor desaparece. A escultura também morre. É uma ideia fixa minha, que ninguém aceita, mas não importa. Penso que um quadro ao final de alguns anos morre, como o homem que o fez; em seguida, isto é chamado história da arte. Existe uma enorme diferença entre um Monet hoje, que é escuro como tudo, e um Monet sessenta ou oitenta anos atrás, quando era brilhante, quando foi feito. Agora, entrou para a história, é aceito como tal, e, além do mais, tudo bem, isto não muda nada de qualquer forma. Os homens são mortais, os quadros também.¹²⁶

Talvez o maior problema para conservadores, museólogos, curadores, colecionadores e historiados, seja o fato de não estarem preparados para lidar com “imortalidade provisória”¹²⁷ das obras.

¹²⁵ FIDELIS, Gaudêncio. *Dilemas da Matéria: Procedimento, Permanência e Conservação em Arte Contemporânea*. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea, 2002, p. 64.

¹²⁶ CABANNE, Pierre. *Op. cit.*, 2008, p.116.

¹²⁷ STOOR, Robert. *Immortalité Provisoire*. In: CORZO, Miguel Angel (org.). *Op. cit.*, 1999, p. 37.

1.2. A CONSERVAÇÃO E RESTAURO NO SÉCULO XX

Apesar de toda a efervescência criativa que dominou as artes visuais no começo do século XX, os primeiros conceitos teóricos de restauração, orientadores das intervenções, foram formulados considerando apenas o patrimônio monumental e as obras de arte que o integravam, excluindo todas as demais obras deslocadas do conjunto arquitetônico. Fato compreensível, uma vez as reflexões que os originaram foram elaboradas pelos engenheiros e arquitetos, responsáveis pela restauração de monumentos. Além disso, deve-se considerar que os arquitetos já formavam uma categoria profissional organizada, o que os diferenciava dos artistas e artesãos normalmente responsáveis pelo restauro de obras de arte até meados do século XX.

Esta situação se manteve inalterada até os anos sessenta, quando Brandi publica “Teoria da Restauração”, uma ampla e sistemática enunciação filosófica voltada exclusivamente para os problemas referentes às intervenções em obras de arte. Embora Brandi fosse historiador e crítico de arte, o que o inseria diretamente dentro das questões levantadas pela arte moderna, sua teoria se torna um pouco deficiente quando empregada em obras de artes não convencionais, se agravando naquelas sustentadas por considerações filosóficas.

Ainda que obras realizadas a partir de meios e materiais não convencionais datem das primeiras décadas do século passado, a reflexão sobre a problemática que estes apresentavam para sua conservação e tratamento – tanto no aspecto ético quanto no material – só começou a ser abordada na década de 1970, quando o tema passou a ocupar espaço cada vez maior nos simpósios, seminários e congressos.

Como já evidenciado na primeira parte deste estudo, o distanciamento entre a criação da obra e a preocupação em resolver os problemas de degradação que elas apresentavam não estava diretamente relacionado com a durabilidade dos materiais. A sociedade já convivia com as consequências da pouca estabilidade intrínseca de muitos dos materiais utilizados como meios de concretizações de idealizações artísticas desde o início do século, uma vez que, em muitos casos, estes começaram a surgir na sequência da finalização da obra, como aconteceu, por exemplo, com as obras em celuloide de Naum Gabo ou as esculturas futuristas polimatéricas de Boccioni.

Talvez este distanciamento esteja relacionado a dois outros fatores, não necessariamente ligados à consistência física da obra, que só se evidenciaram tardiamente, ou seja, ao reconhecimento pelos restauradores da nova produção como obras de arte inseridas em contextos distintos daquelas com valor de antiguidade e ao fortalecimento da ética nas intervenções de restauro.

Para uma compreensão maior dos diversos fatores que envolvem as atividades de conservação e restauro na contemporaneidade será necessário analisar a evolução da área no século XX, período em que esta se estruturou e se consolidou como disciplina. Serão considerados, neste percurso, os critérios filosóficos e éticos, as questões jurídicas para a defesa do patrimônio e a abordagem da problemática relativa ao tratamento das obras modernas e contemporâneas nos encontros de classe.

Devido ao fato de, no Brasil, não existirem normativas ou carta de princípios que orientem as atividades de restauro, a análise sobre o desenvolvimento da área no país se dará a partir do desenvolvimento dos órgãos governamentais criados para gerenciar o patrimônio cultural em suas várias manifestações.

1.2.1 A evolução dos critérios históricos e filosóficos do restauro no século XX

O século começou com duas linhas de intervenções, ambas italianas, coexistindo simultaneamente no mesmo território geográfico, mas com influência que excediam as fronteiras territoriais: a restauração científica e a restauração histórica. Ambas as linhas foram formuladas a partir da reflexão e do amadurecimento das questões levantadas pela polêmica estabelecida, em relação aos restauros, no final do século XIX. Como expoentes deste antagonismo estão, de um lado, o do inglês de John Ruskin (1819-1900) e, do outro, o do francês Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879).

Viollet-le-Duc, arquiteto e restaurador, defendia a representação da história na forma. O restauro deveria procurar a perfeição formal, respeitando as características estilísticas e desconsiderando os aspectos históricos, ou seja, os testemunhos inseridos no monumento no transcurso do tempo e que possibilitavam que a comunidade se reconhecesse nestes.

Contemporâneo a Viollet-le-Duc, mas com ideias totalmente antagônicas as dele, Ruskin, crítico de arte e escritor, defendia a consideração e respeito à vida do homem. Criado dentro de uma severa educação religiosa, parte do princípio de que o homem ao nascer recebe bens em depósito que não lhe pertencem, que deverão, depois, ser deixados para as futuras gerações. Para ele, para que haja uma correta leitura da sociedade em relação a sua história, devem-se respeitar as várias inserções feitas pelo tempo e o fato de que tudo tem um início e um fim. Aceitava neste processo a conservação preventiva e até mesmo a consolidadora, mas nunca a restauração, pois considerava que falseava a historicidade.

Deve-se considerar, para uma correta análise do período, o precário estado de conservação dos monumentos, abandonados há décadas, muitos dos quais sem referências estilísticas ou documentais nas quais o restauro pudesse se sustentar. Para Jukka Jokilehto é incontestável o fato de que a restauração baseada no estilo tenha salvado inúmeros monumentos da destruição, mas é também incontestável que estes monumentos foram, em parte, “reconstruídos sobre formas que poderiam ter tido no passado, formas sempre baseadas em comparações analógicas com monumentos do mesmo período e região”¹²⁸. De toda forma, embora o século XX tenha criticado ferozmente a restauração de Viollet-le-Duc, deve-se avaliar que estas críticas estão inseridas dentro de um contexto social, político, filosófico e cultural muito distinto do presente histórico de então.

Ruskin e Viollet-le-Duc são considerados os primeiros teóricos da restauração, representantes da restauração romântica ou, mais adequadamente, da teoria romântica, e da restauração estilística, respectivamente. No caso de Ruskin esta denominação não deixa de ser um paradoxo uma vez que ele não acreditava que a restauração possuísse aspectos positivos. Deve-se entretanto reconhecer que foi a partir da polêmica criada pelo antagonismo de suas posições que teve início o complexo debate sobre o restauro de bens culturais e monumentos, cuja reflexão e ponderação dos vários pontos de vista resultou na formulação dos primeiros conceitos de restauração coerentes com nossa contemporaneidade.

A restauração científica defendida por Camilo Boito (1836-1914), por exemplo, tenta conciliar a teoria romântica com a necessidade de intervenção. Embora Boito

¹²⁸ JOKILEHTO, Jukka. *Alois Riegl e Cesari Brandi nel loro contesto culturale*. In: ANDALORO, Maria (Coord). *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*. Firenze: Nardini Editore, 2006, p. 52.

tivesse consciência da dificuldade de tal conciliação, uma vez que as considerações de Ruskin, devido a sua veneração pela ruína, não eram adequadas à realidade¹²⁹, defende, dentre outros pontos, a consolidação das partes existentes, mas não sua reconstrução; a manutenção das partes incorporadas em restaurações anteriores como parte integrante da história do bem cultural; e os acréscimos, quando estes são indispensáveis, desde que realizados dentro de informações absolutamente certas e com características e materiais diferentes das do original, ainda que escolhidos de forma a propiciar a harmonia do conjunto. A restauração científica ou filológica¹³⁰ iniciada por Boito teve continuidade através de Gustavo Giovannoni (1873-1947).

A restauração histórica representada por Luca Beltrami (1854-1933), por outro lado, cria limites para a restauração estilística. Beltrami considera arbitrária qualquer intervenção que procure a unidade estética independente da existência de referenciais, defende que devem prevalecer os valores figurativos, quando estes não foram totalmente perdidos, e a reintegração das lacunas, desde que embasada em uma profunda e rigorosa pesquisa dos dados históricos. Diferente de Boito, Beltrami não considera que a degradação possa conter qualidades e valores que sejam um acúmulo de significados.

Neste contexto, a ciência passou a ter cada vez mais um papel determinante nas decisões relativas à restauração. Boito e Beltrami, por exemplo, embora discordassem em alguns aspectos relativos às intervenções, concordavam que estas deveriam estar embasadas em criteriosas pesquisas históricas e documentais como forma de evitar o intervencionismo excessivo de Viollet-le-Duc e o fanatismo passivo¹³¹ de Ruskin.

Ainda que as novas diretrizes se restringissem às restaurações efetuadas nos monumentos e nas obras de arte que os integrava, estas repercutiram também na forma com que os restauros estavam sendo executados fora deste contexto. Muitos museus, procurando diminuir o empirismo nas restaurações e fornecer dados objetivos para que os restauradores pudessem atuar com relativa segurança, criaram, no final do século XIX, os primeiros laboratórios científicos; o Museu Real de Berlim, por exemplo,

¹²⁹ JOKILEHTO, Jukka. *Op. cit.*, 2006, pp. 51-57.

¹³⁰ Para Maria José M. Justicia é errônea a denominação de restauração científica para a teoria de Boito, o melhor seria denominá-la de “filológica” uma vez que a linha que mais se sobressai é a da conservação.

¹³¹ Termo utilizado por Salvador Muñoz Viñas e colocado aqui devido a sua precisão descritiva.

contrata, em 1888, Friedrich Rathgen,¹³² e o Museu Nacional de Copenhague, em 1890, Georg Rosenberg.¹³³

Contemporâneo a Boito e Beltrami, Alois Riegl¹³⁴ (1858-1905), encarregado de reorganizar a legislação austríaca, no que concerne a conservação de seus monumentos, estabelece três categorias: os intencionais, os históricos e os antigos, e dois grupos de valores: o valor de memória e o valor de contemporaneidade.¹³⁵ O valor de antigo, o valor histórico e o valor comemorativo intencional estão inseridos no valor de memória e o valor de uso, o valor de novidade e o valor artístico no valor de contemporaneidade. Considera nesta divisão e subdivisão que os valores são relativos e podem, em alguns casos, serem conflitantes, e estabelece que, caso isto ocorra, o valor que deve prevalecer sobre os demais é o “valor de antigo”.

O valor de “antiguidade”, ou “valor de antigo”, é indubitavelmente o mais inclusivo, pois objetiva o respeito às diversas estratificações incorporadas pelo fator tempo. “Ademais, para Riegl”, comenta Beatriz Mugayar Kühl, “monumentos históricos eram não apenas as ‘obras de arte’, mas qualquer obra humana com certa antiguidade (...), contrapondo-se assim às políticas de preservação que se voltavam apenas aos objetos de excepcional relevância histórica e artística”¹³⁶.

Riegl reconhecia principalmente três tipos de restauração: a radical, a histórico-artística e a conservativa. A radical era baseada no respeito máximo ao material original do monumento; a conservativa na recuperação da forma perdida e a histórico-artística no equilíbrio entre os dois extremos¹³⁷.

¹³² Friedrich Rathgen, químico, foi chamado para analisar o que causava a degradação dos artefatos egípcios pertencentes ao Museu Real de Berlim, criou um laboratório de pesquisa e, pelo estudo dos materiais elaborou uma série de tratamentos de conservação. Em 1898, publica o primeiro livro sobre conservação intitulado *Die Konservierung von Altumsfunden* (A Conservação de Antiguidades). Fonte de referência: Isis Baldini Elias, Dissertação de Mestrado, ECA 2002.

¹³³ Georg Rosenberg, escultor e cientista que adquirira seus conhecimentos de forma autodidata.

¹³⁴ Alois Riegl em 1902 foi designado como presidente da Comissão de Monumentos Históricos da Áustria, encarregado de reorganizar a legislação que envolvia a conservação dos monumentos austríacos. Escreve, em 1903, *Der Moderne Denkmalkultus*, (O Culto Moderno dos Monumentos) que foi a base teórica de seu projeto e se tornou referencial nas questões relativas a tutela e conservação dos monumentos históricos.

¹³⁵ Embora o termo utilizado por Riegl seja *newness-value*, optei por traduzi-lo como contemporaneidade por ser este termo mais pertinente as questões abordadas.

¹³⁶ KÜHL, Beatriz Mugayar. *Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização: Problemas Teóricos de Restauro*. Cotia; Ateliê Editorial, 2008. p. 64.

¹³⁷ JOKILEHTO, Jukka. *Op. cit.*, 2006, pp. 51-57.

Após a Primeira Guerra, justamente pelas deficiências detectadas em relação à carência de princípios teórico-metodológicos e de infraestrutura, a área começa efetivamente a se organizar.

Em relação ao patrimônio móvel, com o advento da guerra, muitas instituições objetivando salvaguardar seus objetos de interesse cultural de possíveis bombardeios, atos de vandalismos ou saques, guardaram seus acervos em locais de difícil acesso, quase sempre, inadequados. Como resultado, devido ao longo período de tempo que permaneceram nestes locais, as obras apresentaram problemas de degradações de natureza distinta de aquelas que os restauradores estavam acostumados a enfrentar, como, por exemplo, deslocamentos de sais, micro-organismos, corrosão, etc. Tornou-se necessário um efetivo apoio técnico-científico de profissionais oriundos das ciências exatas que pudessem identificar, classificar e indicar soluções para os novos problemas; o que impulsionou a criação de novos laboratórios científicos em instituições museológicas. Como consequência das pesquisas desenvolvidas por estes, é realizado em Roma, em 1938, o *First International Meeting for the Study of Scientific Methods Applied to the Examination and Conservation of Works of Art*¹³⁸.

Tornou-se necessário, também, normatizar as atividades de restauro para diminuir as divergências conceituais. Começam a surgir as primeiras *cartas*, documentos de caráter indicativo resultantes de conferências internacionais. A primeira foi a Carta de Atenas¹³⁹, de 1931, que sintetizou os critérios da restauração moderna. Em seus dez artigos expressa a necessidade de inventariar os monumentos históricos, amplia a noção de preservação, constata a tendência cada vez mais generalizada de abandonar a restauração de estilo, além de abordar, dentre outros temas de relevância, a necessidade de uma atitude interdisciplinar nos tratamentos de conservação¹⁴⁰.

A Carta de Atenas foi a base para a elaboração, na Itália, da *Carta del Restauro*, de 1932, emitida pelo Conselho Superior de Antiguidades e Belas Artes, que objetivava uniformizar a metodologia das diferentes superintendências italianas e oferecer um guia

¹³⁸ CAPLE, Chris. *Conservation Skills, Judgement, Method and Decision Making*. Londres: Routledge, 2000, p. 54.

¹³⁹ Elaborada durante o I Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de Monumentos.

¹⁴⁰ BALDINI ELIAS, Isis. *Conservação e Restauro de Obras de Arte em Suporte de Papel*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo, 2002, p. 36.

aos arquitetos-restauradores. Devido a grande participação de Giovannoni em sua elaboração, a carta italiana foi fundamentada nos preceitos da restauração científica¹⁴¹.

Embora os referenciais teórico-metodológicos e teórico-operacionais da restauração científica tenham sido amplamente aplicados na Europa entre as duas grandes guerras, após a Segunda Guerra, diante da dimensão das destruições provocadas pelo conflito bélico, chegou-se à conclusão de que entre a teoria e a prática deveria imperar o bom senso, evidenciou-se também a urgência de uma extensa reelaboração dos conceitos vigentes.

A extensão dos estragos expôs também a escassez de mão de obra qualificada, e, então, surgem os primeiros cursos de restauro na Europa e Estados Unidos. Surgem, também, as primeiras organizações internacionais com o objetivo de proteger o patrimônio cultural, tanto em tempo de guerra como em tempo de paz. Em 1945, foi criada a *Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura* (UNESCO), uma organização internacional de caráter governamental com o objetivo de contribuir para a paz e a segurança do mundo mediante uma atuação nas áreas de educação, ciência, cultura e comunicações. Segundo o Tratado de Constituição da UNESCO, a organização tem o objetivo de zelar pela conservação e preservação do patrimônio universal em suas várias manifestações através de seus instrumentos jurídicos, ou seja, de suas convenções e recomendações¹⁴².

Em 1959, como resultado da 9ª Conferência Geral da UNESCO, de 1956, foi criado o *International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property* (ICCROM), uma organização intergovernamental dedicada à conservação do patrimônio cultural.

Na segunda metade do século XX, posições como as de Roberto Pane e Renato Bonelli – o restauro deve ser realizado após a avaliação da obra em sua bipolaridade, histórica e estética – se consolidam, formulando as primeiras reflexões teóricas de restauro verdadeiramente coerentes para a nossa realidade. A restauração crítica, resultado destas reflexões, foi depois aprofundada por Renato Bonelli, Pietro Gazzola e Cesare Brandi.

¹⁴¹ Apenas como comparativo, neste momento o Brasil se encontrava entre a Revolução de 1930 e a Revolução Constitucionalista de 1932.

¹⁴² SILVA, Fernando Fernandes. *Mario e o Patrimônio: um anteprojeto ainda atual*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 30, 2002, pp. 129-135.

Para Giovanni Carbonara, “o restauro crítico propôs-se a uma reelaboração teórica, de caráter estético e filosófico, em decorrência da crise teórico-metodológica evidenciada pelos danos dos bombardeios da Segunda Guerra Mundial”¹⁴³, conforme explica:

“(o restauro crítico) parte da afirmação de que toda intervenção constitui um caso em si, não classificável em categoria (como aquelas meticulosamente precisadas pelos teóricos do chamado restauro “científico”: complemento, liberação, inovação, re-composição, etc.), nem responde a regras pré-fixadas ou a dogmas de qualquer tipo, mas deve ser reinventado com originalidade, de vez em vez, caso a caso, em seus critérios e métodos. Será a própria obra, indagada atentamente com sensibilidade histórico-crítica e com competência técnica, a sugerir ao restaurador a via mais correta a ser empreendida”¹⁴⁴

Para Beatriz Mugayar Kühl,

“A partir de meados do século a discussão ganha em amplitude, consistência e profundidade, alcançando-se um período de grande maturidade. Através das proposições de variados autores, buscava-se superar visões do restauro que, na linha teórica predominante, eram voltadas essencialmente aos aspectos documentais (...).Passa-se a encarar o restauro como ato histórico-crítico, que considera concomitantemente os aspectos materiais, formais e documentais da obra, que deve respeitar as várias fases por que ela passou e que preserva a pátina, ou seja, conserva as manchas de sua própria translação no tempo. Ademais, assume-se que qualquer ação no bem intervém inexoravelmente em sua realidade figurativa (pois mesmo uma limpeza que remova a sujeira, mas preserve a pátina, muda a leitura da obra) e a restauração assume para si a tarefa de prefigurar, controlar e justificar alterações”¹⁴⁵

Embora com significativa abrangência na Europa, os conceitos teóricos nos quais a restauração crítica se sustenta só rompem definitivamente com este limite territorial quando, em 1963, Cesare Brandi (1906-1986) publica a *Teoria da Restauração*, uma ampla e sistemática formulação teórico-metodológica. A partir do que a restauração se firma como campo disciplinar autônomo, se aproximando das áreas que lhe são afins e se contrapondo ao empirismo que prevalecera até então¹⁴⁶.

Brandi embora tenha dirigido o Instituto Centrale de Restauro (ICR)¹⁴⁷ por mais de duas décadas, de 1939 a 1961, não era restaurador, cientista ou arquiteto, mas sim um historiador da arte. As reflexões que o possibilitaram escrever a *Teoria da Restauração* foi consequência das experiências e questionamentos, inerentes às

¹⁴³ CARBONARA, Giovanni. *Avvicinamento al Restauro*. Napoli: Liguori, 1997.

¹⁴⁴ CARBONARA, Giovanni, *op. cit.*, 1997. p. 285. In: BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 13 (Nota de Rodapé)

¹⁴⁵ KÜHL, Beatriz Mugayar. *Op. cit.*, 2008, p. 65.

¹⁴⁶ *Idem*, p. 67.

¹⁴⁷ Brandi fundou o Instituto Centrale de Restauro junto com Giulio Carlo Argan, em 1939.

atividades práticas vivenciadas no ICR, em conjunto com as pesquisas conduzidas no campo estético e crítico.

Para Brandi, “a restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro”¹⁴⁸. A instância estética determina a condição artística do produto e a instância histórica o define como um produto da atividade humana, realizado em certo tempo e lugar e que se encontra em certo tempo e lugar. A partir dessas instâncias fundamentais derivarão os princípios que regerão, necessariamente, a restauração em sua execução prática. A contemporização entre essas duas instâncias representa a dialética da restauração.

Cesare Brandi e Alois Riegl, embora tenham trabalhado em períodos históricos diferentes, Riegl no espírito do romantismo tardio do final do século XIX e Brandi no modernismo do século XX – Brandi nasce um ano após a morte de Riegl –, influenciaram na forma de entender a conservação e o restauro dos bens culturais no século XX¹⁴⁹; assim como o pensamento Brandiano se mantêm, os valores defendidos por Riegl continuam atuais e estimulando constantes reflexões.

Paralelamente a toda discussão teórica, mas impulsionados por ela, os conservadores e restauradores, como passaram a se denominar, já eram em número significativo e suficientemente especializado para se unirem e formarem suas próprias organizações¹⁵⁰. A primeira a ser constituída foi o *International Institute for Conservation of Historic Objects and Works of Art* (IIC), em 1950, que cresceu e se expandiu formando similares em outros países, como, por exemplo, o *IIC-American Group* (IIC-AG), nos Estados Unidos. Na sequência surge, também na Inglaterra, o *United Kingdom Institute for Conservation* (UKIC), em 1953.

A necessidade de estabelecer e definir objetivos comuns e regras comportamentais para seus associados fez com que, em 1963, o IIC-AG elaborasse a primeira formulação de critérios e práticas, o *IIC American Group Standards of Practice and Professional Relations for Conservators*, e, em 1967, com o objetivo de estabelecer padrões éticos comportamentais, o *Code of Ethics for Art Conservators*.

¹⁴⁸ BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 30

¹⁴⁹ JOKILEHTO, Jukka. *Op. cit.*, 2006, p. 51.

¹⁵⁰ CAPLE, Chris. *Op. cit.*, 2000, p. 59.

A estas duas formulações se seguem *Definition of a Conservator-Restaurator*, do Comitê de Conservação do *International Council of Museum (ICOM-CC)*, de 1978, *Guidance for Conservation Practice*, do UKIC, de 1983, *Code of Ethics and Guidance of Practice*, do *American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (AIC)*, antigo IIC-AG, amplamente revisado em 1994, e tantos outros mais.

Na década de oitenta os conservadores e restauradores passam a serem denominados de conservadores-restauradores, uma vez que se considerou que as atividades complementares e, em muitos casos, indissolúveis. Nesta união enfatizaram-se as questões referentes à conservação. O código de Ética do ICOM-CC, de 1984, por exemplo, define que “a atividade do conservador-restaurador consiste no exame, preservação e conservação-restauração do bem cultural”.

Nas últimas décadas do século XX, tem sido publicada uma quantidade significativa de textos sobre conservação e restauração, alguns completamente antagônicos sejam nas questões teóricas sejam nas práticas. Dentro desse panorama singular, a síntese do pensamento brandiano se mantém; por outro lado, cresce uma tendência que visa à separação da restauração arquitetônica das obras de arte. Os defensores deste pensamento ainda não elaboraram formulações teóricas coerentes o suficiente para que se estabeleça uma linha de conduta. Talvez os que mais se aproximaram de uma definição teórica sejam os defensores da conservação integral ou conservação pura.

A conservação integral¹⁵¹, defendida principalmente por Marco Dezzi Bardeschi, considera ter superado a dialética brandiana das instâncias estéticas e históricas dando ênfase sem precedentes à instância histórica, uma vez que elimina a tensão existente entre as instâncias se posicionando a favor do respeito absoluto ao tempo e a historicidade. Bardeschi considera que o único fim da restauração é assegurar a conservação da autenticidade da obra e, para tanto, deve-se manter todas as contribuições recebidas ao longo de sua existência, pois são estas que garantem seu valor de testemunho e lhe conferem credibilidade.

Segundo Bonelli, defensor da restauração crítica, a conservação integral deixa de um lado a estética – posição contrária ao restauro crítico – e considera a obra de arte

¹⁵¹ A conservação integral é defendida por Marco Dezzi-Bardeschi, Anna Lucia Maramotti, B. Paolo Torsello e Amedeo Bellini.

como um objeto estratificado, um produto cultural complexo, cheio de significados de diversos tipos: “antropológicos, sociológicos, psicanalíticos e semióticos com finalidade técnico-prática”¹⁵².

Ainda que a área venha assumindo, desde o século XIX, uma determinada autonomia e tenha se estabelecido “como campo do saber, num contínuo intercâmbio entre teoria, prática e propostas legislativas”,¹⁵³ torna-se cada vez mais evidente que ela encontra-se em momento de mudança de paradigma. Existe uma clara busca por novas soluções e crescem, cada vez mais, os questionamentos sobre *como* e principalmente *porque* restaurar. Pensamentos como os colocados por James Beck de que “as soluções simples, que não requerem intervenções *científicas* e transformações milagrosas, são pouco atrativas para os restauradores, os patrocinadores e demais pessoas e entidades pertencentes ao *establishment* da restauração”¹⁵⁴, começam a exigir uma avaliação crítica mais séria.

Além do que, independente da postura teórica ou da abordagem conceitual que o justifique, deve-se considerar que o restauro é uma intervenção a ser evitada tanto quanto possível; independentemente dos motivos, é sempre um ato subjetivo de remoção de camadas de informações da obra, tanto de seu percurso quanto de seu contexto, como veremos mais a frente.

1.2.2 Considerações sobre a área no Brasil

Diferente do cenário europeu, as discussões sobre conservação e restauro no Brasil, voltadas para a realidade nacional, praticamente não aconteceram. Inexiste no país uma carta de princípios que, a exemplo da Carta Italiana, seja destinada a:

(...) todos os Superintendentes e Chefes de Institutos autônomos, com a disposição de que se ativessem escrupulosa e obrigatoriamente, para toda intervenção de restauro em qualquer obra de arte, às normas contidas na mesma Carta e nas instruções anexas, que aqui são publicadas na íntegra¹⁵⁵

¹⁵² BONELLI, Renato. *Restauro anni '80: tra restauro critico y conservazione integrale*. In: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, fasc. 1-10.

¹⁵³ KÜHL, Beatriz Mugayar. *Op. cit.*, 2008, p. 23.

¹⁵⁴ BECK, James. *La restauración de obras de arte: Negocio, cultura, controversia y escándalo*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, p. 45.

¹⁵⁵ Preâmbulo da Carta Italiana de Restauro, divulgada pela circular nº 117, de 06 de abril de 1972, pelo Ministério da Instrução Pública.

No Brasil, a preocupação em legislar sobre o patrimônio começa na década de trinta, logo após a Revolução de 1930¹⁵⁶ e a Revolução Constitucionalista de 1932.¹⁵⁷ A efetiva participação do Estado na preservação começou com o decreto de 1933, que elevou a cidade de Ouro Preto em Monumento Nacional, seguido do Decreto Federal nº 24735, de 1934, criando a Inspetoria de Monumentos Nacionais, ligada ao Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro e, depois, em 1937, com a criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN),¹⁵⁸ e da promulgação do Decreto-Lei nº 25,¹⁵⁹ primeira lei a estabelecer as diretrizes legais para organizar a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional.

Para uma maior compreensão, faz-se necessário uma contextualização do tema. Embora a Liga das Nações tenha se instituído em 1919, no Direito Internacional o primeiro tratado multilateral, feito exclusivamente para estabelecer a proteção dos bens culturais, foi o *Pacto Roerich*, assinado em 1935, na *Sétima Conferência Internacional Americana*, por representantes de 21 Estados.¹⁶⁰ No direito comparado, no final do século XIX, “a maioria dos Estados ricos em bens culturais - Egito, Tunísia, Grécia, México e Itália – começou a estabelecer leis que disciplinavam a proteção dos bens culturais, inclusive, com a imposição do tombamento daqueles pertencentes à iniciativa privada”.¹⁶¹

No Brasil a nova constituição de 1934, especifica, no Art 10 parte III, que compete concorrentemente à União e aos Estados, “proteger as belezas naturais e os monumentos de valor histórico ou artístico, podendo impedir a evasão de obras de arte”. Inicia-se, neste momento, por parte do estado um projeto de identidade nacional que passa, obrigatoriamente, pelo patrimônio cultural. Para Beatriz Kühl, “A construção da

¹⁵⁶ Conflito armado liderado por Minas Gerais, Paraíba e Rio Grande do Sul que culminou com o golpe de estado de 1930, o presidente Washington Luiz foi deposto e o presidente eleito, Júlio Prestes, foi impedido de assumir.

¹⁵⁷ Conflito armado liderado pelo estado de São Paulo que objetivava derrubar o Governo Provisório de Getúlio Vargas e promulgar uma nova constituição.

¹⁵⁸ Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937. Capítulo III – Seção III – Art.46. Fica creado o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, com a finalidade de promover, em todo o País e de modo permanente, o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional. Assinada por Getúlio Vargas. Disponível em:

<<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=225>>. Último acesso em 25 abr 2010.

¹⁵⁹ Definição dos bens a serem preservados: Capítulo I, Artigo 1º - Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.

¹⁶⁰ SILVA, Fernando Fernandes. *Op. cit.*, 2002, pp. 129-135.

¹⁶¹ *Idem*, p. 132.

nacionalidade foi perseguida através de diversas ações levadas a cabo por um regime de exceção, o Estado Novo, que nesse sentido se colocou como continuação e exacerbação da Revolução de 1930”.¹⁶²

É neste contexto que o Ministro da Educação, Gustavo Capanema, solicita a Mario de Andrade, então diretor do Departamento Municipal de Cultura da cidade de São Paulo, o anteprojeto para criação do órgão que deveria organizar o patrimônio. É então que, segundo Beatriz Kühl, “Intelectuais de vanguarda, muitos filiados ao movimento moderno, ganharam, então, maior espaço, e passaram a trabalhar junto ao governo autoritário.”¹⁶³

O anteprojeto¹⁶⁴ para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPAN), conforme denominado por Mário no documento entregue, foi organizado em três capítulos, o primeiro descreve as finalidades e as competências do SPAN, o segundo define o que é patrimônio artístico nacional e relaciona as obras que o incluem e o terceiro define toda a estrutura organizativa, especificando inclusive o número de funcionários necessários para cada atividade. Embora o anteprojeto não tenha sido implantado na íntegra, por ter sido considerado muito complexo e abrangente, serviu de base para a elaboração do Decreto-Lei n.25.

Cabe também mencionar que o Brasil é um dos poucos países a construir uma estrutura para o reconhecimento e a salvaguarda do patrimônio cultural sob projetos e ideias de intelectuais modernistas. O que embora aparentemente seja antagônico, na verdade não o é; estava na pauta do projeto modernista brasileiro a afirmação de uma identidade nacional, através da criação de uma arte nacional, uma iconografia voltada para o local, desde as primeiras décadas do século. Foi devido a este desejo que, segundo Tadeu Chiarelli, os artistas modernistas, de certa forma, não aderiram às “formulações mais avançadas e desestabilizadoras da arte, levantadas por alguns segmentos das vanguardas históricas europeias”.¹⁶⁵

¹⁶² KÜHL, Beatriz Mugayar. *Op. cit.*, 2008, p. 102.

¹⁶³ *Idem, ibidem.*

¹⁶⁴ Anteprojeto reproduzido na íntegra na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 30, 2002, pp. 270-287.

¹⁶⁵ CHIARELLI, Tadeu. In: *97 Panorama de Arte Brasileira – Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Takano, 1997, p. 28.

Sobre aquela época Alcides Rocha Miranda, que fazia parte do grupo pioneiro que trabalhou para a implantação do SPHAN, comenta:

(...) Entrei quando o Oscar Niemeyer saiu. Foi curioso porque justamente um arquiteto que defendeu o Patrimônio desde o início, era vanguarda na criação moderna.

(...) Eu já tinha escritório de arquitetura quando o Rodrigo me convidou para organizar o Patrimônio. E passei a fazer parte de uma equipe muito grande, ele tinha muitos amigos. O pessoal saía do escritório e ia para o Patrimônio conversar com o Rodrigo. Me lembro do Prudente de Moraes, neto, do Sérgio Buarque de Holanda, Portinari, Manuel Bandeira, Mario de Andrade aparecia às vezes. Era um grupo muito bom. O Rodrigo tinha uma mesa grande, nós nos reuníamos naquela mesa, chegando de viagem. Porque nós estávamos não só cuidando das ruínas, de salvar as ruínas, como também de fazer o inventário do patrimônio.¹⁶⁶

Quando de sua criação, o SPHAN, dirigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade¹⁶⁷, possuía duas divisões técnicas: a Divisão de Estudos e Tombamento (DET), dirigida por Lucio Costa de 1937 a 72, que incluía a Seção de Arte, Seção de História e Arquivo Central, coordenado por Carlos Drummond de Andrade, e a Divisão de Conservação e Restauro (DCR) que contava com os restauradores Edson Motta, João José Rescala e Jair Afonso Inácio.¹⁶⁸

Sobre os primeiros anos do SPHAN, Beatriz Kühl comenta:

O SPHAN enfrentou uma série de dificuldades, como o fato de não existir no Brasil um corpo de profissionais habilitados para trabalhar em restaurações, o estado incipiente da historiografia da arte brasileira, a dificuldade em estabelecer critérios para a identificação dos bens a proteger.¹⁶⁹

Como parte do projeto de divulgação do órgão, o SPHAN lança, em 1937, a *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Beatriz Kühl¹⁷⁰ observa que, até 1969, data da primeira interrupção na publicação da revista, foram publicados 163 artigos, sendo que, destes, apenas cinco referem-se à conservação e restauro de forma mais direta e, destes, apenas um¹⁷¹ se preocupa com as suas questões filosóficas e éticas, o que evidencia a falta de referências conceituais nas atividades desenvolvidas pelo

¹⁶⁶ MIRANDA, Alcides da Rocha. *Não foi fácil, não havia gente* (entrevista). In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 30, 2002, p. 248.

¹⁶⁷ De 1937 a 1968.

¹⁶⁸ PIRES MARTINS, Maria Helena. *Políticas Culturais de Conservação do Patrimônio: Caso do Mobiliário*. Tese para o concurso de habilitação à Livre Docência. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Departamento de Biblioteconomia e Documentação, 1997, p.44

¹⁶⁹ KÜHL, Beatriz Mugayar. *Op. cit.*, 2008, p. 103.

¹⁷⁰ *Idem*, p. 105.

¹⁷¹ O de Hanna Levy: *Valor Artístico e Valor Histórico: Importante Problema da História da Arte*, na *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 4, pp. 191-192, 1940. In: KÜHL, Beatriz Mugayar. *Op. cit.*, 2008, p.105.

órgão. Para ela, “O que transparece nas intervenções do SPHAN é, na verdade, o empirismo, tendo como meta a valorização de um período específico de nossa história”.¹⁷²

Com relação à conservação e restauro, em 1944, Rodrigo Melo Franco de Andrade convida o artista Edson Motta para ocupar o cargo de conservador do Setor de Conservação de Obras de Arte, do SPHAN. Procurando viabilizar a implantação de um sistema de preservação dos bens móveis junto ao órgão federal, Edson Motta é enviado, em 1945, com uma bolsa de estudos da Fundação Rockefeller, para a Universidade da Pensilvânia, por um período de seis meses, e, depois, para o Fogg Art Museum, da Universidade de Harvard.¹⁷³

Em seu retorno, em 1947, Edson Motta, segundo Maria Helena Pires Martins, “projeta o sistema de ateliês de conservação ligados aos museus, para os bens móveis; e ateliês móveis, que funcionavam dentro dos monumentos para os bens integrados. Motta coordenava sozinho e diretamente todos os trabalhos em andamento no país.”¹⁷⁴ Tarefa que pode ser considerada impossível diante da dimensão territorial do país, da precariedade do sistema viário e meios de transportes de então e da multiplicidade de objetos considerados de interesse cultural.

Em 1970, a partir do *1º Encontro dos Governadores, Secretários Estaduais da Área Cultural, Prefeitos de Municípios Interessados, Presidentes e Representantes de Instituições Culturais*, é redigido o *Compromisso de Brasília*, documento que estabelece diretrizes para as iniciativas de proteção aos bens culturais dos Estados e Municípios. O documento admite a carência de cursos e de profissionais qualificados e reconhece a urgência do investimento em formação.

(...) Para remediar a carência de mão-de-obra especializada, nos níveis superiores, médio e artesanal, é indispensável criar cursos visando à formação de arquitetos restauradores, conservadores de pintura, escultura e documentos, arquivologistas e museólogos de diferentes especialidades, orientados pelo DPHAN e pelo Arquivo Nacional os cursos de nível superior.¹⁷⁵

¹⁷² KÜHL, Beatriz Mugayar. *Op. cit.*, 2008, p.108.

¹⁷³ CASTRO, Aloísio Arnaldo Nunes. *A Trajetória Histórica da Conservação-Restauração de Acervos em Papel no Brasil*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em História. Universidade Federal de Juiz de Fora. 2008. pp. 92-93 e PIRES MARTINS, Maria Helena, *op. cit.*, 1997, p.56

¹⁷⁴ PIRES MARTINS, Maria Helena. *Op. cit.*, 1997, p.56.

¹⁷⁵ Compromisso de Brasília, p. 2, Disponível em: <http://www.icomos.org.br/cartas/Compromisso_de_Brasilia_1970.pdf>. Último acesso em 05 de maio de 2010.

Com o objetivo de diminuir a defasagem teórica e prática de seus funcionários, o IPHAN (antigo SPHAN) começa, em meados dos anos setenta, a estimular a realização de cursos no exterior. O retorno destes profissionais aliado ao investimento na área educacional foram fatores decisivos para o desenvolvimento da restauração, uma vez que possibilitaram a criação dos primeiros cursos no país.

Embora as práticas metodológicas tenham evoluído e se tornado mais atuais, havia ainda uma carência de embasamentos teóricos e científicos, o que descaracterizava o restauro como um ato histórico-crítico ou teórico-científico e o aproximava do empirismo.

Dentre os cursos criados no período destacam-se o da Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP), de 1970, o da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (UFBA), de 1981, e o da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), de 1978.

Atualmente a oferta de cursos direcionados para as áreas de conservação e restauro é tanta que se torna impossível mapear o conjunto, tanto pela multiplicidade de temas que abarcam como pela duração ou título que possibilitam. Neste cenário o único curso de graduação é o da UFMG, *Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis*. O curso, que teve início em 2008, tem duração de oito semestre e caráter interdisciplinar, contando com a participação de professores das faculdades de Filosofia e Ciências Humanas, de Educação e Letras. Concomitantemente, a Universidade transformou também o *Curso de Especialização em Conservação e Restauro de Bens Móveis*, que funcionava desde os anos oitenta, em *Curso de Mestrado em Artes Visuais – Conservação e Restauro*, em uma atitude louvável, consolidando mais uma vez o seu pioneirismo e responsabilidade social, histórica e cultural.

Infelizmente o avanço propiciado pelos cursos de restauro não foi acompanhado pelo desenvolvimento da área científica. A produção científica nacional é ainda incipiente e sem muitas contribuições significativas, excetuando-se alguns poucos exemplos. Os cientistas que desenvolvem pesquisas para a área normalmente são docentes de alguma universidade, de áreas outras, e por isso distantes dos problemas inerentes às obras de arte, posto não ser este o foco principal de sua linha de pesquisa.

Surgem também na década de 1980, as primeiras associações de classe, entidades civis de direito privado. A *Associação Brasileira de Conservadores-*

Restauradores de Bens Culturais (ABRACOR) é a primeira a ser criada, em 1980, com o objetivo, explicitado em seu Estado Social, de dignificar e proteger os conservadores-restauradores. A esta se seguem as associações estaduais como, por exemplo, a Associação Catarinense de Conservadores de Bens Culturais (ACCR), criada em 1987, ou as associações ligadas a determinado segmento da área como, por exemplo, a Associação Brasileira de Encadernação e Restauro (ABER), criada em São Paulo no ano de 1988, por iniciativa de um grupo de encadernadores e restauradores representados por Guita Mindlin e Thereza Brandão Teixeira. Devido ao aspecto restritivo da ABER e o distanciamento geográfico da ABRACOR, sediada no Rio de Janeiro, os conservadores-restauradores de São Paulo criam, em 1994, a Associação Paulista de Conservadores Restauradores de Bens Culturais (APCR).

Em 2006, as associações, em conjunto com um grupo de conservadores e docentes da área, redigem o primeiro *Código de Ética do Conservador-Restaurador*,¹⁷⁶ que foi elaborado a partir dos Códigos do *International Council of Museums* (ICOM), do *American Institute of Conservation* (AIC), do *European Federation of Conservator-Restorers' Organizations* (ECCO) e do texto de Edna May Duvivier¹⁷⁷. O Código objetiva “estabelecer normas e princípios que orientem o conservador-restaurador na boa prática de sua profissão.”

Com relação ao papel do conservador-restaurador o código brasileiro especifica em seu preâmbulo:

O papel fundamental do conservador-restaurador é a preservação dos bens culturais para benefício da atual geração e das gerações futuras. Para tal, este profissional realiza diagnóstico, tratamento de conservação e restauração dos bens culturais, a respectiva documentação de todos os procedimentos, além do estabelecimento de atividades referentes à conservação preventiva.

Embora no *Professional Guidelines* da ECCO, de 1993, o papel do conservador-restaurador esteja descrito de forma muito semelhante ao Código brasileiro, na versão de 2002 é apresentado da seguinte forma:

O papel fundamental do Conservador-restaurador é a preservação do patrimônio cultural para o benefício das gerações presentes e futuras. O Conservador-restaurador contribui para a percepção, a apreciação e a compreensão do patrimônio cultural em relação ao seu contexto ambiental e sua importância e propriedades físicas.

¹⁷⁶ Embora com algumas alterações, o Código brasileiro se assemelha muito ao do ECCO.

¹⁷⁷ DUVIVIER, Edna May de A. *Código de Ética: um enfoque preliminar*. In: Boletim da Associação Brasileira de Conservadores-Restauradores de Bens Culturais. ABRACOR, Rio de Janeiro, Ano VIII, n. 1, jul 1988.

Como se evidencia, o desenvolvimento da área foi, em grande parte, resultado dos desdobramentos das atuações do IPHAN que, embora tenha enfrentado diversos problemas de ordem administrativa e gerencial que o impediu de ser mais eficiente, tem tido um papel determinante para a área e para proteção do patrimônio cultural nacional.

Foi somente a partir dos anos noventa que a conservação preventiva passou a ocupar um lugar de destaque nas questões museológicas mudando o paradigma tanto do assunto, de restauração para preservação, como do conceito no qual o assunto está inserido. Fato que ocorreu em consequência da pouca publicação direcionada para a área e das possibilidades financeiras disponíveis para sanar tal carência.

O desinteresse por parte das editoras na tradução de publicações estrangeiras fez com que, em 1994, um grupo de profissionais¹⁷⁸ coordenados por Indrid Beck, elaborasse o *Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos* (CPBA), que consistia na seleção, tradução e disponibilização de textos atuais sobre conservação preventiva e gerenciamento institucional. O grupo contou com o apoio técnico da organização americana *Commission on Preservation and Access* (atualmente incorporada ao *Council on Library and Information Resources* – CLIR) na elaboração do projeto e depois com o financiamento da fundação norte-americana Andrew W. Mellon e da VITAE. Como resultado, foram publicados, em 1997, um total 53 títulos versando sobre a conservação nos diversos suportes. Como parte do projeto, foram ministrados mais de 130 cursos¹⁷⁹, difundindo por todo o país os conceitos contidos nas publicações.

Como desdobramento, os conceitos que regiam a área de conservação e restauro e que tinham influência nitidamente europeia, consequência dos cursos realizados pelos profissionais brasileiros, na década de setenta, na Itália, Espanha, Portugal, Alemanha, França e Inglaterra, passaram, a partir de então, a ter forte influência norte-americana tanto na preservação como nos gerenciamentos administrativos. Nesta mudança de paradigma a conservação preventiva passou a ocupar o primeiro plano nas preocupações das instituições e os trabalhos gerenciais começaram a ser planejado de forma orgânica e sob uma óptica multidisciplinar.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Formado por representantes de 19 instituições, entre arquivos, bibliotecas, museus e universidades.

¹⁷⁹ Até o ano de 2001, segundo informações obtidas em: <<http://www.arqsp.org.br/cpba/>>. Último acesso em 01 jun 2010.

¹⁸⁰ CASTRO, Aloísio Arnaldo Nunes. *Op. cit.*, 2008, p.149.

1.2.3 Os conceitos clássicos da conservação-restauração

Os princípios que regem a restauração começaram a ser elaborados com a Carta de Atenas e continuaram através dos códigos de ética das associações de classe. Talvez o mais antigo seja o da Distinguilidade, mencionado em 1931 na Carta de Atenas, não com esta denominação, mas com o sentido que define o princípio. A este, seguem-se os de Reversibilidade e Legibilidade. Desde que foram estabelecidos, os princípios têm sofrido modificações e se readequado constantemente, objetivando neste processo uma maior compreensão e possibilidade de aplicação prática

O princípio da reversibilidade que começou a ser elaborado em meados do século passado, atinge grande repercussão na década de 1970 e começa a ser questionado na década de oitenta, sendo substituído por outros como removibilidade, retratibilidade, estabilidade e finalmente a mínima intervenção. O princípio da Legibilidade também é encontrado no conceito de Compreensão e Leitura. Devido à ambiguidade do termo Reconhecimento, que às vezes é definido a partir dos conceitos da Distinguilidade e outras dos da Legibilidade, este será eliminado das análises que se seguem.

1.2.3.1 Reversibilidade

Este princípio surgiu em meados do século passado, quando começaram a se evidenciar os problemas consequentes de restauração anteriores, como forma de possibilitar futuras intervenções. Ele aparece no *Code of Ethics for Art Conservators*, do IIC-AG, de 1967, no *Guidance for Conservation Practice*, do UKIC, de 1983 entre outros códigos e publicações. Para Chis Caple, se por um lado este princípio demonstrava a fé que as pessoas tinham, no período pós Segunda Guerra, na capacidade da ciência e da tecnologia em criar polímeros estáveis e facilmente removíveis por outro também indicava que elas haviam começado a perder a fé na permanência das coisas e procuravam meios de refazer o tratamento, se necessário.¹⁸¹

¹⁸¹ CAPLE, Chris. *Op cit*, 2000, p. 63.

Segundo Cris Caple, os termos solúvel e removível foram incorporados dentro do termo reversível, pois este se aplicava tanto aos materiais como aos processos. Além disso:

O conceito de reversibilidade era facilmente entendido pelo público e o restante dos profissionais do patrimônio. Ele indicou que uma abordagem mais cuidadosa estava sendo adotada pelos conservadores e criou a distinção entre os conservadores e os reparadores e restauradores do passado.¹⁸²

O princípio de reversibilidade cresceu na década de 1970, mas devido aos constantes questionamentos que suscitava em relação a sua pertinência, começou a ser desconsiderado a partir da década de 1980. Em 1983, Bárbara Appelbaum, como resposta as deficiências apresentadas pelo princípio, e objetivando sua defesa, define a reversibilidade como:

Propriedade de um tratamento que permite a um conservador informado “voltar o relógio” com relação a esse mesmo tratamento. Em termos funcionais, isto não pressupõe que o objeto permaneça idêntico ao que era mas, somente, que nós possamos fazê-lo voltar a um estado em que as escolhas de tratamento sejam tão amplas quanto eram antes do tratamento em pauta ter sido executado.¹⁸³

Embora se tenha provado a improcedência deste princípio, ele continua presente em alguns códigos de ética como, por exemplo, o da ECCO:

Art. 9º - O Conservador-Restaurador deve empenhar-se em utilizar somente produtos, materiais e procedimentos que, de acordo com o nível de conhecimento nesse momento, não irão danificar os bens culturais, o meio ambiente ou as pessoas.

A própria intervenção e os materiais usados não devem interferir, dentro do possível, com quaisquer diagnósticos, tratamentos ou análises futuros. Deve ainda ser compatíveis com os materiais constituintes desses bens culturais e, tanto quanto possível, facilmente e totalmente *reversíveis*.¹⁸⁴

O *Code of Ethics and Guidelines for Practice*, do AIC (1994), também dá diretrizes que passam pelo conceito de reversibilidade quando, no artigo n. 23, do *Guidelines for Practice*, sobre as reconstituições de partes faltantes, determina: “Essa compensação deve ser *reversível* e não falsamente modificar a estética conhecida,

¹⁸² CAPLE, Chris. *Op. cit.*, 2000, p.64.

¹⁸³ APPELBAUM, Barbara. *Criteria for treatment: reversibility*. Journal of the American Institute for Conservation, 26:65-73, 1987. In: PIRES MARTINS, Maria Helena. *Op. cit.*, 1997, p. 77.

¹⁸⁴ Disponível em: <<http://www.ecco-eu.org/about-e.c.c.o./professional-guidelines-3.html>>. Último acesso em 10 de maio de 2010. (Tradução da autora)

conceitual e as características físicas dos bens culturais, especialmente através de remoção ou ocultamento do material original.”¹⁸⁵.

Considerando que reversibilidade como processo não existe e que como material é questionável, pois um mesmo material pode ser irreversível ou reversível, dependendo das circunstâncias, o termo passou a ser lentamente trocado por outros princípios como: mínima intervenção, removibilidade, retratibilidade e estabilidade.

Como alternativa para reversibilidade, Charteris propõe, em 1999, a removibilidade, ou seja, a possibilidade de remover os materiais adicionados em uma intervenção. Normalmente este princípio vem ligado à remoção de sólidos aplicados na superfície do objeto uma vez que é impossível a remoção em outra circunstância.

Em 1987 Appelbaum propõe o princípio da retratibilidade como alternativa:

A noção de retratibilidade é mais útil na avaliação de tratamentos que a própria ideia de reversibilidade. Isto é particularmente verdade no caso de impregnação dos objetos deteriorados, uma vez que o tratamento reforça o que permanece do objeto, porém não evita futuros deterioramentos do material original, e quem sabe não demore em tornar-se necessário um novo tratamento.¹⁸⁶

Diante das dúvidas criadas pela reversibilidade e também, mesmo que em menor intensidade, pela removibilidade e retratibilidade, as expectativas se direcionaram para a estabilidade dos tratamentos. Espera-se que a seleção de materiais e produtos estáveis possa tornar os tratamentos mais duradouros e, portanto, diminuir a necessidade de novas intervenções.

O Código de Ética brasileiro (2006) não cita a reversibilidade entre suas orientações mas, no capítulo 8, dá ênfase a qualidade dos materiais:

É obrigação do conservador-restaurador realizar intervenções que permitam, no futuro, outras opções e/ou futuros tratamentos, não devendo a forma de utilização e os materiais aplicados interferirem, sempre que possível, com futuros diagnósticos, tratamentos ou análises. Os materiais aplicados devem ser compatíveis com aqueles que constituem os bens culturais e devem ser evitados produtos e materiais que ponham em risco a integridade da obra.

Embora O *Code of Ethics and Guidelines for Practice*, do AIC (1994), cite, como já mencionado anteriormente, a reversibilidade em seu *Guidelines for Practice*,

¹⁸⁵ Disponível em: <<http://www.conservation-us.org/index.cfm?fuseaction=page.viewpage&pageid=1026>>. Último acesso em 10 de maio de 2010.

(Tradução da autora)

¹⁸⁶ In: MUÑOZ VIÑAS, Salvador. *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford: Elsevier Butterworth Heinemann, 2005, p. 113.

também prioriza a qualidade dos materiais como se evidencia no capítulo V, do *Code of Ethics*: “O conservador profissional necessita se esforçar para selecionar métodos e materiais que, dentro do melhor do conhecimento atual, não afetem negativamente o patrimônio cultural ou sua futura análise, pesquisa científica, tratamento ou função”.¹⁸⁷

1.2.3.2 Mínima intervenção

Ainda que a mínima intervenção já houvesse sido articulada por Brandi, em 1963, quando propõe respeitar as várias pátinas de uma obra de arte, só começou a ser considerada uma via possível quando o princípio de reversibilidade começou a perder força nos anos oitenta. Para Maria Helena Pires Martins, “Mexer o menos possível em uma obra dever ser o lema dos conservadores, porque toda intervenção fragiliza o objeto”.¹⁸⁸

No art. 5 do Código de Ética brasileiro (2006) brasileiro, assim como no art.8 do código da ECCO, a mínima intervenção aparece como um princípio ético a ser seguido para evitar tratamentos desnecessários e invasivos:

O conservador-restaurador deve levar em consideração todos os aspectos relativos à conservação-preventiva, antes de intervir em quaisquer bens culturais e sua iniciativa deverá restringir-se apenas ao tratamento necessário.

A mínima intervenção passou a ter um papel fundamental e decisivo nas atividades de restauro no século XXI, devido, principalmente, ao fato dela proteger as obras de arte de intervenções inadequadas, muitas vezes irreversíveis, e possibilitar maior segurança ao conservador-restaurador nas práticas de sua profissão.

1.2.3.3 Legibilidade

O conceito de legibilidade está relacionado com o fato de a restauração ter como objetivo facilitar a compreensão e a leitura da obra. Ele aparece tanto nos códigos de ética da classe quanto nas normativas.

¹⁸⁷Disponível em: <<http://www.conservation-us.org/index.cfm?fuseaction=page.viewpage&pageid=1026>>. Último acesso em 10 maio de 2010.

(Tradução da autora)

¹⁸⁸PIRES MARTINS, Maria Helena. *Op. cit.*, 1997, p. 76.

A legibilidade está presente, por exemplo, na Carta de Restauro Italiana de 1972, normativa determinada pelo Ministério de Instrução Pública – Circular n.117, quando, no Art. 4, especifica: “entende-se por restauração toda intervenção destinada a manter em eficiência, a facilitar a leitura e a transmitir integralmente para o futuro as obras e os objetos definidos nos artigos precedentes”.

O *Professional Guidelines* da ECCO (2002) estabelece que é papel do conservador-restaurador contribuir para “a percepção, a apreciação e a compreensão do patrimônio cultural em relação ao seu contexto ambiental e sua importância e propriedades físicas” e que a atividade de restauração consiste na ação direta sobre o bem cultural com o “objetivo de facilitar a sua percepção, compreensão e entendimento, respeitando, na medida do possível, a sua estética, história e propriedades físicas”.

No Código de Ética brasileiro (2006) a definição é um pouco confusa, pois ele não especifica, como o faz o da ECCO, as atribuições da restauração em separado das da conservação e, mantendo-as junto, não estabelece uma diferença entre elas, além disso, destacam-se nesta definição os conceitos referentes à mínima intervenção e a conservação.

Conservação-restauração seria um conjunto de práticas específicas, destinadas a estabilizar o bem cultural sob a forma física em que se encontra, ou, no máximo, recuperando os elementos que o tornem compreensível e utilizável, caso tenha deixado de sê-lo.

De toda forma este é um princípio básico da restauração, é nele que se fundamenta a atividade. Em muitos aspectos a legibilidade está diretamente ligada com a Distinguiabilidade, como se pode verificar a seguir.

1.2.3.4 Distinguiabilidade

Embora este princípio tenha sido elaborado pela primeira vez em 1931, na Carta de Atenas, só se tornou basilar após a segunda metade do século com a restauração crítica. Estabelece que todas as reintegrações, pictóricas ou de suporte, como todos os materiais adicionados em um restauro sejam perceptíveis e distinguíveis dos originais. Está diretamente ligado à autenticidade e originalidade e tem como objetivo evitar que a restauração crie um falso histórico ou um falso artístico.

A Carta de Atenas, já em 1931, estabelecia no capítulo VI, que “os materiais novos necessários a esse trabalho (conservação) deverão ser sempre reconhecíveis”.

Conceito que foi reiterado pela Carta de Veneza, de 1964, no Art. 9:

O restauro é um tipo de operação altamente especializado. O seu objetivo é a preservação dos valores estéticos e históricos do monumento, devendo ser baseado no respeito pelos materiais originais e pela documentação autêntica.

Qualquer operação desse tipo deve terminar no ponto em que as conjecturas comecem: qualquer trabalho adicional que seja necessário efetuar deverá ser distinto da composição arquitetônica original e apresentar marcas que o reportem claramente ao tempo presente.

Em relação ao restauro de obras de arte, a distinguibilidade está mais ligada ao preenchimento da lacuna, pois é aí que se manifesta a imagem da obra e, portanto onde os valores de autenticidade e originalidade possuem maior significância. Segundo Brandi, “a lacuna é uma interrupção formal indevida e que podemos considerar como dolorosa”,¹⁸⁹ e continua:

Queríamos que o problema do tratamento das lacunas não recebesse uma solução que prejudicasse o futuro da obra de arte ou alterasse a sua essência. Os pontos essenciais que colocamos – absoluta e fácil distinguibilidade das integrações que realizam a unidade potencial da imagem, diminuição da emergência da lacuna como figura – são referências seguras que permitem uma grande variedade de soluções específicas, que, no entanto, serão sempre unívocas no princípio de que derivam.¹⁹⁰

Ainda que o ICR tenha desenvolvido técnicas de integração cromática nas quais a reintegração não seja perceptível a longa distância, mas o seja a curta, como por exemplo o *tratteggio*,¹⁹¹ também conhecido como *rigatino*, Brandi prefere estabelecer princípios para o preenchimento das lacunas e não especificar técnicas:

(...) Queríamos que o problema do tratamento das lacunas não recebesse uma solução que prejudicasse o futuro da obra de arte ou alterasse a sua essência. Os pontos essenciais que colocamos - absoluta e fácil distinguibilidade das integrações que realizam a unidade potencial da imagem, diminuição da emergência das lacunas como figura – são referências seguras que permitem uma grande variedade de soluções específicas, que, no entanto serão sempre unívocas no princípio de que derivam.(...) por isso, não demos receitas e não as daremos. (...)¹⁹²

¹⁸⁹ BRANDI, Cesare. *Op. cit.*, 2004, p. 128.

¹⁹⁰ *Idem*, p.129.

¹⁹¹ O *tratteggio* consiste em justapor uma série de traços verticais paralelos e de cores puras. In: JAMES, Carlos. *Integration of Color*. In: JAMES, Carlo *et al.* *Old Master Prints and Drawing*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1997.

¹⁹² BRANDI, Cesare. *Op. cit.*, 2004, p. 129.

Umberto Baldini, também representante da restauração crítica, estabelece técnicas e processos por meio dos quais a distinguibilidade pode ser respeitada em uma integração pictórica, dentre os quais estão a abstração¹⁹³ e seleção cromática¹⁹⁴.

Quase todos os teóricos, assim como Brandi, defendem a reconstrução das lacunas desde que estas sejam visíveis. Para Max Friedländer,¹⁹⁵ por exemplo, as lacunas devem ser reconstituídas, para que não atrapalhe a legibilidade da obra, mas de forma que se evidencie, de perto, aquelas áreas não originais. Mesmo que Brandi nunca tivesse admitido estar em concordância com Friedländer,¹⁹⁶ é interessante verificar a similaridade dos dois pensamentos no que diz respeito a lacunas e à sua reintegração.

Deve-se, finalmente, considerar que, como Brandi apontou, distinguibilidade não significa evidenciar a área não original permitindo que ela ocupe o primeiro lugar na compreensão do observador, pois isto interferiria em outro princípio já mencionado: o a legibilidade.

1.2.4 A presença do moderno e contemporâneo nos encontros de classe

A pouca durabilidade dos materiais, a dificuldade de estabilizar os processos de degradação, a insegurança sobre os limites da intervenção e a falta de uma teorização específica que estabelecesse estes limites, fez com que, nas últimas décadas do século XX, comessem a surgir os primeiros congressos e simpósios voltados especificamente para a arte moderna e contemporânea.

Os primeiros a divulgarem as dificuldades em tratar obras feitas com materiais não artísticos foram os restauradores americanos, na década de sessenta, quando

¹⁹³ A abstração cromática consiste em traços entrecruzados que conseguem uma tonalidade neutra próxima das cores nas quais se localiza a lacuna. Ela é utilizada quando a lacuna, por seu tamanho e localização, não permite a seleção cromática. In: JAMES, Carlo *et al.* *Op. cit.*, 1997, p. 302.

¹⁹⁴ A seleção cromática consiste na utilização do *tratteggio*, ou do pontilhismo, acompanhando as cores das linhas da imagem. In: JAMES, Carlos. *Op. cit. Loc. cit.*, 1997, p. 302.

¹⁹⁵ FRIEDLÄNDER, Max J. *On Restorations*. In: STANLEY PRICE, Nicolas; TALLEY, M. Kiby; VACCARO, Alessandra. *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996, p. 332.

¹⁹⁶ A publicação de Friedländer, *On Restorations*, é de 1942 – portanto antecede a de Brandi.

detectaram a impossibilidade de solucionar os problemas, apresentados pelas obras do expressionismo abstrato, com as técnicas aplicadas nas pinturas antigas.¹⁹⁷

A partir de então começou a ser explicitada a diversidade de problemas que estas obras suscitavam, cuja solução era complexa tanto no aspecto técnico quanto ético. O primeiro encontro, voltado exclusivamente para a nova problemática, aconteceu em 1971, em Dusseldorf, sob a organização de Heinz Althöfer,¹⁹⁸ diretor do *Restaurierungszentrum*.

A busca por informações que auxiliassem nas tomadas de decisões, fez com que, na mesma década, Erich Gantzert-Castrillo,¹⁹⁹ chefe da conservação do *Museum für Modetn Kunst*, de Frankfurt, partindo da premissa que como o artista era o proprietário intelectual da obra era também o detentor das informações necessárias para que uma intervenção de restauro pudesse se desenvolver sobre bases sólidas, iniciasse uma série de entrevistas com estes objetivando criar um arquivo de técnicas e materiais utilizados pelos artistas contemporâneos. Gantzert-Castrillo comenta que, embora no início não fosse muito evidente a importância destas informações para a área prática, elas tem sido decisivas na determinação de um tratamento.²⁰⁰

Em 1988, a *Scottish Society for Conservation and Restoration* organiza o primeiro encontro *Modern Organic Materials*, na Universidade de Edimburgo, focando principalmente os problemas com os polímeros. Na sequencia, o Canadian Conservation Institute (CCI), em 1991, promove *Saving the 20th Century*, mais conhecido por “*Symposium 91*”, que discutiu os modernos materiais presentes nas coleções, as políticas de conservação, os processos de degradação, os resultados de pesquisas científicas relacionadas aos materiais e vários estudos de casos. O grande centro de preocupações do Simpósio foi a degradação dos materiais plásticos, presente nas apresentações, por exemplo, de Susan Mossman,²⁰¹ que falou sobre os plásticos existentes na coleção do *Museum of Science and Industry* sob o ponto de vista do

¹⁹⁷ CHIANTORE, Oscar; RAVA, Antonio. *Conservare l'arte contemporânea*. Milão: Mondadori Electa, 2005, p. 60.

¹⁹⁸ Heinz Althöfer é autor de vários textos sobre o tema e, em 1992, publica, pela editora italiana Nardini, o livro *Il Restauro delle Opere d'Arte Moderne e Contemporanee*.

¹⁹⁹ GANTZERT-CASTRILLO, Eric. *The Archive of Techniques and Working Materials used by Contemporary Artists*. In: CORZO, Miguel Angel (org.). *Op. cit.*, 1999, p. 127

²⁰⁰ *Idem*, pp.127-130.

²⁰¹ Do Science Museum, de Londres. Apresentação: *Plastics in the Science Museum, London: A curator's View*.

conservador; John Morgan,²⁰² que apresentou a história e objetivos da *Plastics Historical Society* e o projeto misto que estava desenvolvendo com os conservadores do *Museum & Galleries*; Alan Calmes,²⁰³ versou sobre a multiplicidade de materiais plásticos existentes nos arquivos; David M. Wiles,²⁰⁴ sobre a transformação que os materiais poliméricos sofrem com o passar do tempo; Christopher W. MacGlinchey,²⁰⁵ sobre a idade física dos materiais poliméricos; e R. Scott Williams,²⁰⁶ sobre a composição dos objetos plásticos e sua longevidade, além de inúmeras outras apresentações em que o material plástico estava presente, embora não fosse o único objeto de preocupação ou pesquisa. Também no encontro *Modern Materials*, realizado pelo Comitê de Conservação do *International Council of Museum (ICOM-CC)*, em 2001, no Departamento de Conservação da Universidade de Colônia, as questões referentes aos materiais plásticos predominou sobre as demais.

Em 1994, o *Institute of Paper Conservation (IPC)* promoveu na Tate Gallery, em Londres, o encontro *Modern Works, Modern Problems?*, voltado exclusivamente para a área de conservação de papel. Na ocasião, foram discutidos problemas referentes aos corantes nas tintas litográficas, às serigrafias, aos papeis modernos, às fotocópias, às colagens, às técnicas não usuais como, por exemplo, o guache aplicado entre vidros; além disso, focou-se o emblemático tema que envolve a intenção do artista.

E, em 1997, o Netherlands Institute for Cultural Heritage, promoveu o simpósio *Modern Art: Who Cares?*, em Amsterdam, objetivando discutir os resultados do projeto de pesquisa *Conservation of Modern Art* da *Foundation for the Conservation of Modern Art*. O seminário, que teve importantes desdobramentos para a conservação de obras modernas e contemporâneas, concluiu que a conservação destas obras só é possível a partir do conhecimento dos materiais e técnicas utilizados pelos artistas assim como dos significados destes para eles, que a não veiculação e divulgação destas informações colocam em risco a conservação dos objetos e que a documentação e pesquisa devem ser parte estrutural da conservação. Como resultado do encontro é criado, em 1999, a

²⁰² Do *Plastics Historical Society* e *Plastics & Rubber Institute*, de Londres. O autor apresentou dois trabalhos: *Membership and Aims of the Plastics Historical Society* e *A Joint Project on the Conservation of Plastics by the Conservation Unit and the Plastic Historical Society*.

²⁰³ Do *National Archives and Records Administration*, de Washington. Apresentação: *Plastics Found in Archives*.

²⁰⁴ Do *Plastichem Consulting*, do Canadá. Apresentação: *Changes in Polymeric Materials with Time*.

²⁰⁵ Do Departamento de Conservação de Pinturas do *Metropolitan Museum of Art*, de Nova York. Apresentação: *The Physical Aging of Polymeric Materials*.

²⁰⁶ Do Instituto Canadense de Conservação. Apresentação: *Composition Implications of Plastic Artifacts: A survey of Additives and Their Effects on the Longevity of Plastics*.

International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA), uma rede de profissionais – conservadores, curadores, cientistas, catalogadores, arquivistas, historiadores da arte e pesquisadores – voltada para a problemática apresentada pelas obras de arte modernas e contemporâneas. Atualmente o INCCA conta com cerca de 300 membros de mais de 200 organizações de 80 países. Para se tornar membro, o profissional deve estar ligado a uma instituição ou ser apresentado por outro membro e, em contrapartida, deve-se comprometer a postar cinco entrevistas por ano no banco de dados da Rede.

Em 1998, O Getty Conservation Institute de Los Angeles, publicou uma coletânea de textos intitulada *Mortality Immortality? The Legacy of 20th Century Art*, provenientes do encontro realizado em março do mesmo ano, pelo *Getty Center*, e que teve a participação de vinte e quatro palestrantes convidados incluindo artistas, conservadores, diretores de museus, curadores, historiadores da arte, educadores, filósofos, colecionadores, galeristas, cientistas e advogados, dentre os quais se destacam nomes como Arthur C. Danto, Robert Storr, Helen Escoberto e Bill Viola.

Outro encontro significativo foi o *Art D’Aujourd D’Hui Patrimoine de Demain: Conservation et Restauration des Oeuvres Contemporaines*, no 13^o *Journées d’études de la Section française de l’institut international de conservation* (SFIIC), realizado em Paris, no ano de 2009. O encontro se dividiu em seis tópicos: direito e ética, instalações, materiais sintéticos, pinturas e artes gráficas, fotografia e novas mídias e arte monumental e ao ar livre. No tópico de materiais sintéticos, os conservadores-cientistas do *Smithsonian Museum Conservation Institute* (MCI),²⁰⁷ apresentaram a criação de um banco de dados de referência global na área de polímeros, a partir das pesquisas realizadas nos mais de 3.000 objetos sintéticos, pertencentes à Divisão de Medicina e Ciência do *Smithsonian Institution’s National Museum of American History* (NMAH). Segundo os pesquisadores, a coleção permite uma visão ampla e científica da história do desenvolvimento dos polímeros nos Estados Unidos, uma vez que os materiais do NMAH são acompanhados de notas de laboratório e documentos de patentes, garantido a confiabilidade dos dados.²⁰⁸

²⁰⁷ Jian-sun Tsang, Eric Jentsch, Rebecca Giesecking e Ann Seeger. Apresentação: *Preserving Modern Marvel*.

²⁰⁸ TSANG, Jia-sun *et al.* *Preserving modern Marvels: the plastics collection at the National Museum of American History*. In: Section Française de l’Institut International de Conservation. *Conservation et*

É interessante observar a total inexistência de apresentações brasileiras sobre o tema em encontros internacionais. Prevalece nestes, quase que em sua totalidade, os trabalhos de pesquisa, teóricos e metodológicos, desenvolvidos na Europa e nos países América do Norte. Pode-se, portanto, concluir que as novas diretrizes para a conservação de obras de arte modernas e contemporâneas estão sendo estabelecidas por estes países. Além disso, deve-se considerar que os resultados de pesquisas que vem sendo desenvolvidas no âmbito internacional, por mais significativos que sejam, não podem ser totalmente deslocados para os objetos fabricados fora do contexto nos quais estas se realizaram, uma vez que as fábricas sempre mudam a composição de suas fórmulas de acordo com as matérias primas existentes e também como diferencial em relação aos similares da concorrência. Fato que evidencia a urgente necessidade do desenvolvimento de uma área de pesquisa em conservação-restauração voltada para a realidade nacional.

No Brasil, em 1990, o MAC-USP, em parceria com o Instituto Goethe, trás o restaurador Heinz Althöfer para ministrar o workshop *Novos Problemas de Restauro em Arte Contemporânea*, para um número reduzido de profissionais selecionados, e proferir as palestras *Aspectos técnicos e ideológicos na restauração da arte contemporânea* e *Restaurar e preservar: ciência e conhecimento técnico*, para um público mais amplo. Atitude pioneira em relação à conservação-restauração de obras contemporâneas.

A temática começa aos poucos a ser abordada nos congressos da ABRACOR. Em 1998, Maria Luisa Soares²⁰⁹, conservadora-restauradora da Fundação Casa de Rui Barbosa, propõe a criação e implantação de um núcleo de pesquisa e treinamento em arte contemporânea na cidade do Rio de Janeiro, com o objetivo de promover convênios com instituições nacionais e internacionais, implantar um núcleo de capacitação profissional, prestar serviços e assistência técnica a terceiros e divulgar as pesquisas sobre o tema. Infelizmente, esta proposta não se concretizou.

O Itaú Cultural, no ano 2000, em uma ação conjunta com o *Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France* realizou o encontro *Conservar para não Restaurar*, cujo objetivo era fornecer subsídios à preservação de obras de arte e

Restauration des Oeuvres Contemporaines. 13^e Journées d'étude de la SFIIC: Art D'Aujourd'hui Patrimoine de Demain. Saint-Étienne: SFIIC, 2009, p. 125.

²⁰⁹ SOARES, Maria Luisa; GRÜNER, Alma; VEIGA, Carla. *Arte Contemporânea: Criação e Implantação de um Núcleo de Pesquisa e Treinamento no Rio de Janeiro*. Anais do IX Congresso da Abracor: Conservação e Comunidade, 1998, p. 181.

proporcionar referências para o trabalho de restauro. Ficou evidente no encontro que os conservadores presentes não estavam preparados para enfrentar os novos problemas quando estes lhes eram colocados de forma também não tradicional, como foi com mesa redonda em que participou Teixeira Coelho, então diretor do MAC-USP. Teixeira apresentou um *slide* da obra de Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, de 1991, que consiste em um tubarão tigre preservado em formoldeído em uma vitrine de vidro e aço, e perguntou: “E agora, o que vocês vão fazer?”. A questão levantada bem como a forma pouco ortodoxa de problematizá-la, causou um desconforto nos conservadores que, em atitude de defesa, se recusaram a refletir sobre o problema. É importante enfatizar que a questão colocada, bem como as considerações feitas por Teixeira, era perfeitamente plausível de ser analisada em maior profundidade.

Na sequência a VITAE,²¹⁰ em conjunto com o *British Council*, patrocinou várias palestras com profissionais ingleses, dentre estes os da *Tate Gallery*, procurando trazer a discussão para o âmbito nacional.

A apresentação do tema nos congressos nacionais começa de forma esporádica e pontual. Em 2000 surgem dois trabalhos no X Congresso da ABRACOR – Associação Brasileira de Conservadores-Restauradores de Bens Culturais – a *Identificação de materiais artísticos contemporâneos: análise de tintas acrílicas e vinílicas comerciais por FTIR e microscopia de luz polarizada*²¹¹, de um grupo de conservadores de Belo Horizonte, e *Acervo Conceitual – MAC/USP*²¹², de Isis Baldini Elias. O primeiro trabalho procurou avaliar a estabilidade química de algumas tintas modernas²¹³ e o segundo analisou a complexidade de uma coleção de múltiplas características, apresentando os critérios que adotou na conservação e exposição das obras. Em 2009,

²¹⁰ VITAE – Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social

²¹¹ SCHOSSLER, Patrícia; SOUZA, Luiz A.; CUNHA, João; D’ARS, João Cura; CARAZZA, Fernando. *Identificação de materiais artísticos contemporâneos: análise de tintas acrílicas e vinílicas comerciais por FTIR e microscopia de luz polarizada*. Anais do X Congresso da ABRACOR: Desafios da Preservação do Patrimônio Cultural, 2000, p. 165

²¹² BALDINI ELIAS, Isis. *Acervo Conceitual – MAC/USP*. Anais do X Congresso da ABRACOR: Desafios da Preservação do Patrimônio Cultural, 2000, p. 185

²¹³ Normalmente os resultados deste tipo de pesquisa não são conclusivos, pois os pesquisadores desconhecem a composição dos produtos, uma vez que esta é mantida como segredo industrial.

no último Congresso da ABRACOR, o tema aparece na apresentação de quatro trabalhos selecionados²¹⁴ e na fala de dois palestrantes convidados²¹⁵.

Merece destaque a publicação do livro *Dilemas da Matéria – Procedimentos, Permanência e Conservação em Arte Contemporânea*,²¹⁶ em 2002, por Gaudêncio Fidelis, que narra a experiência do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul no restauro de doze obras para a exposição *Dilemas da Matéria*. Gaudêncio descreve o estado de conservação das obras, a problemática que envolve a restauração de trabalhos de natureza complexa e a importância, como também o perigo, do artista no processo de restauro.

Com objetivo de divulgar o INCCA estiveram em São Paulo, em 2009, a convite de Marcelo Araújo, diretor da Pinacoteca, e Gina Machado, ex-diretora da VITAE, Karen te Brake-Baldock, coordenadora central da Rede, e Alberto Tagle, cientista chefe do *Netherlands Institute for Cultural Heritage* (ICN), para um encontro de dois dias com profissionais de diversas áreas e países. Como resultado foi criado um núcleo do INCCA para a América Latina, que inicialmente está sendo coordenado por Gina Machado. O INCCA-AL, se é que o podemos denominar assim, ainda está em fase de implantação e remodelação uma vez que, objetivando maior efetividade, decidiu-se por adotar o português e o espanhol como línguas oficiais em seus grupos de trabalho.

Como considerações finais, pode-se dizer que, no Brasil, embora a área de conservação e restauro de obras de arte tenha assumido um crescente e importante papel, ela encontra-se ainda muito distante do que seria considerado razoável para desenvolver um trabalho de resultados efetivos. Existe ainda um grande distanciamento entre os princípios teóricos e as atividades práticas realizadas no País, bem como um desconhecimento das implicações jurídicas que podem incidir sobre um restauro. A carência de cursos longos e sérios somados a quase que completa inexistência de uma linha de pesquisa voltada para a nossa realidade, que deveria fornecer subsídios às práticas, tem estimulado o empirismo e as intervenções irresponsáveis, fato agravado

²¹⁴ Nos trabalhos: *Conservação do suporte lycra na obra de Alex Flemming* e *Restauração das obras de Iberê Camargo para exposição Pintura Pura* (ambos de Andréa Lacerda Bachettini e Naida Maria Vieira Côrrea), *Protocolos de estudo de colecciones de nuevas tecnologías: arte electrónico, vídeo instalaciones y art net em el departamento de conservación-restauración del MNCARS* (de Arianne Vanrell Vellosillo) e *Considerações acerca da possibilidade de conservação de arte contemporânea* (de Humberto Farias de Carvalho).

²¹⁵ Edson Motta Filho e Isis Baldini Elias.

²¹⁶ FIDELIS, Gaudêncio. *Dilemas da Matéria: Procedimento, Permanência e Conservação em Arte Contemporânea*. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea, 2002.

pelo não reconhecimento da profissão e pela inexistência de normativas teórico-metodológicas.

Em se tratando de conservação e restauro de obras não convencionais a situação é ainda um pouco mais complexa, já que obras desta natureza necessitam um conhecimento que está além da consistência material do objeto. As especificidades que estas obras apresentam necessitariam ser discutidas e avaliadas, tanto no que concerne às questões teórico-metodológicas como as teórico-operacionais, em maior profundidade, pelos cursos de formação, o que normalmente acontece de forma insípida e ocasional dentro do modelo educacional vigente.

Pode-se afirmar que inexistente no país uma política cultural voltada para a formação e reconhecimento dos profissionais responsáveis pela salvaguarda do patrimônio artístico e histórico e nem uma estrutura científica que forneça os elementos essenciais para que a restauração se proceda sobre bases objetivas. Ao se investir apenas em intervenções, desconsiderando essa lacuna, está-se salvaguardando o patrimônio de forma empírica e com pouca responsabilidade.

2. A CONSERVAÇÃO- RESTAURAÇÃO EM XEQUE

O pintor moderno não pode representar esta era na velha forma do Renascimento ou de qualquer outra cultura do passado. Cada época encontra sua própria técnica²¹⁷

Jackson Pollock

Como a produção artística do século XX foi inserida nas novas instituições? A área de conservação e restauro estava preparada para enfrentar os novos problemas? Quais as questões que estas obras levantam em relação a sua musealização? Enfim, são tantos os questionamentos que é necessária a potencialização da dimensão reflexiva para abarcar este leque extremamente aberto de problemas.

A multiplicidade de problemas apresentados pelas obras criadas dentro do contexto do século passado, muitos dos quais diretamente associados às alterações ocorridas em sua consistência física, ocasionou uma grande dificuldade para as instituições que as abrigaram e para a área conservação e restauro que não estava preparada teoricamente, eticamente, cientificamente ou tecnicamente para enfrentá-los. Além disto, a nova arte necessitava de um espaço que propiciasse, além da garantia de sua existência para as futuras gerações, sua fruição de forma a permitir a reflexão e estimular o diálogo e a crítica.

Com o término da Segunda Guerra, o centro de influência cultural é deslocado da Europa para os Estados Unidos. Neste momento o MOMA de Nova York, fundado em 1929, em plena crise de Wall Street, já era destaque internacional em consequência do prestígio que havia conseguido no meio intelectual e cultural; reconhecimento que o transformou em forte símbolo de modernidade e desenvolvimento.

No Brasil, por iniciativa de grupos formados por industriais, intelectuais e artistas que objetivavam a criação de um museu que possibilitasse divulgar as novas tendências artísticas e romper com os limites impostos pelos museus de arte que abrigavam o tradicional, são criados o MAM/SP e o MAM/RJ, em 1948.²¹⁸ Ambos inspirados no modelo americano e com forte apoio de Nelson Rockefeller, então

²¹⁷ Jackson Pollock In: CROOK, J. *The Impact of Modern Paints*. London: Tate Gallery, 2000, p.8.

²¹⁸ Na sequência foram inaugurado o MAM de Florianópolis, em 1949, e o MAM de Rezende, em 1950.

presidente do MOMA, que, como forma de incentivo a estes, doou, de sua coleção particular, obras de artistas já consagrados como Alexander Calder, Fernand Leger, Marc Chagall, Max Ernst, Spruce, Gwathmey, Laurence, Asver, Léger e Tanguy²¹⁹.

Para Lourenço:

A implantação dos MAMs, após a Segunda Guerra Mundial, colabora para fomentar modificações nas condições culturais e, também, coaduna-se com alguns ideais político-econômicos relacionados ao fenômeno de metropolização, industrialização, desenvolvimentismo e alianças com os Estados Unidos.²²⁰

Criado a partir da iniciativa de um grupo de empresários, presididos por Raymundo Ottoni de Castro Maya, o MAM do Rio de Janeiro funcionou inicialmente dentro do Palácio da Cultura, sede do Ministério da Educação e Cultura, o que facilitou, em grande medida, sua implantação física e acesso a verbas públicas para aquisição de obras. Segundo Maria Cecília França Lourenço, “a abertura do Mam, no Ministério da Educação, marca uma etapa significativa para a elevação da arte moderna ao estatuto de cultura urbana nacional, considerando-se que o Rio é então a capital do país, servindo como paradigma para outras regiões”²²¹.

Em 1958, o Museu é transferido para sua sede própria²²², já parcialmente pronta, e se transforma em um espaço de exposição, divulgação das novas tendências e palco de diversos acontecimentos ligados às vanguardas artísticas da década de sessenta. Além disso, o Museu tinha uma vocação, explicitada em seu estatuto, marcadamente educacional o que o levou a promover inúmeras atividades como cursos, palestras e conferências com o intento de ampliar o público e sensibilizá-lo em relação às questões que o moderno trazia.

Conseguindo conciliar a necessidade de ser um aparato cultural voltado para as novas tendências e, ao mesmo tempo, guardião dos símbolos destas nos diversos períodos históricos, o MAM/RJ, conforme catálogo publicado em 1966, constituiu um acervo que totalizava, na época, 663 obras²²³, com nomes como Picasso, Constantin

²¹⁹ LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museos Acolhem Moderno*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999, p. 103

²²⁰ *Idem, ibidem*.

²²¹ *Idem*, p. 138.

²²² A sede do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi construída em um terreno de 40 mil metros quadrados doado pela prefeitura da cidade, a partir do projeto do arquiteto carioca Affonso Reidy.

²²³ LOURENÇO, Maria Cecília França. *Op. cit.*, 1999, p. 133.

Brancusi, Wassily Kandinsky, Henri Matisse, Chagall, Francis Picabia, Fernand Léger, dentre outros.

Embora a importância, histórica e financeira, da coleção justificasse e exigisse uma participação mais ativa por parte do Estado no sentido de salvaguardá-la, isto não ocorreu. A manutenção estrutural do edifício foi sendo protelada, e, para manter o funcionamento do Museu, sendo substituída por ações pontuais que não resolviam os problemas. Como consequência da precariedade nas instalações elétricas, segundo laudo oficial, ocorre, no dia 8 de julho de 1978, um incêndio que culmina na perda de um número significativo de obras. Segundo Lourenço, perderam-se no sinistro 178 pinturas – informação diversa se obtém na publicação de 1999, do *The Getty Conservation Institute*²²⁴, onde é mencionada a perda de 90% do acervo avaliado, na época do sinistro, em US\$ 50 milhões. De toda forma, Lourenço registra, também, o desaparecimento de um total de 295 pinturas que, excetuando-se aquelas já mencionadas, indica que 117 pinturas desapareceram ao longo da história do Museu, o que evidencia o pouco controle que havia na guarda e no acesso aos locais destinados à esta.

Para Lourenço:

O MAM/RJ revela uma fase contundente sobre o descaso a que estão condenadas as instituições, mesmo quando há uma resistência heroica dos que nela trabalham. O fogo em que se perdeu grande parte do acervo moderno em 1978, trinta anos após sua criação, evidencia a fragilidade dos museus decorridos os anos iniciais. O moderno já está então consolidado e pertencente à história, com grande contribuição dela, quando ocorre uma tragédia. A versão oficial atribui a catástrofe a instalações elétricas, sem apontar responsáveis, dentro da censurável impunidade vigente no país. Isso até pode ter ocorrido, dada a falta de vistorias, as adaptações sem critério e a ausência de conservação sistemática de edifícios públicos brasileiros.²²⁵

Após o incêndio, que repercutiu internacionalmente e sensibilizou o meio, o MAM começa um período de recuperação graças ao apoio e colaboração de artistas, instituições afins e mesmo de outros governos; a França, por exemplo, doa importantes obras de Pierre Soulage. Ainda que o sinistro tenha despertado uma comoção generalizada, a recuperação ocorreu de forma lenta devido às constantes crises econômicas e a proximidade com o fim do regime militar. O Museu só volta ao lugar que ocupava antes de 1978, quando o seu acervo é enriquecido por importantes coleções

²²⁴ The Getty Conservation Institute. *Building an Emergency Plan: A Guide for Museums and other Cultural Institutions*. Los Angeles. GCI, 1999, p. 91.

²²⁵ LOURENÇO, Maria Cecília França. *Op. cit.*, 1999, p. 133.

que são colocadas sob sua guarda em regime de comodato, como, por exemplo, a Coleção Gilberto Chateaubriand, na década de noventa, e a Coleção Joaquim Paiva, na primeira década do século XXI.

Atualmente o Museu possui em seu acervo cerca de onze mil obras, metade das quais em regime de comodato, que permitem leituras da arte brasileira, do modernismo a produção contemporânea.

Criado no mesmo ano, o MAM de São Paulo possui uma trajetória bastante similar ao do Rio. Idealizado pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, e por um grupo de artistas e intelectuais, como um espaço vivo, de interlocução entre as diversas manifestações artísticas e o público – em que a grande aposta é no poder transformador da arte – se transforma rapidamente em importante centro de influência cultural da cidade.

Diferente do MAM/RJ, o de São Paulo não possui uma ligação com os poderes municipais, estaduais ou federais. Por isso, funciona inicialmente na própria empresa de seu fundador, a Metalúrgica Matarazzo. Após a formalização, é transferido para o 3º andar do prédio dos Diários Associados – local onde funcionava o também recém-criado Museu de Arte de São Paulo (MASP)²²⁶ – e é oficialmente inaugurado com a exposição internacional: *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, com curadoria de seu recém-contratado diretor técnico, o crítico Belga, Leon Degand.

Neste momento, o MAM já conta com um modesto mas importante acervo formado a partir das doações de Rockefeller, de doações avulsas e da coleção pessoal de Matarazzo e de sua mulher, Yolanda Penteado. Em 1951, dando procedimento ao projeto de transformação da sociedade pelo contato com a arte, o Museu realiza a exposição *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, seguindo os moldes da Bienal de Veneza, em que contou com a participação significativa de 21 países. Na primeira versão do evento o artista suíço Max Bill recebe o prêmio internacional; a arte nacional passa, assim, a ter um contato direto com as vanguardas históricas e com as novas tendências internacionais, o que significou sua transformação definitiva. A partir de então, o acervo do Museu começa a ser alimentado por obras doadas ou adquiridas a partir destes eventos.

²²⁶ O MASP foi fundado em 1947, idealizado por Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi.

O museu foi palco também de momentos importantes na história da arte moderna como, por exemplo, do lançamento do manifesto do Grupo Ruptura, em 1952, por ocasião da exposição *Ruptura*, na qual foram exibidas obras de Lothar Charoux, Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto, dentre outros. Com as Bienais, as exposições e o Festival Internacional de Cinema, que teve início em 1954, o Museu consolida-se como importante centro de influência e meio de transformação e modernização²²⁷.

A 4ª edição da Bienal, de 1957, é realizada no Pavilhão das Indústrias, no parque do Ibirapuera, sob forte revolta dos artistas cujos trabalhos não foram selecionados pelo júri. Ainda que em meio a certo tumulto, a mostra possibilitou o contato com os *drippings*, de Jackson Pollock, e os trabalhos surrealistas René Magritte, Paul Devalux e Marc Chagall.

Em 1958, o MAM muda-se definitivamente para o parque do Ibirapuera, ocupando inicialmente o Museu da Aeronáutica e, em 1962, o Palácio das Indústrias, atual Pavilhão Cicillo Matarazzo.

Embora o sucesso das Bienais fosse indiscutível, assim como os desdobramentos positivos provocados por elas, aumentavam as desavenças conceituais entre seu fundador e a diretoria e conselheiros artísticos do Museu. Em 1962, Matarazzo cria a Fundação Bienal de São Paulo, desvinculando as mostras do gerenciamento do Museu. Segundo Aracy Amaral é uma época de mudanças, a “Bienal se afirmando e o museu se retraindo como entidade museológica. As autoridades assumindo a importância política das Bienais, e o museu permitindo à parte. (...) A instabilidade da entidade parecia-se com a insegurança dos museus ainda hoje em dia entre nós.”²²⁸ Esta crise abre espaço para outra decisão, polêmica, tomada por Matarazzo em 1963, a de extinguir a sociedade que sustentava o Museu de Arte Moderna e realizar doação de todo o patrimônio da instituição, inclusive seu acervo, à Universidade de São Paulo. Aprovada em assembleia, a decisão permite a criação de uma nova instituição museológica: surge o Museu de Arte Contemporânea da USP. O MAC/USP passa a funcionar no mesmo espaço que o MAM/SP ocupava no Palácio das Indústrias, edifício que abriga também a Bienal desde 1957.

²²⁷ Informações em: <http://www.forumpermanente.org/.instituicoes/mamsp/Hist_c3_b3ricoMAMSP>. Último acesso em 21 de junho de 2010.

²²⁸ AMARAL, Aracy. *A História de uma Coleção*. In: Museu de Arte Contemporânea de São Paulo: Perfil de um acervo. São Paulo: MAC/USP e Techint, 1988, p.29.

Inconformados, alguns intelectuais e amigos do MAM/SP, contrários a sua extinção, tentaram reverter a situação, sem sucesso. No entanto, mantendo sua razão jurídica, anunciam a manutenção das atividades do museu, além de novos estatuto e sede. Cinco anos depois da perda de seu acervo, o MAM/SP ganha nova sede, sob a marquise do Ibirapuera. O espaço passa por reforma, coordenada pelo arquiteto Giancarlo Palanti, de modo a adaptar o edifício às normas museográficas. Apesar dos esforços, o MAM/SP começa a se reerguer somente a partir de 1967 com a doação de uma expressiva coleção de obras de arte feita pela família de Carlo Tamagni. Embora tenha conseguido aumentar o seu acervo através de doações ou prêmios aquisição, concedidos através de mostras como *Panorama da Arte Atual*²²⁹, a verdadeira recuperação ocorre, na década de noventa, quando a empresária Milú Villela, assume sua presidência e inicia uma política de aquisição de obras.

2.1 A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA NOVA PRODUÇÃO

Embora em meados do século XX tenham surgido, no Brasil, os museus de arte moderna, seguidos pelos de arte contemporânea na década de sessenta, criados especialmente para abrigar, divulgar e conservar as novas produções artísticas, a forma com que o fizeram não se diferenciava muito, ou quase nada, da dos museus de arte tradicionais. Assim como os tradicionais, estes espaços se transformaram rapidamente em verdadeiros “templos” da arte, homologadores dos valores da nova burguesia, onde as obras eram (e são) expostas de forma a propiciar uma recriação da história da arte. Além disso, deve-se considerar que tal criação contradiz-se na essência, uma vez que uma parcela da arte de vanguarda contrapõe-se à institucionalização.

De toda forma, quando da abertura destes novos espaços, a área de restauro, no cenário internacional, estava em processo de formação, tanto no aspecto teórico quanto prático. Os princípios indicativos para a área, expressos na Carta de Atenas, estavam sendo reelaborados, necessidade que se tornou imperiosa pela inadequação de alguns destes diante dos estragos ocasionados pela Segunda Guerra. Além disto, estavam sendo

²²⁹ Primeira versão em 1969.

criados os primeiros cursos de restauro²³⁰, as primeiras associações de classe e o primeiro organismo intergovernamental dedicado à preservação do patrimônio cultural, o ICCROM.

Os cursos de restauro, que posteriormente serviram de base para os cursos brasileiros, talvez pela própria proximidade com a guerra, e pelo impacto que esta causou no estado de conservação das obras, foram estruturados a partir de uma metodologia totalmente direcionada para as obras acadêmicas, tradicionalmente executadas, o que deve ser entendido como um desdobramento natural das necessidades do momento, uma vez que obras desta natureza eram maioria absoluta nos acervos museológicos de então.

A partir da criação das associações de classe, na década de 1960, os novos profissionais começaram a estabelecer uma série de normas de conduta e de procedimentos que tinha como principal objetivo salvaguardar as obras para as gerações vindouras. Normas que foram ficando, conforme as pesquisas evoluíam, cada vez mais rígidas, priorizando a conservação do objeto e não da ideia da qual ele era manifestação. Critério plausível para as obras tradicionais, mas questionável para a nova produção.

No Brasil, embora os cursos de conservação e restauro tenham se configurado, nos anos setenta, os cursos técnicos voltados para a orientação dos procedimentos museológicos datam da década de trinta. Ainda que já constasse no Decreto n. 15.596, de 1922, de criação do Museu Histórico Nacional (MHN), do Rio de Janeiro, o funcionamento de um *Curso Technico*, de dois anos, com o objetivo de formar funcionários que pudessem atuar junto ao Museu, a Biblioteca Nacional e ao Arquivo Nacional, este não aconteceu. A partir da década de 1930, impulsionados pelo projeto de identidade nacional que estava tanto na pauta do Estado como do movimento modernista, os museus adquirem maior importância. Neste momento, e devido a ele, é criado, o *Curso Technico de Museus*²³¹, com o objetivo de habilitar técnicos para o MHN. O curso foi o primeiro e, por muitos anos, o único centro de formação na área no País. No início, era totalmente ministrado pelos funcionários do MHN e, depois de

²³⁰ Curso do Museu Hermitage e depois o do Institute of Archeology, de Londres.

²³¹ Criado pelo Decreto nº 21.129, de 7 de março de 1932.

formadas as primeiras turmas, também pelos ex-alunos. Segundo Ivan Coelho de Sá, Diretor da Escola de Museologia:

Neste período inicial, o quadro de professores era composto por funcionários do próprio Museu: Dr. Gustavo Barroso, professor de Técnica de Museus, Sigilografia, Epigrafia e Cronologia; Dr. Rodolfo Garcia e Dr. Pedro Calmon, professores de História Política e Administrativa do Brasil; Dr. Joaquim Menezes de Oliva, professor de História da Arte; Dr. João Angyone Costa, professor de Arqueologia Aplicada ao Brasil e o Dr. Edgar de Araújo Romero, professor de Numismática. Estes professores não eram remunerados pela função de docente, uma vez que o Decreto 24.735, de 14 de julho de 1934 que aprovara o Novo Regulamento do MHN, não previra o aumento de despesa.²³²

A situação que se apresenta, possibilita constatar que as bases das instituições museológicas em meados do século foram estabelecidas com uma forte orientação do Museu Histórico Nacional e, portanto, voltadas para coleções outras, uma vez que as habilitações para os Museus de História e de Arte só foram implantadas no ano de 1944²³³. No final da década de 1970, o curso do MHN foi transferido para a Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO)²³⁴, ingressando no universo acadêmico.

Em São Paulo, o primeiro curso de Museologia foi criado por Waldisa Russio Camargo Guarnieri, em 1978, ligado à Escola Pós-Graduada de Ciências Sociais da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Formada em Direito e com dissertação de mestrado²³⁵ e tese de doutorado²³⁶ voltadas para as questões organizativas dos museus e fundamentadas em sua ampla experiência docente e em funções administrativas e organizacionais que desenvolveu na área cultural²³⁷, Waldisa implantou o curso a partir de sua vivência e nas orientações do Comitê Internacional de Museologia do ICOM (ICOFOM), do qual participava. O curso que, em 1984, deu origem ao Instituto de Museologia de São Paulo, foi responsável pela formação de inúmeros profissionais em atividade atualmente na cidade²³⁸.

²³² Informações no site: <<http://www.unirio.br/museologia/nummus/75anos.htm>>. Último acesso em 10 de maio de 2010.

²³³ *Idem.*

²³⁴ Denominação recebida pelo Decreto-Lei nº 66.655, de 05/06/1979. Nome anterior: Federação das Escolas Federais Isoladas do Rio de Janeiro (FRFIERJ).

²³⁵ *Museu: um aspecto das organizações culturais de país em via de desenvolvimento*. Dissertação de Mestrado. Escola Pós-Graduada de Ciências Sociais da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, 1977.

²³⁶ *Um museu da indústria na cidade de São Paulo*. Tese de Doutorado. Escola Pós-Graduada de Ciências Sociais da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, 1980.

²³⁷ Conselho Estadual de Cultura, Museu de Arte Sacra de São Paulo, Museu da Casa Brasileira, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo e Casa Guilherme de Almeida.

²³⁸ Informações no site: <<http://www.ieb.usp.br/topico.asp?categ=1&subcateg=1&topico=55>>. Último acesso em 10/05/2010.

Como se evidencia, os museus criados em meados do século passado para abrigar a nova produção artística possuíam uma organização, pessoal e administrativa, e procedimentos de catalogação, guarda e conservação estabelecidos sobre bases tradicionais ou, devido à falta de cursos naquele momento nas demais cidades brasileiras, sobre aprendizados obtidos através da prática ou de visitas técnicas em instituições afins. No que concerne às atividades de restauro, havia um grande empirismo nas práticas adotadas.

Talvez o museu que mais se diferenciasse do modelo vigente no Brasil tenha sido o MAC/USP, na gestão de Walter Zanini²³⁹, não no que se refere às práticas museológicas, que eram semelhantes aos dos demais museus, mas por ter permitido, paralelamente a estas, que o museu se tornasse um espaço democrático onde, ao lado das obras já sacramentadas, pudessem coexistir as novas tendências em uma interatividade constante com os jovens artistas.

Sobre este período, Gabriela Wilder, escreve que Walter Zanini:

(...) imprimiu-lhe um aspecto de instituição ativamente empenhada não só na guarda e na conservação, exposição e estudo das obras doadas à Universidade, mas também de agente cultural através de uma série de projetos ativamente levados a cabo. Dentre estes, destacamos aqui exposições anuais de obras de artistas brasileiros de vanguarda.²⁴⁰

Zanini, através de exposições como a *Jovem Arte Contemporânea* (JAC), transforma o Museu em um espaço alternativo, incentivando as novas tendências como a arte conceitual, a *mail art*, a *body art* e a *vídeo art*. Devido à importância de Walter Zanini para este estudo, sua trajetória será analisada em separado.

Fato é que os museus, em sua maioria, não estavam preparados para receber a nova produção artística em toda a sua complexidade e, ao adotarem procedimentos tradicionais de salvaguarda e exposição, transformaram a obra de arte em objeto museológico e fonte de informação, desconsiderando neste processo, entre outras coisas, a sua natureza comunicativa, criando, assim, um impasse conceitual em sua fruição. Situação que se agravou a partir dos anos oitenta com o desenvolvimento da área de conservação-restauração e a criação dos primeiros laboratórios, com equipe técnicas qualificadas – profissionais com formação tradicional –, nas instituições. Como

²³⁹ De 1963 a 1978.

²⁴⁰ WILDER, Gabriela Suzana. *In O que faz você agora geração 60?*. São Paulo: MAC/USP, 1991, p. s/n. Texto de apresentação do Catálogo da exposição apresentada no Museu de Arte Contemporânea da USP de 14 nov 1991 a 1º mar 1992.

diz Ulpino Bezerra, “O museu é essencialmente uma forma institucionalizada de transformar objetos em documentos”²⁴¹.

2.1.1 A musealização excessiva e indiscriminada

As mudanças ocorridas na produção artística do século XX, mais precisamente aquelas a partir da segunda metade do século, ocasionaram dois problemas para as instituições, o primeiro está relacionado ao colecionismo indiscriminado e o segundo a musealização excessiva.

O colecionismo normalmente está ligado à ânsia de alguns dirigentes de apresentarem números significativos de acréscimo nas coleções durante a sua gestão e, também, à omissão reflexiva e crítica por parte dos profissionais, a quem caberia contextualizar e orientar a inserção de itens nas coleções. Obviamente estes problemas seriam minimizados se houvesse uma clara política de aquisição por parte destes aparatos culturais, o que não ocorre. Como resultado, é grande a quantidade de obras, totalmente descontextualizadas ou sem relevância artística para as coleções em que estão inseridas, que faz parte de inúmeros acervos. O volume crescente das coleções, muitas vezes em consequência de atitudes equivocadas, requer ampliação constante dos espaços de reserva técnica, além de cuidados com a sua manutenção e do adequado acondicionamento das obras. São obras com as quais a instituição compromete parte de sua verba, dos esforços da conservação, e que não trazem nenhum retorno para a sociedade, uma vez que nunca serão expostas.

O segundo problema, a musealização excessiva, embora seja resultado de um consenso institucional, normalmente é relacionado, erroneamente, apenas ao departamento de conservação ou aos conservadores-restauradores. Ainda que, em alguns casos isto tenha procedência não é regra geral. Equívocos desta natureza, que objetivam tornar perene o que é materialmente e ideologicamente efêmero, estão pautados na incorporação, sem reflexão, de práticas estabelecidas para museus históricos, na valorização constante destas obras, no culto ao objeto, ou ao que sobrou

²⁴¹ MENEZES, Ulpiano T. Bezerra. In: *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1993, p. 31

dele, e no despreparo teórico-crítico dos profissionais de museus para lidar com a nova produção.

Como consequência, inúmeras obras, concebidas originalmente para serem interativas, ao entrarem para um museu, deixam de sê-lo. As obras de Nelson Leirner, por exemplo, da série *Homenagem a Fontana*, cujos zíperes podiam, quando expostas na Galeria Seta, em 1967, serem abertos e fechados pelo público, em uma participação que faz parte do jogo proposto pelo artista, atualmente são expostas de forma passiva, em uma interatividade, se é que se pode denominar assim, apenas visual.

No contexto internacional, podem-se mencionar as obras de Dieter Roth, muitas das quais o artista utilizou materiais biodegradáveis movido, entre outras coisas, pelo odor que exalavam em seu processo de putrefação, e que são expostas atualmente, objetivando prolongarem sua sobrevida, protegidas por vidros que impedem o seu impacto sobre o sistema olfativo do observador. São obras que não podem mais ser tocadas, manuseadas e descobertas pelos sentidos, perderam a sua essência comunicativa.

Bill Viola comenta:

(...) Você quer ter um original, um intocado martelo protegido por vidro, um objeto original saído da casa de ferragem sem nenhum risco ou desgaste de uso, ou você quer que viva fora da caixa, sujo e com cicatrizes por retirar pregos dobrados, com o cabo desgastado, com a impressão da mão do usuário? E o mais importante, nós realmente queremos fazer alguma coisa com o martelo? Ou, colocando de outra forma, nós queremos corpos perfeitos sem manchas ou deformações, ou corpos com as marcas e cicatrizes das experiências? (...) Nós queremos um mundo sem morte ou decadência? Eu não penso assim. (...) ²⁴²

Os museus de arte moderna e contemporânea tornaram-se, assim, vorazes defensores da integridade física da obra, desconsiderando qualquer fator que não fossem os ligados à sobrevida do objeto, focando apenas a questão de sua existência material e não de sua imaterial. Desta forma, transformaram-se em espaços similares aos museus de arte tradicional.

Sendo assim, pode-se considerar que a musealização, somada ao colecionismo indiscriminado, traduz-se em equívocos vários, dentre os quais se podem mencionar aqueles relacionados com a desconsideração da correta interpretação da obra. Problemática visível quando se trata das instalações, não pelo caráter temporário da

²⁴² VIOLA, Bill. *Permanent Impermanence*. In: CORZO, Miguel Angel (org.). *Mortality, immortality? The legacy of 20th century art*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999, p.94.

concretização artística, mas pelas partes que permanecem ou são doadas depois de terminada a exposição e que, em muitos casos, entram para as coleções e são catalogadas ou expostas como obras únicas, totalmente descontextualizadas.

Esta institucionalização, nova contextualização, lembra uma questão que Francesco Poli ironicamente levantou: “Se um magnata texano comprasse todo o muro de Berlim, pedaço por pedaço, e o colocasse, por exemplo, nas redondezas de Dallas ou Tuxon, continuaria sendo o muro de Berlim?”²⁴³. Para ele, esta desraização propicia uma viagem histórica interessante em relação à vida e a existência histórica, porém “falsifica de certa forma a obra”²⁴⁴.

A instalação *A Festa na Casa da Rainha do Frango Assado*, montada na XVII Bienal Internacional de São Paulo por Alex Vallauri, é um exemplo da imagem figurada criada pelo Muro de Berlim. A instalação, que começava no térreo da Bienal, recriou os vários ambientes de uma casa dos anos cinquenta, com decoração que permitiu, inclusive, a instalação de um jardim iluminado com luz de néon. Todos os utensílios domésticos – geladeira, pia, sofá, fogão, etc. - móveis, carro²⁴⁵ e até bibelôs e papel higiênico foram grafitados pelo artista. Ao término da mostra, a geladeira e o fogão – sem o botijão de gás, as panelas e a mangueira que unia o botijão ao fogão – foram doados para o MAC/USP, catalogados e inseridos na coleção, do restante da instalação existe apenas a documentação fotográfica. Segundo Renata Santana: “São fragmentos deslocados de seu contexto mas que nos remetem a uma das mais visitadas instalações em toda a história das Bienais”²⁴⁶, mas este fragmentos só remeteriam ao todo se fossem expostos com a devida documentação que os contextualizem e não como obras únicas, como várias vezes aconteceu. Um fragmento de pote pode existir como pote mesmo que apenas remeta a existência do pote? Expô-lo sem a devida contextualização possibilitará ao observador a compreensão do pote como pote?

²⁴³ POLI, Francesco. *Artista, obra e ambiente: problemas das instalações*. In RIGHI, Lúcia (org.). *Conservar el arte contemporáneo*. Donostia-San Sebastián: Nerea, 2006, p.105. O autor comentou a frase se referindo às re-montagens de instalações em contextos outros.

²⁴⁴ *Idem*, p.104

²⁴⁵ Um Monza doado pela General Motors que hoje faz parte da coleção de carros da fábrica. In: ROTA-ROSSI, Beatriz. *Alex Vallauri: da gravura ao grafite*. Santos: UNISANTA, 2007, p.178.

²⁴⁶ Informações obtidas em: <<http://www.mac.usp.br/mac/acervo/frames.asp?menu=1>>. Último acesso em 10 de maio de 2010.

Nelson Leirner
São Paulo, SP, Brasil, 1932

Doremifasoladore....., 1965
Ferro, madeira, aglomerado de madeira, alumínio, sinos e fios de arame.
130,0 x 375,0 x 30,0 cm
Coleção MAC/USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Fazendo um paralelo com a questão do muro de Berlim, a musealização excessiva não está fazendo o mesmo? Alguém perguntou aos artistas se eles desejam que suas obras durem sob estas condições?

Sobre a desconsideração das instituições, colecionadores e galeristas quanto ao fato de muitas obras terem sido feitas para terem uma “imortalidade provisória”, Adriano Baccilieri comenta:

Porque não? Quem disse que se deve conservar uma obra de arte por cima de tudo? Quem disse que em sua especulação o artista não possa ter desejo de saquear os bolsos dos especuladores ou de colocar em prova a prudência de um museu público, que conserva a obra e depois fica sem nada porque o artista quer que morra?

Tampouco está escrito que se tenha que conservar as obras apesar de si mesmas. É uma presunção que creio poder entender na reflexão que se faz da arte antiga, porque provavelmente a arte antiga tendia a superar o tempo, a fazer-se monumento (...). Porém não está escrito que a arte moderna e contemporânea pretenda o mesmo. (...) talvez tudo isto (restauro) vai contra a intenção e a ideia do artista e ao contrário a obra esteja “decidida a morrer”, porque o artista poderia havê-la pensado para que se consumisse com o tempo. E este é o problema deontológico que seria bom que pensassem os restauradores e qualquer gestor cultural que trabalhe no campo da conservação.²⁴⁷

O artista Nelson Leirner, inconformado com o destino de muitas de suas obras que foram criadas para serem tocadas e consequentemente desgastadas e que ao entrarem para uma instituição o deixam de ser, inaugurou, em março de 2010, uma exposição bastante interessante, a *Stripencores & outros*, na *Galeria Silvia Cintra + Box4*. Para a mostra, ele realizou cópias de suas obras ícones e as expôs de forma a impossibilitar a interação destas com o público, seja pelo material rígido utilizado em sua construção, seja pelo fato de prendê-las ou emoldurá-las. “Estou trabalhando nas impossibilidades criadas pelo mercado. – comenta o artista – Muitas obras foram feitas

²⁴⁷ BACCILIERI, Adriano. *Conclusiones*. In RIGHI, Lúcia (org.), *op. cit.*, 2006, pp.159-163

para serem interativas, mas viraram uma espécie de *Mona Lisa*. E, já que estão sacralizando o que eu faço, resolvi brincar com isso”²⁴⁸.

Não obstante muitos artistas tenham questionado a função e a natureza dos museus ao longo do século passado, como o fizeram, por exemplo, os futuristas na primeira década do século XX, os arte postalistas na década de setenta e mesmo Nelson Leirner, fato é que os artistas continuam alimentando os museus nas condições que estes estabelecem.

2.1.2 Considerações gerais sobre a conservação-restauração nas instituições

Ainda que as atividades de restauro façam parte das instituições museológicas, direta ou indiretamente, desde sua fundação, foi apenas a partir da segunda metade do século passado que começaram a surgir os laboratórios de restauro nos moldes atuais.

Os primeiros espaços dentro dos museus destinados à restauração foram denominados de “serviços de restauração”, tanto por se tratar de uma atividade prática quanto pelo pouco embasamento teórico-crítico de seus contratados. Nos museus de grande porte estes “serviços” estavam diretamente ligados aos curadores das coleções, de quem os restauradores, normalmente artistas, recebiam orientação direta. O número de “serviços” era, portanto, proporcional ao tamanho do museu e a quantidade de coleções.

Este modelo descentralizado de gerenciamento trouxe alguns inconvenientes para as instituições como, por exemplo, o alto custo que demandava a duplicação de pessoal e a falta de homogeneidade nas intervenções realizadas pelos diversos “serviços”, uma vez que estes trabalhavam de forma individual e sem diretrizes gerais.

De acordo com Philip Ward, o modelo descentralizado, qualquer que fosse a razão de sua existência, significava sempre uma duplicação de esforços e uma fragilização da instituição como um todo, uma vez que com “a subordinação de cada restaurador individual a um curador, nenhum profissional é responsável pelo plano

²⁴⁸ Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2010/03/18>>, ultimo acesso em 12 de maio de 2010.

global de conservação da instituição; por consequência, muitos destes museus não possuem plano algum”²⁴⁹.

Foi somente nos anos oitenta que este modelo começou a ser repensado por muitas instituições que objetivavam diminuir gastos e modernizar sua estrutura. Como solução, estas adotaram um modelo centralizado de gerenciamento, em que os vários “serviços” foram retirados da coordenação dos curadores e passaram para um departamento especialmente criado para abrigá-los.

Os grandes museus²⁵⁰ que optaram pelo modelo centralizado tiveram, inicialmente, dificuldades internas devido a não-aceitação da nova estrutura por parte dos curadores que, de certa forma, perdiam poder e autoridade. Nos museus, os centros de poder em relação ao acervo estavam, até então, localizados na curadoria e, quando existente, no laboratório científico; pois, de um lado os curadores davam orientações quanto às camadas de informações que deveriam ser mantidas ou priorizadas no tratamento e, por outro, os cientistas forneciam as bases objetivas para que tal operação se realizasse com sucesso. Embora, se analisado no contexto geral, percebe-se que o centro de poder nos museus que possuíam um departamento científico estava neste, uma vez que os cientistas eram os únicos que conheciam todos os materiais das coleções e decidiam os tratamentos.

Segundo Philip Ward, quando se criou o departamento de conservação e nomeou-se um profissional da área para dirigi-lo, no mesmo nível hierárquico que os curadores, conseguiu-se que a conservação pudesse atuar de forma abrangente dentro da instituição, mas também criou uma situação delicada:

Talvez a situação mais delicada se coloca quando um museu, com uma estrutura tradicional, nomeia seu primeiro especialista em conservação. Os curadores podem opor-se a nomeação de um “restaurador” ao seu mesmo nível. Pensam, sem dúvida, que sua responsabilidade sobre as coleções implica em um controle completo; que a restauração (que para eles é sinônimo de conservação) é uma atividade manual, mais que intelectual (e portanto inferior), e que os restauradores não possuem qualificação acadêmicas equivalentes as suas.²⁵¹

²⁴⁹ WARD, Philip. *La conservación del patrimonio: carrera contra reloj*. Marina del Rey, California: Getty Conservation Institute, 1992, p. 45

²⁵⁰ Como o British Museum. Situação descrita em: BRADLEY, Susan. *The Impact of Conservation Science in the British Museum*. BRADLEY, Susan (org.) *The Interface between Science and Conservation*. Londres: British Museum, 1999, p. 3.

²⁵¹ WARD, Philip. *Op. cit.*, p. 47.

Situação que foi ocasionada em boa parte pelos próprios restauradores que ficaram presos as questões técnicas e não contextualizaram a conservação-restauração como uma área de referenciais teórico-críticos e que por isso, segundo Philip Ward, “fracassaram em justificar a importância da conservação, que é a razão pela qual se trabalham em um museu”²⁵².

De toda forma, no Brasil, poucos museus passaram por estes problemas, pois os poucos recursos destinados a estas não possibilitavam a existência de múltiplos núcleos de “serviços de restauração”. Normalmente a equipe era concisa e os profissionais exerciam todas as funções referentes à restauração, conservação e preservação, o que, de certa forma, lhes possibilitou amplo conhecimento de todas as questões museais, já que a conservação está, ou deveria estar, na base de todas as atividades desenvolvidas pelos museus.

Veja-se o cenário na cidade de São Paulo: no museu mais antigo da cidade, o Museu Paulista, era o profissional zelador o responsável pela limpeza e conservação das coleções até 1946, quando o Museu cria o cargo de conservador ligado diretamente ao diretor da instituição²⁵³. Mesmo assim, os trabalhos de restauração continuaram a ser terceirizados, normalmente para artistas²⁵⁴, situação que perdurou até 1958, quando é contratado Antonio Lúcio Pegoraro²⁵⁵ para a Sessão de Restauração de Telas. Embora Pegoraro também fosse artista, havia estudado com Edson Motta no Setor de Conservação de Obras de Arte, do Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), antigo SPHAN e atual IPHAN. A esta, contratação segue, em 1966, a de Francisco Garcia, para a restauração de objetos²⁵⁶. O museu só se modernizou, no quesito conservação, nos anos oitenta, quando inaugurou o Laboratório de Restauração e Conservação de Livros e Documentos, dando início a contratações de profissionais qualificados.

²⁵² WARD, Philip. *Op. cit.*, p. 47.

²⁵³ Comissão de Patrimônio Cultural (org). *Conservação e Restauro I: Recomendações e Projetos em Andamento na Universidade de São Paulo*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997, p. 10.

²⁵⁴ De 1936 a 1946 foram contratados os serviços de Henrique Manzo, em 1954, de Joaquim da Rocha Ferreira e, em 1958, de Conde Alexandre Clios. Fonte de informação: PETRELLA, Yara Ligia Mello Moreira. *Restauração e Pintura de Cavalete no Museu Paulista*. In: Comissão de Patrimônio Cultural (org). *op. cit.*, 1997, p. 63.

²⁵⁵ PETRELLA, Yara Ligia Mello Moreira. *Op. cit.*, 1997, p. 63.

²⁵⁶ *Idem, ibidem*.

Em 1991, Ulpiano Toledo Bezerra, diretor do Museu²⁵⁷, propõe a mudança do regimento interno, centraliza os laboratórios – Tela, Papel e Madeira – e os incorpora a Divisão Técnico-Científica de Acervo e Curadoria²⁵⁸, sob a denominação de “Serviços de Conservação”, conforme modelo já mencionado.

Situação semelhante aconteceu na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Embora a instituição possuísse, desde os anos quarenta, o serviço de restauração, foi somente na década de noventa, com a contratação de Anne Marie P. Tomas²⁵⁹, que os restauros deixaram de ser realizados por artistas²⁶⁰, sem formação na área. No final dos anos noventa, Emanuel Araújo, diretor do Museu²⁶¹, inicia uma reforma no edifício-sede da Pinacoteca e consolida o setor de conservação, através da implantação do Laboratório de Conservação e Restauro e das Reservas Técnicas. Para Emanuel Araújo:

Entre as muitas funções de um museu, a conservação e a restauração são sempre um grande desafio. Primeiro, porque os equipamentos para restauro são sempre muito dispendiosos e, depois, porque ainda é difícil, nos museus brasileiros, garantir a permanência de técnicos especializados nessas áreas, o que, de alguma forma, tem minimizado a importância dessas áreas entre as muitas que cabe ao museu realizar.²⁶²

No Museu de Arte de São Paulo (MASP), cujo acervo é indiscutivelmente um referencial mundial da arte européia do período que antecede ao modernismo, os trabalhos de restauração, embora fossem realizados dentro das dependências do Museu, eram em sua maioria, terceirizados. Situação que se manteve inalterada até a década de noventa, quando, com o apoio da VITAE, o Museu contrata a restauradora Eneida Parreiras²⁶³ com o objetivo de implantar o setor de Conservação e Restauro; seção diretamente subordinada ao curador coordenador da instituição.

Com relação ao MAM/SP, o primeiro museu na cidade criado para expor e abrigar a nova produção artística, até a perda de seu acervo, em 1963, não existem registros que indiquem a existência de um setor de conservação. De toda forma, o MAM prefere terceirizar trabalhos desta natureza.

²⁵⁷ De 1989 a 1994.

²⁵⁸ PETRELLA, Yara Ligia Mello Moreira. *Op. cit.*, 1997, p. 63.

²⁵⁹ Anne Marie P. Tomas trabalhou no MAC/USP como coordenadora e restauradora do Laboratório de Conservação de Telas e Esculturas de 1985 a 1987.

²⁶⁰ Paulo do Valle Jr., Henrique Manzo e, posteriormente, Américo Modanes.

²⁶¹ De 1992 a 2002.

²⁶² Pinacoteca do Estado. *Jornal do Ateliê Aberto de Restauro: Obras Restauradas*. São Paulo: Buriti, 1998, p. 2.

²⁶³ Eneida Parreiras estudou no *Metropolitan Museum of Art* de Nova York e, para a implantação do setor no MASP, realizou visitas técnicas em laboratórios nos Estados Unidos e Europa.

O MAC/USP, só começou a se preocupar de forma efetiva com as questões referentes à conservação das obras na gestão de Aracy Amaral²⁶⁴, quando inaugura, em 1983, o Laboratório de Conservação e Restauro de Pintura e Escultura e, em 1989, o de Papel, este último patrocinado pela VITAE; cada qual com dois especialistas.

Pode-se dizer que, os primeiros laboratórios de conservação e restauro em museus de arte, dentro de uma perspectiva diferenciada e profissional, na cidade de São Paulo, foram os do MAC/USP. De certa forma eles serviram de modelo, direta ou indiretamente, para outras instituições; o laboratório da Pinacoteca do Estado, por exemplo, foi implantado a partir das orientações da restauradora Anne Marie P. Tomas, que havia trabalhado anteriormente no MAC/USP.

Embora os laboratórios do MAC/USP possam ser considerados pioneiros na cidade de São Paulo, eles foram construídos tendo como modelo as estruturas dos laboratórios dos museus de arte tradicional. Inicialmente eram subordinados a Divisão Científica, que era responsável tanto pelo gerenciamento técnico das coleções como pela pesquisa e curadoria. No final da década de noventa, com a reelaboração do organograma, foi criada a Divisão de Preservação e Documentação, para onde foram deslocadas as áreas que trabalhavam diretamente com a conservação e o gerenciamento técnico do acervo, e a Divisão de Curadoria, para onde foram deslocados os pesquisadores e curadores.

A reestruturação, em princípio, não provocou a situação delicada mencionada por Philip Ward, talvez pelo fato da Divisão de Preservação e Documentação ser comumente dirigida por um curador, seguindo a síntese dos modelos dos museus tradicionais europeus e americanos. Coordenação que proporcionava aos curadores a sensação de superioridade e controle e à equipe “técnica” a sensação de liberdade, uma vez que esta tinha plena consciência da insuficiência dos conhecimentos dos curadores em relação à área. A situação só se tornou delicada quando na gestão de Teixeira Coelho,²⁶⁵ ele decide colocar um conservador-restaurador²⁶⁶ para dirigir a Divisão; o que foi complicado tanto em relação à curadoria, pelos motivos descritos por Philip Ward, como em relação à própria equipe técnica que sentia que havia perdido, em parte, a “liberdade”. Além disso, deve-se considerar que a escolha de um conservador-

²⁶⁴ De 1982 a 1986.

²⁶⁵ De 1998 a 2002.

²⁶⁶ A conservadora-restauradora Isis Baldini Elias – diretora da Divisão de Preservação e Documentação de 2000-2002

restaurador de papel para dirigir uma divisão, mesmo quando o acervo da instituição é constituído em cerca de 70% de obras neste suporte, ocasiona determinados conflitos que são potencializados quando existe, no local, também o profissional de tela. De certa forma, a valorização maior das telas em relação ao papel cria, equivocadamente, uma hierarquia que sempre se evidencia em momentos de decisão administrativa.

A situação se acalmou quando, na gestão de Elza Ajzenberg,²⁶⁷ se altera a denominação das divisões, enfatizando a superioridade da curadoria em relação às demais divisões. Com a alteração, a *Divisão de Preservação e Documentação* passa a ser denominada *Divisão de Técnico-Científica de Acervo*, enfatizando o seu aspecto técnico, e a *Divisão de Curadoria* passa a ser denominada *Divisão de Pesquisa em Arte-Teoria e Crítica*, enfatizando o aspecto teórico-crítico.

De toda forma, deve-se voltar aos laboratórios do Museu. Obedecendo a um modelo vigente, estes foram construídos dando ênfase à separação por suportes, o que, em se tratando de arte moderna e contemporânea, é incoerente, antiquado e antifuncional. Situação que se agrava pelo distanciamento físico entre eles e pela falta de uma coordenação única do setor, uma vez que estes sempre foram subordinados diretamente a diretoria da Divisão e atuam de forma autônoma e independente. A interlocução entre eles depende da afinidade dos profissionais e não necessariamente da natureza dos trabalhos, o que pode ser um risco para o tratamento das obras polimáticas.

2.1.3 A importância do trabalho orgânico na conservação

Nas instituições que abrigam o moderno e, mais precisamente, o contemporâneo, o êxito das intervenções está diretamente ligado a uma estrutura orgânica de gerenciamento, ou seja, a uma composição em que todos os envolvidos tenham consciência da importância de seu setor para o todo e do todo para sua readequação constante. Diferente das obras tradicionais e convencionalmente construídas, onde as respostas para o tratamento estão, quase sempre, na correta avaliação histórica e estética do objeto, nas obras não tradicionais estas informações não são evidentes e nem sempre estão neste. A potencialização conjunta destas informações, por parte da documentação,

²⁶⁷ De 2002 a 2006.

conservação-restauração, curadoria e museografia é que propiciará as diretrizes para a intervenção, guarda, manuseio e exposição. Neste modelo, o centro de confluência e extroversão das informações está no setor de catalogação, local de arquivamento destas.

Para um museu que abriga a arte moderna e contemporânea, se o setor de documentação se ativer, como definido acima, nas informações materiais e no percurso histórico do objeto estas não fornecerão os elementos necessários para auxiliar e direcionar os trabalhos de conservação, restauração e exibição, principalmente daquelas obras com valor de contemporaneidade. Em um modelo orgânico a documentação deve ser vista como elemento intermediário, ter uma participação menos passiva e mais propositiva. As informações que gera e arquiva, são basilares para que estas áreas atuem com critérios e discernimento, é a ponte entre estas atividades e o conhecimento material e imaterial do objeto. Pode-se dizer que a documentação e a conservação-restauração são dois lados de uma mesma moeda, ambas são responsáveis pela conservação da obra, uma conserva a história do objeto através de documentos e a outra conserva história do objeto através de sua matéria.

Com relação à documentação, nos último vinte anos os profissionais vêm adicionando campos informativos às fichas catalográficas visando aumentar e detalhar as suas informações sobre as obras, campos que, para serem mais efetivos, deveriam ser elaborados conjuntamente com as demais áreas que o utilizarão. Ainda que em um primeiro momento não seja muito óbvia a importância destas informações, elas são vitais como orientadoras de procedimentos. Como decidir, por exemplo, quais peças podem ser substituídas em uma obra? Quando o dano potencializará a carga simbólica da obra? Qual a participação que o artista gostaria de ter no processo de intervenção? Até onde a degradação é intencional? A partir de que estágio de degradação o artista não reconhece mais o seu trabalho? O artista permitiria a realização de cópias no caso de exposições especiais? Qual o destino que ele aceita que estas réplicas tenham após o término da exposição?. Enfim, uma série de perguntas cujas respostas possibilitam contextualizar a obra e a postura dos profissionais envolvidos em sua salvaguarda.

Considerando-se a importância da conjunção dos diversos campos do saber para a conservação das obras com forte valor de contemporaneidade, o *International Network for the Conservation of Contemporary Art* (INCCA), propôs a criação de uma

rede que facilite e assim incentive a troca de informações entre conservadores, curadores, cientistas, catalogadores, arquivistas, historiadores da arte e pesquisadores.

Para Helen Escobeto:

Em todos os casos, é o artista que deve claramente definir se o trabalho pode ser mantido, a melhor forma de mantê-lo, e por quanto tempo, e isso ele deve fazer diretamente quer com o patrocinador, o proprietário, a Instituição, ou o *landowner*, tanto quanto o conservador, que necessita dos dados para futuras referências. Um documento assinado e selado deve ser elaborado, bem como uma vontade, do que deve durar, o que deve desaparecer, quem tem direito de manter, conservar, documentar, replicar, reinterpretar, ou efetivamente destruir o original, e como o *copyright* irá determinar a retribuição financeira.²⁶⁸

Estímulos como os do INCCA são fundamentais para que haja um maior intercâmbio de informações entre os museus e os artistas. Devem-se estabelecer redes não apenas no contexto internacional, mas e principalmente, no local, pois é aí que se estabelecem as parcerias propositivas.

2.2 AS QUESTÕES LEVANTADAS PELA ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA

2.2.1 A intenção do artista

O restaurador de obras de arte moderna e, mais precisamente os de arte contemporâneas, tem uma vantagem que nem sempre considera em sua tomada de decisão, que é o fato do artista provavelmente estar vivo e ter uma posição concretamente propositiva na salvaguarda de sua obra.

Segundo Heinz Althofer, diretor do *Restaurierungszentrum* de Düsseldorf:

Nos dias de hoje não basta mais conhecer os materiais e dominar as técnicas do restauro para fazer um trabalho correto. É necessário também penetrar profundamente no universo intelectual, na filosofia do artista, porque de outra forma o mesmo ponto de partida do restauro seria incorreto. No final das contas, são sempre usados os mesmos materiais e as mesmas técnicas para pintar madonas, imperadores e socialistas: fundo, superfície, cor, verniz, enquanto a ideia que antecede a representação tem sempre influenciado muito pouco nos materiais empregados. Atualmente, na arte contemporânea, são os mesmos materiais que são expressões da subjetividade artística.

²⁶⁸ ESCOBETO, Helen. *Work as process or work as product: a conceptual dilemma*. In: CORZO, Miguel Angel (org.). *Op. cit.*, 1999, p. 56.

Não se trata somente de simples consideração teórica, análoga, por exemplo, a questões do retoque neutro ou com *tratteggio*, mas da premissa da importância central, porque se não a leva em consideração a obra não será destruída somente em sua existência física, mas também naquela espiritual.²⁶⁹

Picasso e Braque, por exemplo, eram inflexíveis quanto ao fato de que suas pinturas cubistas tivessem um acabamento fosco, não aceitavam, sob nenhuma circunstância que estas fossem envernizadas, pois consideravam que o verniz acentuaria as cores e eliminaria os contrastes, alterando em consequência a concepção original da obra.

No caso de algumas obras de Braque, o verniz provocaria um resultado ainda mais danoso. Nos trabalhos que ele denominou de *poésie*, por exemplo, intencionalmente enviou sinais confusos quanto às identidades dos objetos jogando arbitrariamente com a aparência dos mesmos, tornando fosco o que era brilhante e transparente o que era opaco. O contraste discreto, mas crucial para a fruição da obra em sua potencialidade, se perderia se a superfície fosse, por qualquer motivo, envernizada.²⁷⁰

John Richardson²⁷¹ comenta que, quando escreveu o artigo, em 1980, sobre a retrospectiva de Picasso no MOMA, observou que os restauradores haviam involuntariamente arruinado a superfície das pinturas cubistas. As superfícies envernizadas das obras demonstravam mais o desejo de embelezar do que de entender a intenção do artista. Tanto as obras do MOMA como as de outros museus americanos e as de colecionadores privados que participavam da exposição, pontua Richardson, apresentavam a superfície avivada por uma restauração bem intencionada, mas historicamente ignorante.

Segundo William Rubin, Diretor do Departamento de Pinturas e Escultura do MOMA na época, este procedimento havia sido adotado antes de sua entrada no museu e antes de seus olhos serem abertos pelo próprio Picasso, quando este criticou o fato de terem envernizado um Cézanne. Rubin comentou ainda que, Picasso aproveitou a oportunidade para enfatizar que as pinturas cubistas eram muito mais vulneráveis a este

²⁶⁹ POLI, Francesco. In: CHIANTORE, Oscar; RAVA, Antonio. *Conservare l'arte contemporanea*. Milão: Mondadori Electa, 2005, p. 14.

²⁷⁰ RICHARDSON, John. *Crimes against the Cubists*. In: STANLEY PRICE, Nicolas et al. *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996, pp.185-192.

²⁷¹ *Idem, ibidem*.

respeito; tanto que ele se recusava a assinar qualquer tela que tivesse sido limpa ou envernizada, alegando falta de reconhecimento da obra.

A descaracterização provocada por uma intervenção baseada em salvar a obra para o futuro, desconsiderando as características estéticas desejadas e buscadas pelo artista, incorre em sérios erros conceituais. John Richardson explica que só teve consciência da extensão deste problema quando fez uma visita ao estúdio de Braque e uma pintura de guitarra, que havia sido assinada no verso – como era hábito dos cubistas – chegou da América para ser assinada na frente. Sobre o fato, ele comenta:

O horror do artista, com a condição de sua pintura recém-restaurada, era doloroso de observar. *Olhe como os pretos saltam para você*, ele suspirou. E de fato as linhas pretas que havia sido discretas agora sobressaíam – graças ao verniz brilhante – como pintura recente. *Restauradores são surpreendentes*, disse Braque, *Eles transformaram minha guitarra em tamborim*.²⁷²

O artista Tony Cragg, por outro lado, não deseja se envolver com processos de restauração, pois considera que estas questões são pertinentes a outras áreas de conhecimento.²⁷³ Para ele esta atividade:

É tarefa do curador e do conservador encontrar soluções apropriadas para os problemas de conservação. O quanto será bem sucedido dependerá de seu profissionalismo. Algumas vezes eu vi meu trabalho em bom estado e outras em mau estado. As coisas são como são, eu não posso cuidar de tudo. Compare isto com uma avó que era bonita quando ela era jovem. Nós temos que aceitar que uma obra de arte envelhece, amadurece.²⁷⁴

A musealização não deveria implicar em mumificação ou em atitudes preservacionistas extremas, sem a devida reflexão. O artista Gianni Colombo comenta, por exemplo, que Sargentini, um grande galerista italiano dos anos de 1970, presenteou

²⁷² *Idem, ibidem.*

²⁷³ BEERKENS, Lydia; BERNDES, Christiane. *Interview Tony Cragg on conservation*. In: HUMMELEN, IJSBRAND; SILLÉ, DIONNE (ed.). *Modern Arte: Who Cares?* The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam. Belgica: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1999, p. 83.

²⁷⁴ *Idem, ibidem.*

a Galeria Valle Giulia, em Roma, com três trabalhos seus formados com lâminas de plexiglass presas em uma caixa, uma diante da outra:

(...) Estas lâminas possuem um corte (uma linha vertical, outra horizontal e duas diagonais) que pode refazer-se em qualquer lâmina. Como o plexiglas perdeu a sua transparência e apareceram algumas gretas que pareciam fazer parte da obra, propus substituí-las. Porém não me permitiram porque a obra entrou em um museu com este material e assim tem que se conservar. Eu creio que isto é má interpretação do rigor filológico.²⁷⁵

A propósito da questão conceitual da troca do plexiglas ele comenta:

(...) Quando em uma obra a parte manual é fundamental para comunicar a mensagem, não se pode substituir nada. Porém em muitos casos isto não ocorre.

(...) Diria que quando o suporte de apresentação, seja este original ou não, não modifica a quantidade nem a qualidade da informação estética ou conceitual da obra, se pode realizar a substituição, oportunamente supervisionada, sem alterar a integridade da mensagem. É estúpido continuar considerando com princípios e velhos pontos de vista obras feitas com pontos de vista diferente.²⁷⁶

Se não estamos respeitando a opinião dos artistas, estamos respeitando a de quem?

Segundo Ann Temkeim,²⁷⁷ vivemos em um tempo em que os museus, e obviamente seus profissionais, estão muito mais engajados com o público, e obviamente com o público futuro, do que com os seus artistas. Infelizmente a intenção do artista não ultrapassa a porta de entrada das instituições, o que facilita o trabalho dos profissionais, pois, segundo Adriano Baccilieri, “Talvez seja mais difícil trabalhar com algo que não tenha história, porém que é o reflexo de nosso presente”.²⁷⁸

2.2.2 A degradação como parte do processo

O conceito de degradação de uma obra está diretamente ligado às modificações que ocorrem em seus materiais constituintes e que, em consequência, ocasionam a sua valorização negativa. É neste conceito que a existência da área de conservação-restauração se justifica.

²⁷⁵ COLOMBO, Gianni. *Instalações e Passado Remoto*. In RIGHI, Lúcia (org). *Op. cit.*, 2006, pp.119-120.

²⁷⁶ *Idem, ibidem*.

²⁷⁷ TEMKEIN, Ann. *Strange Fruit*. In: CORZO, Miguel Angel (org.), *op. cit.*, 1999, p. 45.

²⁷⁸ BACCILIERI, Adriano. *Conclusiones*. In RIGHI, Lúcia (org.), *op. cit.*, 2006, pp.159-163.

Nas obras de arte moderna e contemporânea, em muitos casos, a degradação deixa de ser um fator objetivo de valorização negativa e passa a ser um fator subjetivo de valorização positiva. Isto ocorre porque, em alguns movimentos artísticos, a deterioração pode estar diretamente associada à intenção do artista e, portanto, ter sido concebida como parte integrante do processo criativo, como potencializadora da carga simbólica que sustenta a obra em sua dimensão imaterial.

Quando Dieter Roth utiliza chocolate para fazer uma escultura ele não espera que ela dure, não poderia esperar uma vez que se sabe que o chocolate tem uma validade relativamente pequena e que depois começa a se deteriorar perdendo a exatidão da cor e da forma, implodindo. O mesmo acontece quando ele utiliza queijos, iogurte, alimentos diversos e deixa que o tempo os submeta a transformações que incluem ataque de fungos, bactérias, insetos, possibilitando uma interação com o público não apenas visual, mas olfativa.

Joseph Beuys, artista cuja produção inclui obras *presentificadas* de formas não convencionais em formatos de esculturas, instalações, vídeos e performance, comenta:

É por isso que a natureza de minhas esculturas não é fixa ou acabada. O Processo continua em muitas delas: reações químicas, fermentações, mudanças de cores, deterioração, secagem. Tudo está em um *estado de mudança*.²⁷⁹

Devido ao aspecto subjetivo que a degradação assume no século XX, mesmo quando esta não faz parte da proposta do artista, pode ser aceita e incorporada no objeto como fator colaborativo na construção estética da obra. É o caso, por exemplo, da pintura *O Rei e a Rainha Rodeados pelos Nus Velozes*, feita por Duchamp em 1912, no qual o artista utilizou o verso da obra para pintar, em estilo rigidamente acadêmico, Adão e Eva no paraíso. Duchamp explica que a utilização do verso as tela foi por motivos práticos, uma vez que não havia outra à disposição, e não possuía os conhecimentos técnicos para saber que a pintura craquelaria como craquelou. “É fantástico”, diz o artista, “transformou-se num quebra-cabeça, e as pessoas dizem que não durará por muito tempo”.²⁸⁰ Alertado que existem técnicas de restauro que poderiam solucionar o problema, Duchamp respondeu: “seria um trabalho dos

²⁷⁹ In STILES, Kristine e SELZ, Meter. *Theories and Documents of Contemporary Art*. Los Angeles: University of California Press, 1996, p. 634.

²⁸⁰ CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 58.

diabos...Você sabe, parece uma coisa feita em 1450!”²⁸¹ Duchamp não apenas aceitou os craquelês, rachaduras e prováveis desprendimentos, como os respeitou.

Quando a degradação é intencional ou é aceita por motivos não objetivos, o que a torna positiva, qualquer intervenção motivada apenas pela necessidade estética ou pela vontade de aumentar sua sobrevida, seria desastrosa. As obras do artista José Rufino, por exemplo, expostas em 1998, na Galeria Adriana Penteado²⁸², ilustram muito bem isto. O artista utilizou como suporte papéis antigos, já deteriorados ou em processo de degradação, criando assim uma referência direta com o passado, que seria cortada se estes papéis fossem restaurados e os traços impressos pelo tempo apagados.

Se a degradação faz parte do processo criativo ou não, é uma questão que deve ser abordada em toda a sua complexidade pelas instituições, artistas, curadores e conservadores-restauradores. Alguém espera que uma obra com as características da obra *Untitled (with Björn Roth)*, de 1980-1983, pertencente a *Dieter Roth Foundation*, feita com brinquedos, doces, bijuterias, utensílios de pintura, fitas adesivas, ferramentas, lixo, pedaços de madeira e metal, cola em papel ondulado, leite estragado, suco de frutas, cacau, insetos mortos em tubos de plástico, em moldura de madeira com abertura para despejar líquidos, dure? Espera que seja uma obra estável e de aspecto inalterado? O restaurador tem o direito, com as modernas técnicas, de torná-la “permanente” mesmo que para isto tenha que modificar a suas características e forma de interação com o público? São questões que tem provocado calorosas discussões entre aqueles que defendem a canonização e domesticação da arte e aqueles que objetivam salvaguardar a intenção inicial do artista, muitas vezes diametralmente oposta a neutralização comumente ocasionada pelo processo de legitimação institucional.

2.2.3 O dano como potencializador da mensagem

Assim como a degradação, também o dano em uma obra de arte era considerado, até o século XX, um fator imediato de perda de valor. A nova produção demonstrou que embora o dano seja objetivo, concreto, suas consequências não o são; podendo, assim como a degradação, ser considerado fator de valorização.

²⁸¹ *Idem, ibidem.*

²⁸² Galeria Adriana Penteado – São Paulo

Foi o que aconteceu, por exemplo, com *O Grande Vidro* (1915-1923), de Marcel Duchamp, uma obra tecnicamente complexa em que o artista tenta transpor para um superfície plana, o vidro, a atmosfera do cotidiano da cidade de Nova York, não no sentido figurativo e poético, mas no literalmente material. Duchamp, para atingir tal objetivo, quando termina o trabalho o deixa, em seu ateliê na Upper Broadway, em um cavalete sem proteção para que a poeira se deposite sobre a obra conferindo, a esta, características da cidade.

Depois de um ano e meio, considerando que a pintura feita pela cidade estava completa, chamou Man Ray para fotografar a obra antes de iniciar uma cuidadosa e seletiva limpeza. As áreas excetuadas na limpeza foram fixadas definitivamente a obra. Para Hans Richter,²⁸³ estas áreas adquiriram uma coloração ligeiramente amarelada e um matiz deliberado que as distinguiam do resto do quadro de vidro. Duchamp comenta:

(...) Fiquei oito anos trabalhando em *O Grande Vidro*, fazendo outras coisas paralelamente, mas já havia abandonado a tela e o quadro. Eu já tinha uma espécie de aversão por eles, não porque houvesse muitas telas montadas em quadros, mas porque não era, a meu ver, necessariamente, um meio de me exprimir. O Vidro me salvou graças a sua transparência.²⁸⁴

Graças também a possibilidade que oferecia para testar novas frentes e não repetir fórmulas já utilizadas. Segundo ele:

(...) em *O Vidro*, procurei sempre encontrar alguma coisa que não lembrasse o que havia acontecido anteriormente. Tinha uma obsessão de não me servir das mesmas coisas. É preciso tomar cuidado porque, ainda assim, você pode ser invadido por coisas passadas. Sem querer, você acrescenta um detalhe. Lá, havia constante luta para fazer uma cisão exata e completa.²⁸⁵

Imagem
não
disponível

Marcel Duchamp
Blainville, França, 1887
Nova York, EUA, 1968

O Grande Vidro, 1915-1923
Óleo, Verniz, folha de chumbo, fio de
chumbo e poeira sobre dois painéis de
vidros
277,5 x 175,9 cm
Coleção Philadelphia Museum of Art

²⁸³ RICHTER, Hans Georg. *Dada: arte e antiarte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, pp.120-122.

²⁸⁴ CABANNE. *Op. cit.*, 2008, p.27.

²⁸⁵ *Idem*, p.64.

Duchamp comenta que em 1926, *O Grande Vidro* voltando de uma exposição no Museu do Brooklyn, em Nova York, se quebra:

(...) as pessoas que o reenviaram a Katherine Dreier, a quem ele pertencia, não eram profissionais; não tomaram cuidado. Colocaram os dois vidros, um sobre o outro num caminhão, deitados dentro de uma caixa, meio mal arranjados, sem querer saber se aquilo era vidro ou marmelada. Depois de 60 Km, efetivamente viraram marmeladas. A única coisa curiosa é que estavam um sobre o outro, e as rachaduras ocorreram nos mesmos lugares.²⁸⁶

Os danos que poderiam ser considerados fator decisivo para uma intervenção de restauro, uma vez que não fazia parte da intenção original do artista, foram aceitos por este e passaram a fazer parte definitivamente da obra. Duchamp comenta o vidro ficou “bem melhor com as rachaduras, cem vezes melhor. É o destino das coisas.”²⁸⁷

Raquel Kogan
São Paulo, SP, Brasil, 1955

Sem título
Pirógrafo sobre papel
Coleção particular

A obra, *sem título*, da artista Raquel Kogan, cuja técnica consiste em fazer pequenas incisões irregulares, como uma escrita uniforme, com um pirógrafo sobre o papel, encontrava-se em uma galeria quando houve uma infiltração que a molhou provocando manchas d'água em todas as suas bordas. A artista optou por não restaurar a obra e assumir os danos como parte da poética estética, sobrepondo outras intervenções. Dano incorporado tanto pela artista como pelo proprietário, que adquiriu a obra após o sinistro justamente por considerar que as manchas potencializam a mensagem.

2.2.4 Aspectos legais

Desconsiderar o fato de o artista estar vivo em um processo de restauro, atitude muito comum entre restauradores acostumados a trabalhar com obras antigas, pode implicar em sérias consequências, uma vez que obras com valor de contemporaneidade

²⁸⁶ CABANNE. *Op. cit.*, 2008, p.130.

²⁸⁷ *Idem*, p.131.

são protegidas por leis federais que objetivam garantir a sua fruição de acordo com o proposto pelo artista. A lei n. 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, sobre a questão do direito autoral é muito clara no Capítulo II, Dos Direitos Morais do Autor:

Art. 24. São direitos morais do autor:

(...) I – o de reivindicar, a qualquer momento, a autoria da obra

II – o de ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização da obra.

III – O de conservar a obra inédita.

IV – o de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-lo, como autor, em sua reputação ou honra;

(...) VI – o de retirar de circulação a obra ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando a circulação ou utilização implicarem afronta à sua reputação e imagem.

(...) § 1º Por morte do autor, transmitem-se a seus sucessores os direitos a que se referem os incisos I a IV.

§ 2º Compete ao Estado a defesa da integridade e autoria da obra caída em domínio público.

Art. 26. O autor poderá repudiar a autoria de projeto arquitetônico alterado sem o seu consentimento durante a execução ou após a conclusão da construção.

Parágrafo único. O proprietário da construção responde pelos danos que causar ao autor sempre que, após o repúdio, der como sendo daquele a autoria do projeto repudiado.

Art. 27. Os direitos morais do autor são inalienáveis e irrenunciáveis.

O direito moral foi estabelecido entre as nações soberanas, em 1886, na Convenção de Berna e, é administrado, desde 1967, pelo *World Intellectual Property Organization* (WIPO), uma agência das Nações Unidas.²⁸⁸

No caso do direito brasileiro, ele reconhece tanto o direito de atribuição (Art. 24-I) quanto o de integridade (Art. 24-IV). Isto significa que o artista pode reivindicar, a qualquer momento, a autoria do trabalho assim como contestar caso considere que a obra foi modificada, descaracterizada ou exposta de forma que se sinta atingido em sua honra e reputação. A lei possibilita, portanto, que ele recorra a soluções legais caso considere que seu trabalho não foi bem restaurado.²⁸⁹

Segundo o Guia Brasileiro de Produção Cultural 2010-2011:

As infrações aos direitos morais do autor são aquelas que, além de prejudicar sua imagem e reputação, lhe doem no coração, por isso o caráter de sua avaliação é subjetivo. Ver sua criação atribuída a outra pessoa, alterada de forma inaceitável,

²⁸⁸ GARFINKLE, Ann et al. *Art Conservation and the Legal Obligations to Preserve Artistic Intent*. In: *Journal of the American Institute for Conservation*, 36:165-79, 1997.

²⁸⁹ *Idem, ibidem*.

publicada de forma que lhe ofenda a reputação pode, sem dúvida, representar ofensa aos direitos morais do autor, que pode pleitear do ofensor uma reparação por danos morais.²⁹⁰

Os direitos morais, segundo a Convenção de Berna, permanecem com o artista independente dos direitos financeiros, ou seja, quando uma obra é vendida o direito financeiro, é transferido, mas não o direito moral. Em outras palavras, pode-se dizer que se transfere o direito material e não o imaterial. Garfinkle (*et al*)²⁹¹ comenta que este foi um dos motivos dos Estados Unidos ter se recusado a assinar a Convenção de Berna até o ano de 1989.

A legislação brasileira estabelece que o artista, enquanto estiver vivo, deterá todos os direitos morais de autor e, diferente da legislação americana na qual este existe somente enquanto o artista estiver vivo, após a sua morte este se estende aos seus sucessores pelo período estabelecido por lei para começar a vigência do domínio público, ou seja, setenta anos após a morte do artista.

Consciente da problemática que pode advir para os restauradores, o *Guidelines for Practice-Professional Conduct*, do AIC (1994), estabelece no Art. 3, sobre Leis e Regulamentos:

Os profissionais de conservação devem estar cientes das leis e regulamentos que podem ter uma influência na atividade profissional. Entre essas leis e regulamentos estão aquelas relativas aos direitos dos artistas e suas propriedades, saúde ocupacional e segurança, material sagrado e religioso, objetos escavados, espécies ameaçadas, restos humanos e bens roubados.²⁹²

Procurando fornecer maiores esclarecimentos, o AIC informa, em anexo, que os conservadores-restauradores devem procurar conhecer as leis locais, estaduais e federais, assim como os regulamentos, para evitar ações e processos judiciais e, como prática mínima, devem respeitar as leis e regulamentos aplicáveis às suas práticas específicas. Para tanto recomenda as seguintes práticas:

O profissional de conservação deve manter-se informado das leis e regulamentos aplicáveis, especialmente aquelas que se referem a conservação e citadas na literatura profissional

²⁹⁰ OLIVIERI, Cristiane; NATALE, Edson (org.). *Guia Brasileiro de Produção Cultural 2010/2011*. São Paulo: Edições Sesc, 2010, p. 121

²⁹¹ GARFINKLE, Ann et al. *Op. cit., loc cit.*

²⁹² Informação disponível em: <<http://www.conservation-us.org/index.cfm?fuseaction=page.viewpage&pageid=1026>>. Último acesso em 05 de abril de 2010.

O profissional de conservação deve procurar aconselhamento de um advogado ou autoridade competente a respeito das leis e regulamentos aplicáveis.

(...) O profissional de conservação devem estar cientes e respeitar as cartas não governamentais e demais documentos reconhecidos que têm uma influência sobre as atividades profissionais. (...).²⁹³

Nos Estados Unidos, está se tornando uma prática comum, os conservadores-restauradores, solicitarem aos artistas, por escrito, o consentimento e a renúncia dos direitos morais antes de qualquer intervenção. No Brasil, esta preocupação inexistente porque os profissionais, quase que em sua maioria desconhecem a lei, sua abrangência e seus prováveis desdobramentos.²⁹⁴ De toda forma, a lei existe e claramente altera as relações entre o artista, ou seus descendentes, e os profissionais que trabalham diretamente com as obras, seja restaurado, expondo ou guardando.

No que concerne à restauração de obras de arte modernas e contemporâneas, o restaurador deve ter ciência que qualquer alteração na constituição material da obra que altere a transmissão ou fruição da mensagem nos moldes desejados pelo artista deve ser feita de comum acordo com estes ou, no caso de morte deste, seus descendentes. Somente estes podem requer judicialmente o direito moral, não os diretores de museus, curadores, galeristas, proprietários, colecionadores, etc. Por outro lado, devido à fragilidade, aos problemas de conservação que estas obras apresentam e aos aspectos subjetivos do significado de dano e degradação nestas, alguns países já começam a refutar os direitos morais em obras como, por exemplo, da Arte Povera.²⁹⁵ Segundo Thomas Dreier, nenhum problema teria se o artista e o proprietário, não se incomodassem com as alterações na obra, o que normalmente não ocorre, para ele:

Podemos ou não ir tão longe a ponto de afirmar que as mudanças são intencionadas pelos artistas, então elas são parte integral do trabalho e não podem, por isso serem estabilizadas, pois, neste caso, a estabilização pode ser “prejudicial à honra do artista”? O mais provável é que as cortes nacionais estariam inclinadas a proteger o legítimo interesse do proprietário em preservar o objeto material de seu direito legal. Mas o que fazer exatamente quando o proprietário sabe, desde o início, que o objeto adquirido não foi feito para durar?²⁹⁶

²⁹³ *Idem, ibidem.*

²⁹⁴ Fato constatado pela reação dos conservadores-restauradores em palestras que a autora preferiu no qual abordava o tema. A primeira vez que a autora colocou a problemática em público foi no *II Seminário Nacional de Patrimônio Cultural: Conservação e Restauração no Século XXI*, realizado em 2008, na cidade de Ouro Preto. Título da apresentação: *A Conservação no Centro Cultural São Paulo*. A reação dos restauradores foi de total incompreensão e descrença.

²⁹⁵ DREIER, Thomas K. *Copyright aspects of the preservation of nonpermanent Works of modern art*. In: CORZO, Miguel Angel (org.), *op. cit.*, 1999, p. 65.

²⁹⁶ *Idem*, p. 66.

Pode-se perceber a importância, em se trabalhando em uma instituição, do trabalho interativo das áreas. Deveria fazer parte da documentação, gerada pelo setor de catalogação, um documento, assinado pelo artista, renunciando aos seus direitos morais sobre a obra, isto não elimina os direitos autorais, mas viabiliza que as intervenções de restauro fossem feitas em segurança e sem gerar ônus para estas.

2.2.5 Reflexão sobre os conceitos clássicos da conservação-restauração

Os conceitos que regem a restauração começaram a ser elaborados com a carta de Atenas, mas tem sofrido modificações e se readequando constantemente as novas necessidades. Existe uma séria controvérsia por partes dos autores tanto na classificação como na interpretação destes.

O conceito de reversibilidade, por exemplo, ainda que tenha sido, por muito tempo, defendido pelos restauradores, trata-se de uma utopia. Qualquer profissional que atue diretamente sobre um objeto sabe, sem necessitar de uma reflexão muito profunda, que é impossível reverter os tratamentos e retornar a obra ao estado anterior à intervenção. Segundo Smith:

Ainda que legiões inteiras de restauradores proclamam aderir-se ao princípio da reversibilidade, todos os restauradores o violam, Os restauradores nunca alcançaram, e nunca alcançarão, a reversibilidade total!²⁹⁷

No que ele tem razão, pois, tentativas desta natureza normalmente criam um terceiro estado, que normalmente é diferente do “original” e do anterior a tentativa.

Justamente pela própria incoerência do princípio ele vem sendo substituído por removibilidade, retratabilidade, estabilidade e mínima interferência.

O princípio de estabilidade, assim como o de reversibilidade, também é uma ilusão. Tudo o que é material inevitavelmente se degrada e muda de aparência, perde a exatidão. Acreditar na estabilidade dos materiais é ter uma fé irracional na capacidade da ciência. A estabilidade dos materiais, mesmo aqueles fabricados especialmente para área de conservação e restauro e que, portanto, possuem uma inalterabilidade e

²⁹⁷ SMITH, R.D. *Reversibility: a questionable philosophy* (1999). In: MUÑOZ VIÑAS, Salvador. *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford: Elsevier Butterworth Heinemann, 2005, p.112.

durabilidade diferenciada, depende diretamente dos fatores extrínsecos, ambientais, ao quais estes serão submetidos.

O princípio da mínima interferência levanta questões de ordem mais subjetivas pois, embora esteja assentado no conceito que toda intervenção fragiliza o objeto e por isso deve ser evitada, não define claramente seus limites o que possibilita múltiplas interpretações e questionamentos. Mínima intervenção para quem? Para o objeto ou para o restaurador? A mínima intervenção que um objeto necessita é igual para todos os profissionais? Mínima intervenção sob quais condições? A mínima intervenção que requer uma obra mantida em local inadequado é a mesma que requer outra acondicionada em local adequado? Para Chris Caple, a “mínima intervenção deve ser definida para um determinado objeto em um determinado período em um determinado conjunto de condições.”²⁹⁸ Embora o princípio não consiga responder com clareza a estas questões, é um dos mais mencionados em todos os códigos de ética.

O princípio da legibilidade, por estar associado à compreensão e consequentemente à leitura da obra de arte, também pode ser considerado um conceito subjetivo, por mais objetiva que seja a sua descrição, pois depende da capacidade de compreensão de um indivíduo ou grupo. O que para as obras de arte modernas e contemporâneas pode ser complexo uma vez que nem todos possuem os códigos que permitem o acesso a correta leitura da obra. Segundo Muñoz Viñas: “a legibilidade a que fazem referências as teorias clássicas da Restauração não pode ser a que depende da capacidade leitora do sujeito.”²⁹⁹

Além disto, como já mencionado, na nova produção, a alteração na legibilidade de uma obra pode ocasionar a potencialização de sua fruição e, portanto, não deve ter sua “leitura” original restituída, pois esta foi substituída por outra mais significativas para seu autor. No caso das obras de arte modernas e contemporâneas, é o artista, quando vivo, que deve definir se determinado dano ou interferência tornou a obra mais legível, dentro da ideologia na qual foi criada, ou se impossibilitou ou descontextualizou sua compreensão. Qualquer atitude que priorize a compreensão da obra desconsiderando o contexto no qual ela está inserida e a propriedade intelectual do artista é eticamente e moralmente incorreta.

²⁹⁸ CAPLE, Chris. *Conservation Skills, Judgement, Method and Decision Making*. Londres: Routledge, 2000. p. 65.

²⁹⁹ MUÑOZ VIÑAS, Salvador. *Op. cit.*, 2005, p. 116.

Para Muñoz Vinãs, a legibilidade na restauração é compreendida como a seleção de um estado de legibilidade sobre os demais:

(...) ao restaurar uma imagem se restitui parte de uma legibilidade perdida, porém ao mesmo tempo se eliminam outras legibilidades. Se restitui uma possibilidade de leitura em detrimento de outras. Uma obra de arte, ou melhor, um objeto de Restauração, é um palimpsesto: uma sucessão de textos que se sucedem sobrepondo-se mutuamente. Quando se restaura, se elege um destes textos sobre os demais. Não se reconstitui a legibilidade do objeto, se privilegia uma de suas possíveis leituras em detrimento de outras.³⁰⁰

Embora a legibilidade esteja diretamente relacionada com a atividade de restauração, pois é esta que tornará a obra “reconhecível” para o público, deveria ter seu conceito também estendido para todos os demais níveis em que ocorra esta interação, ou seja, a exposição, por exemplo.

Quando um museógrafo desenha uma exposição e expõe as obras em contextos outros, muitas vezes criativos, e não a contextualiza para o público pode estar tornando ilegível a obra, da forma com que foi concebida, e criando uma terceira obra. Foi o que aconteceu, por exemplo, na exposição *Cadavre Exquis*, realizada no Centro Cultural São Paulo (CCSP), em maio de 2010, onde os curadores optaram por expor a obra *sem título (vinheta)*, do artista J. Carlos, dentro da gaveta de um criado mudo dos anos cinquenta; obrigando o público, para ter acesso à obra, a abrir a gaveta. Se, por um lado, este jogo de “esconde e descobre” trás uma proposta interessante, principalmente para o público alvo da exposição, as crianças, por outro cria outra obra. Aliás, pode-se dizer que o que ocorreu, nesta exposição específica, foi uma apropriação de diversas obras do acervo para criar uma instalação de autoria da curadoria e museografia, não muito diferente das ações propostas pelos artistas Iñarras e Genilson com as obras do MAC, nos anos de 1970.³⁰¹

De toda forma o conceito de legibilidade dá muitas leituras, pois depende da capacidade de leitura do observador e, portanto, está diretamente ligado ao contexto sociocultural do presente histórico em que este se encontra.

O princípio da distinguibilidade, embora continue sendo basilar da restauração desde que foi mencionado em 1931, na Carta de Atenas, deve ser considerado também um conceito subjetivo. Quem deve distinguir as partes não originais adicionadas em

³⁰⁰ MUÑOZ VINÃS, Salvador. *Op. cit.*, 2005, p. 117.

³⁰¹ Os artistas realizaram varias ações com obras ícones da coleção, como: Marino Marini e De Chirico.

uma intervenção? Quem distingue qual o grau de distinguibilidade? De toda forma, quando se analisa os anais de congressos, nacionais e internacionais, ou quando se visita museus, torna-se claro que este não é um princípio normalmente seguido por restauradores de obras de arte. As integrações pictóricas feitas em afresco talvez sejam as que mais o respeite, devido a própria natureza deste tipo de obra religiosa.

Se muitas vezes este princípio não é utilizado para as obras academicamente construídas, ele se torna abstruso quando aplicado em arte moderna e contemporânea como, por exemplo, nos monocromos, nas pinturas concretas ou em obras sobre papel como as monotípias de Mira Schendel, os metaesquemas de Hélio Oiticica e as obras de Iran do Espírito Santo. Deve-se considerar que este princípio, muitas vezes, é diametralmente oposto à intenção do artista. Além disso, obras com as características das citadas, perdem a legibilidade e fruição com qualquer ruído ou interrupção que ocorra em sua manifestação estética.

É evidente a importância dos princípios éticos para que as intervenções se realizem dentro de limites que protejam a obra de arte em toda a sua complexidade, mas também, é evidente o caráter subjetivo e a total inadequação, de muitos destes, a nova produção artística. O restaurador deve, mediante uma avaliação histórico-crítica, estabelecer a melhor forma de proceder diante do novo cenário buscando harmonizar os conflitos em escolhas pautadas em profunda reflexão.

2.2.6 Reflexão sobre a permanência para o futuro

É relativamente comum o discurso de que, se não conservarmos as obras de hoje, para as gerações futuras, provavelmente o conhecimento destas sobre nosso tempo serão empobrecidos. O que de certa forma é verdade, mas quem sabe dizer o que irá interessar as gerações futuras? Se formos analisar a história, veremos que muitas obras que as gerações passadas não consideravam representativas se transformaram em poderosos ícones culturais, como foi o caso de inúmeras obras impressionistas e modernistas. A Olympia, de Manet, por exemplo, vaiada em 1865, era um tesouro nacional um século depois. As obras de Anita Malfatti, expostas em 1917, em São

Paulo³⁰², e severamente criticadas, se tornaram, décadas depois, expoentes da produção artística nacional, inclusive por sua beleza estética.

O que interessará ao futuro é algo que só o futuro poderá responder. As “cápsulas do tempo”, de Andy Warhol, são um exemplo concreto desta impossibilidade do presente. O artista, a partir da década de sessenta, implantou o hábito de deixar, ao lado de sua mesa, uma caixa de papelão tamanho médio padrão, onde jogava tudo o que, de alguma forma, passava por sua vida, tanto materiais mais duradouros, como revistas, livros, cartas de fãs, contas, fotos, bilhetes, como perecíveis. Quando a caixa enchia, ele a lacrava e a substituía por outra vazia. No final de trinta anos, ele conseguiu reunir 610 caixas. Segundo Danto, “ele salvou o que todo mundo teria dito que não valeria a pena salvar”³⁰³ e, atualmente, as caixas fazem parte do *Archives Study Center*, do *Andy Warhol Museum*, em Pittsburgh. Talvez seja sobre casos desta natureza que o colecionismo, excessivo e indiscriminado, se justifique, “Nós agora sabemos que tudo vale a pena ser salvo, pois não sabemos o que irá, e o que não irá, interessar no futuro”.³⁰⁴ De toda forma, o futuro não nos pertence até que cheguemos lá.

Segundo Danto, muito da arte contemporânea está tão intrinsecamente relacionado com a sua contemporaneidade, que o seu significado não será compreendido se suas referências, ou alusões, não forem identificáveis. Para tanto, dever-se-ia conservar, não apenas o objeto, mas, também, o que o torna inteligível. Sem referenciais como o futuro vai conseguir distinguir, ou entender, a artisticidade de uma caixa de *Brillo*? Sobre isso, Danto comenta que,³⁰⁵ quando Warhol colocou as *Brillo Boxes* na exposição, em 1964, estas eram *Kosher*, ou seja, vinham com o símbolo da *Union of Orthodox Rabbis* impresso em um de seus lados e, que, Warhol as utilizou justamente porque este estava lá.³⁰⁶ A partir de 1964, o símbolo foi retirado das embalagens e as novas caixas, para quem conhecia o contexto da escolha, deixaram de ter o significado das anteriores.

Por outro lado, a identificação destas referências se torna secundárias com o tempo. Miguel Angel Corzo comenta que, de acordo com Gertrude Stein, Picasso sabia

³⁰² Mostra: *Exposição de Pintura Moderna*.

³⁰³ DANTO, Arthur. *Looking at the Future looking at de present as past*. In: CORZO, Miguel Angel (org.), *op. cit.*, 1999, p. 8.

³⁰⁴ *Idem, ibidem*.

³⁰⁵ Fato que segundo relata lhe foi contado por um estudante rabínico, anos depois. In: DANTO, Arthur. *Op. cit.*, 1999, p. 10.

³⁰⁶ DANTO, Arthur. *Op. cit.*, p.10.

que alguns de seus trabalhos não iriam durar muito, mas que ele não se importava, pois, segundo ele: "Ninguém irá ver a imagem, eles irão ver a lenda que a imagem criou. Não faz diferença se a imagem dura ou não dura".³⁰⁷

Além disso, para Gary Schwartz, a norma é a destruição e não a sobrevivência. Schwartz constatou, a partir de pesquisas que realizou, que uma porcentagem igual, ou superior, a 90% dos manuscritos literários da Europa Central, feitos durante a idade média, das pinturas holandesas pré-século XVIII e dos altares esculpidos alemães, se perderam, não chegaram até os nossos dias.³⁰⁸ Será que nossa compreensão destes períodos seria muito diferente se estas perdas não houvessem acontecido?

De toda forma, como o futuro não nos pertence, talvez o que irá interessar a ele seja um presente que nos escape. Deve-se, portanto, optar por conservar tudo indiscriminadamente ou aquilo que é, realmente, importante para nossa contemporaneidade? Quem determina o que deve ser preservado? Mesmo sem consciência, a cada dia o nosso presente faz escolhas de como e do que deve, ou não, ser preservado. A construção deste mapa cultural vem sendo meticulosamente desenhada por nossas escolhas, quase sempre desconsiderando as necessidades do futuro que, para nosso tempo atual, são inexistentes.

2.3 A CONSERVAÇÃO E O VALOR DE CONTEMPORANEIDADE DA PRODUÇÃO DE ARTE

Como conservar e tratar, caso necessário, os xeroxs de Paulo Bruscky, Friederike Pezold, Jachen Gerz, Bill Vazan e Hudinilson Junior? Os relevos de papel de Frans Krajsberg? 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 Valery Gerlovin? As imensas rendas de papéis de Hilal Sami Hilal? Os carimbos de

³⁰⁷ CORZO, Miguel Angel (org.). *Op. cit.*, 1999, p. XIX. (Tradução da Autora)

³⁰⁸ In: ESCOBETO, Helen. *Op. cit.*, 1999, p. 53.

Imagem
não
disponível

Hilal Sami Hilal
Vitória, ES, Brasil, 1952

Sem título, 2003
Cobre
30,0 x 28,0 x 5,0 cm
Coleção particular

Paulo Bruscky
Recife, PE, Brasil, 1949

Xerperformance, 2003
Carimbo e impressão eletrostática
sobre papel
33,0 x 21,6 cm
Coleção de Arte da Cidade, CCSP,
SMC.

Anna Banana? A caneta hidrográfica misturada com lápis e guache de Clemente Padin? Os pequenos objetos de metal, hidrográfica e off-set envoltos em caixa de acrílico e saco plástico de Klaus Groh? A fumaça congelada sobre papel de Shirley Paes Leme? A resina poliéster pigmentada e fibra de vidro do Dudi Maia Rosa?

Para Heinz Althöfer, a arte contemporânea apresenta três situações para a restauração: no caso de obras que podem ser consideradas e tratadas como as 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.³⁰⁹

Existe atualmente uma linha, expressa nos pensamentos de Muñoz Viñas³¹⁰ e de James Beck,³¹¹ que considera que se a restauração é feita para determinada comunidade ou sociedade, é esta que deve, em última instância, indicar a forma com que gostaria que esta fosse realizada. Embora, subjetivamente, seja exatamente isto que se faz, conferir à comunidade a responsabilidade de

³⁰⁹ ALTHÖFER, Heinz. *La Restauración del Arte Moderno y Contemporáneo*. In: RIGHI, Lúcia (org.). *Op. cit.*, 2006, p. 75.

³¹⁰ MUÑOZ VIÑAS, Salvador. *Op. cit.*, 2005.

³¹¹ BECK, James. *La restauración de obras de arte: Negocio, cultura, controversia y escándalo*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.

determinar o destino das obras seria tão perigoso quanto ouvir somente o artista. Não se pretende aqui eliminar estas fontes na participação do processo de restauro, mesmo porque isto seria um equívoco, mas sim analisar suas colocações e sugestões a partir de referenciais teórico-críticos considerando, nesta reflexão, os princípios éticos nos quais a profissão se sustenta.

Thomas F. Reese³¹² comenta que, em 1977, o *Getty Research Institute*, de Los Angeles, encomendou a Andy Goldsworthy, uma escultura para a inauguração do *Getty*

Imagem
não
disponível

Center. A obra, um grande círculo espiralado de argila feita *in loco* no hall do edifício, terminou de ser executada em maio, em junho já apresentava rachaduras e em março, do ano seguinte, quando o artista disse que a obra já poderia ser considerada seca, encontrava-se em um estado que poderia ser considerado de ruína. Reese relembra que quando o artista viu a obra ficou chocado, mas, segundo ele, de uma forma positiva, porque lhe dava a sensação de estar liberando algo que não controlava e que não sabia como ficaria.³¹³

Segundo Reese, o estado de degradação da obra criou um impasse, pois esta havia sido encomendada para simbolizar a terra sobre o qual o edifício foi construído e não para remeter a memória do visitante às questões referentes à morte e degradação. De toda

Andy Goldsworthy
São Paulo, SP, Brasil, 1932
Earthen spiral sculpture,
1997
Argila
Coleção Getty Research
Institute

³¹² REESE, Thomas F. *Andy Goldsworthy's New Ruins*. In: CORZO, Miguel Angel (org.). *Op. cit.*, 1999, pp.31-34.

³¹³ REESE, Thomas F. *Op. cit.*, 1999, pp.31-34.

forma, optaram por deixá-la enquanto a comunidade se identificasse com ela.

(...) Quanto tempo irá durar a *Helix* de Goldsworthy? Tanto quanto nós a protegermos e quisermos. Como Goldsworthy escreve: *Se a obra for danificada, se alguém vir e a danificar ou se ela atingir um ponto onde eu sinto que já não é mais forte como obra, a solução não seria começar a brincar com ela; eu a refaria. Tem que começar de novo.* Espera-se, portanto, que esta “nova ruína” irá evocar o espírito da comunidade que a mantém e cuida. Quando este espírito não mais existir, a comunidade estará pronta para começar de novo.³¹⁴

Evidencia-se aqui que fatores diferentes são levados em consideração tendo como referências e indicativos as peculiaridades e a contextualização das obras.

2.3.1 O valor de contemporaneidade

O que diferencia os tratamentos em uma obra considerada antiga, convencionalmente construída, daqueles em outra considerada atual? Os materiais? A problemática causada por estes? Se partirmos do princípio de que a diferença está nas reações desconhecidas, no caráter efêmero ou pouco durável dos materiais, uma vez solucionados estes teríamos resolvido a questão, o que não ocorre. Muitas vezes soluções desta natureza implicam em desdobramentos que envolvem questões, além das artísticas, éticas ou morais.

Porque os princípios clássicos da restauração se tornam inapropriados para a nova produção? Porque a diferença não está apenas nos aspectos relacionados com a matéria, mas no valor de contemporaneidade destas obras. Valor que diminui a importância de alguns campos de informações e tornam outros extremamente importantes. Valor que se concretiza na delimitação do mapa dos atores e das questões envolvidas.

É unânime entre os teóricos da classe, e também comprovado pela prática, a importância do trabalho multidisciplinar para o bom resultado de uma intervenção de restauro. Esta unanimidade explícita e legítima a constatação de que a obra é composta de vários campos de informações, cada qual com sua especificidade, que se inter-relacionam, mas não se anulam, e que fornecem às obras valores distintos.

³¹⁴ *Idem, ibidem.*

Pode-se dizer que estes campos estão divididos em dois blocos de naturezas diversas: o objetivo e o subjetivo, o primeiro diretamente ligado às ciências *duras* e o segundo às ciências *brandas*. 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 idéia ou a imagem, ou ambas. No subjetivo, encontram-se todos os demais campos que dão significado à obra, que a sustentam enquanto obra de arte, ou seja, os estéticos, filosóficos, históricos e simbólicos. Apesar de diferentes, estes 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 exatas, ou das *brandas* e das *duras*. E, mesmo que as alterações tenham sido impulsionadas pelas modificações ocorridas na matéria – que quase sempre ocorre –, o que determina os limites da intervenção, ou deveria determinar, são os aspectos subjetivos, conceituais, pois são neles que reside a essência da obra de arte.

Embora cada campo possua papéis definidos na decisão de um restauro, e 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. Isto ocorre porque, segundo Berger, “A objetividade exerce uma atração tão poderosa que tudo o que lhe cerca acaba submetendo-se ou desaparecendo”³¹⁵. Além disso, como observa Muñoz Viñas³¹⁶, as teorias da restauração que perseguem a “verdade” como objetivo das intervenções concedem um valor essencial para os conhecimentos propiciados pelos meios científicos, pois estes são possibilitares de um retorno ilusório ao estado “original” da obra.

³¹⁵ BERGER, René. *Arte y Comunicación*. Barcelona: Graficas Diamante, 1976.

³¹⁶ MUÑOZ VIÑAS, Salvador. *Op. cit.*, 2005.

O século XIX, esclarece Munõz Viñas, foi o século em que “as obras de arte – e os artistas – adquiriram especial reconhecimento e a ciência se tornou o caminho aceitável para analisar a realidade.” Para ele,

(...) as ideias iluministas ganharam força e reconhecimento, a ciência se tornou o caminho para revelar e avaliar a verdade, o acesso público a cultura e a arte se tornou uma ideia aceitável; o romantismo consagrou a ideia dos artistas como indivíduos especiais e exaltaram a beleza das ruínas locais; o nacionalismo exaltou os valores nacionais dos monumentos como símbolos de identidade.³¹⁷

Ainda que os profissionais oriundos das ciências exatas tenham começado a atuar no campo museológico somente no final do século XIX, foi a partir da Primeira Guerra, como já mencionado, que estes assumiram um papel determinante nas intervenções. A ciência da restauração, como foi denominada, visa, através dos conhecimentos objetivos das ciências exatas, diminuir o empirismo e o subjetivismo na restauração. E aqui é perceptível o não reconhecimento das ciências humanas como uma ciência, já que a denominação “ciência da restauração” deveria englobar também as humanas, o que não ocorre.

Em parte esta exclusão se dá pelo fato, segundo Berger³¹⁸, de as ciências sociais e humanas “terem pinta” de “parente pobre” ao lado das ciências exatas e naturais, ou então pelo fato de estas realmente não serem uma ciência, como considera Claude Lévi-Strauss:

O autor do presente artigo consagrou sua vida inteira à prática das ciências sociais e humanas. Porém não sente nenhum embaraço ao reconhecer que entre estas e as ciências exatas e naturais, não haveria forma de simular uma autêntica paridade; pois umas são ciências e as outras não são; e se não obstante se as designam sob o mesmo termino, se deve a uma ficção semântica e a uma esperança filosófica carente ainda hoje de confirmação; em consequência, o paralelismo implicado por ambas as pesquisas, ainda que seja a nível de enunciado, relata uma visão imaginária da realidade.³¹⁹

De toda forma, as ciências exatas propiciam atualmente um conhecimento dos materiais em uma profundidade impensável até pouco tempo atrás. É possível realizar a datação de determinado objeto mediante dendrocronologia, identificar as tintas ou os elementos adicionados posteriormente, portanto não originais, identificar e indicar

³¹⁷ MUÑOZ VIÑAS, Salvador. *Op. cit.*, 2005, p. 3

³¹⁸ BERGER, René. *Arte y Comunicación*. Barcelona: Graficas Diamante, 1976, p.35.

³¹⁹ LEVI-STRAUSS, Claude. *Revue Internationale des Sciences Sociales*, vol. XVI, n. 4, 1964.

técnicas e materiais adequados para cada intervenção, enfim, obter os argumentos objetivos de legitimação para a intervenção.

A introdução das ciências exatas como fator muitas vezes decisivo na restauração não eliminou o exame organoléptico, mas acrescentou elementos para a análise que estão além dos sentidos humanos, o que foi extremamente positivo uma vez que os sentidos são, quase sempre, imprecisos e contraditórios.

Por outro lado, se o excesso de subjetivismo pode ser perigoso ao se determinar um tratamento também o é o de objetividade. A presença cada vez mais constante das ciências duras na restauração, embora necessária, tornou-se perigosa quando o conhecimento dos materiais passou a ser mais importante que os demais valores que sustentam a obra em sua dimensão não exata. Possuir os conhecimentos e as ferramentas necessárias e adequadas para resolver os problemas referentes à degradação dos materiais não garante o êxito de uma intervenção, um vez que este depende da correta contextualização de todos os fatores envolvidos, ou, segundo Brandi, “do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica”³²⁰.

Se todas as obras, tanto contemporâneas como 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 restaurador? A diferença está na organização interna destes campos e de como esta é influenciada pelo fator tempo. Analisando pela semiologia clássica devemos reconhecer o valor e os efeitos dos sistemas icônicos ou indiciários no processo provocado pelo fator tempo em uma obra de arte ou em qualquer outro objeto. Fator que foi considerado por Alois Riegl quando estabelece o “valor de memória” e o “valor de atualidade” – aqui substituído por “valor de contemporaneidade” por compreender que este se relaciona melhor com as questões abordadas –, como basilares de uma série de outros valores. Para ele, o “valor de antigo”, ou seja, aquele relacionado com o tempo, é o mais inclusivo e, por isso, deve prevalecer sobre os demais em caso de conflito. Brandi não o especifica de forma tão determinante, mas o situa dentro da instância histórica e, portanto, fator a ser considerado na contemporização entre as instâncias estéticas e históricas.

³²⁰ BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p.30.

Para Baudelaire o passado é importante pelo seu valor histórico e o presente por sua qualidade de presente, por seu valor de atual:

O Passado é interessante não somente pela beleza que dele souberam extrair os artistas para quem constituía o presente, mas igualmente como passado, por seu valor histórico. O mesmo acontece no presente. O prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente.³²¹

Considerando que o tempo é um fator determinante na legitimação de um objeto de arte, como ele funciona na organização dos campos de informações? O tempo será considerado aqui não como o extratemporal, aquele interno às obras de arte, mas o temporal, o tempo histórico. Pode-se dizer que o tempo possui uma estrutura rítmica que se desloca continuamente para frente em direção ao futuro, ou melhor, para uma sucessão de presentes que se transformarão, tão logo atingidos, em passado. A obra quando criada, automaticamente ocupa um local, fixo e permanente, nesta estrutura e, a cada deslocamento, a cada presente histórico inserido, se distancia de seu presente histórico inicial, embora continue sempre contemporânea no presente histórico da consciência do observador.

Para Brandi,

(...) a história da arte é a história que se volta, ainda que na sucessão temporal das expressões artísticas, ao momento extratemporal do *tempo* que se encerra no ritmo; enquanto essa história do gosto é história do *tempo temporal* que colhe no seu fluxo a obra de arte concluída e imutável.³²²

A obra, independentemente de sua localização na linha temporal, possui seus campos de informações, subjetivos e objetivos, organizados por um processo de compreensão metonímico, um sequencial ao outro, em uma inter-relação constante.

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; seguidor de Saussure, o linguista Roman Jakobson irá renomear essas ordens, denominando-os de metáfora e metonímia, e considerando que estas são o eixo fundamental sobre o qual se orienta a linguagem. Para o que nos interessa aqui, a considerações de tais processos metafóricos e metonímicos nos permite compreender,

³²¹ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 8.

³²² BRANDI, Cesare. *Op. cit.*, 2004, p. 56.

como se verá, a dimensão temporal em sua relação com os campos objetivos e subjetivos.

Embora a interação destes campos se dê em um processo metonímico, a organização interna destes, não. Internamente são organizados por um processo metafórico, ou seja, a cada deslocamento são inseridos novos presentes históricos, que trazem consigo toda uma carga sociocultural, em camadas superpostas e interferentes, estabelecendo uma relação diacrônica.

A diferença entre as obras convencionais e as não-convencionais para a determinação de uma intervenção de restauro, diferente do que se imagina, não está nas alterações que ocorreram em seus campos, mas na pouca profundidade destes, em outras palavras, no valor de contemporaneidade que possuem. A compreensão deste tipo de obra é relativamente fácil, uma vez que, a proximidade com seu tempo histórico inicial fornece os elementos necessários para sua decodificação. Desde que, obviamente, se possua os códigos para tanto. Por isso é necessário que os restauradores que atuam em obras de arte com estas características não fiquem fechados dentro de seus ateliês, envoltos em problemas técnicos e científicos, pois estes não lhes trarão os elementos básicos necessários para que esta decodificação ocorra.

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, está intrinsecamente ligado ao percurso histórico cultural. Deve-se considerar que a inserção de novas camadas de informações nos campos é relativa e flutuante, não ocorre com todas as obras de um determinado período da mesma forma 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”,³²³ 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 informações cobertos por várias camadas, queiram ou não queiram, que, como as neblinas, impossibilitam a visibilidade

³²³ FLUSSER, Vilém. *NATURAL: MENTE Vários Acessos aos Significados da Natureza*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979, p.128.

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.

Muitas das obras religiosas, por exemplo, realizadas como objetos de adoração, atualmente são expostas em museus, deslocadas totalmente de sua função original. Isto só se tornou possível porque o tempo alterou o contexto social e cultural obrigando, obviamente, a um rearranjo destes campos, no qual alguns perderam importância e outros adquiriram. Consequentemente estas obras são admiradas, no tempo atual, por fatores outros que não aqueles que eram importantes, ou significativos, quando de sua criação; pois, em muitos casos, a importância do campo estético sobrepõe a do campo simbólico.

O que impossibilita um visitante de museu de entrar em uma exposição, por exemplo, renascentista, se ajoelhar diante de alguma imagem sacra, e começar a rezar, é o fato de ele não se reconhecer nas camadas encobertas, mas nas encobridoras. Se um objeto de culto, por exemplo, deixa de sê-lo é porque para aquela sociedade, naquele momento, este sentido foi substituído por outro considerado potencialmente mais relevante, independente dos motivos, ou seja, houve uma substituição ou metáfora.

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”.³²⁴ Podemos dizer que o processo metafórico produz um campo visual relativamente restrito, com várias camadas superpostas de difícil interpretação.

Segundo esta linha de raciocínio, os momentos considerados pelos 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 informações e de readequação da significância de seus valores.

Neste contexto, a restauração só é possível ou solicitada quando, independentes de natureza e importância do objeto, possuem algum critério de valor para determinado grupo ou indivíduo que já não se reconhecem nas últimas camadas de seus campos. Torna-se necessário enfatizar que este não reconhecimento não constitui premissa

³²⁴ FLUSSER, Vilém. *Op. cit.*, 1979, p.113.

obrigatória para que o restauro seja efetuado, a realização de uma intervenção é decisão multidisciplinar após análise dos diversos fatores e valores e da correta interpretação da importância, de cada um de seus campos, para a legibilidade da obra.

2.3.1.1 Os fenomenologistas e os metafísicos

As camadas de informação encobridoras podem ser de naturezas diversas, mas sempre ligadas aos fenômenos naturais, em relação às objetivas, e aos culturais, em relação às subjetivas. Além disso, o campo concreto, o único objetivo, possui uma problemática específica que inexoravelmente se reapresenta a cada alteração, pois é neste que se manifesta a imagem e a intenção do artista.

Mesmo que estes campos não sejam de fácil compreensão, é possível definir três tipos de comportamento em relação a eles: mudança, aceitação ou indiferença. O comportamento ligado à indiferença faz com que a obra ocupe um lugar secundário, de bastidor, no cenário em que está inserida, e, portanto, não se transforme em objeto de restauração. Esta situação pode se modificar se ocorrer uma reconversão cultural, quando sobrevir uma mudança de reconhecimento da obra, o que, como já mencionado, ocorre quando camadas são inseridas, desnudadas ou quando o contexto histórico-cultural se transforme.

Os comportamentos de mudança e de aceitação, atitudes diferentes diante de uma mesma situação, dividem a área em dois grupos que poderíamos denominar, descontextualizando Flüßer, de fenomenologistas e metafísicos, os restauradores e conservadores. Os metafísicos procuram entrar nas diversas camadas, pelo menos naquelas que lhe são acessíveis, sem modificá-las, ao contrário dos fenomenologistas, que desejam removê-las para visualizarem o seu estado “original”, ou então inserirem elementos que produzam a impressão de terem se aproximado ao ser estado real, historicamente autêntico, estado de verdade, proto-estado ou estado prístino.

Obviamente existe entre estes dois extremos uma série de atitudes intermediárias. Se por um lado os metafísicos aceitam as camadas também aceitam que estas sejam modificadas desde que minimamente, por outro lado os fenomenologistas as negam, mas se dividem sobre quantas e quais camadas remover.

Ainda que o restauro se realize apenas no campo concreto, pois como Brandi explica, “restaura-se somente a matéria da obra de arte”³²⁵. As modificações que as intervenções comumente provocam repercutem nos demais campos devido a correlação constante propiciada pelo processo metonímico, que impõe que a cada alteração de um dos elementos da cadeia implique numa reorganização do todo significativo.

Se as camadas encobridoras definem a obra, o que justifica então o ato de remover camadas ou inserir elementos que possibilitem a ilusão do estado original? A potencialização dos aspectos que mais se sobressaem e que possibilitam o reconhecimento do objeto para determinada sociedade. E aqui deve-se ter consciência que potencializando um reconhecimento que é atual, para determinado grupo ou sociedade, pode estar se desconsiderando fatores que podem ser também relevantes para outro grupo ou para o mesmo grupo em outro momento histórico.

A busca da verdade, citada por muitos restauradores justificando a remoção e o rearranjo destas camadas, é improcedente, visto ser impossível atingir o estado prístino da obra. Como atingir o estado inicial de determinada obra se as transformações ocorridas em seus campos concretos são irreversíveis? A tinta ferrogálica, por exemplo, muito usada até o século XIX, sobre suportes de papel, possui em sua composição uma quantidade acentuada de ferro que, quando em contato com o oxigênio do ar, começa a oxidar e a cor, originalmente azul, se transforma em uma tonalidade de marrom escuro. Como restaurar e voltar ao estado “original” obras feitas, por exemplo, nesta técnica? Ou então obras que sofreram degradação fotoquímica?

É, portanto, impossível remover todas as camadas metafóricas e atingir a obra em seu “estado original” porque este já foi modificado pelas alterações ocorridas nos campos concretos, em sua consistência física. Além disto, não existe um estado de verdade, mas vários estados de verdade. O ato de intervir sobre uma obra, independentemente se de maneira mínima ou não, é um ato de remover ou rearranjar camadas, de fazer prevalecer um estado de verdade sobre os demais. Além disso, o estado de verdade é muito relativo, pois se consideramos que existe um estado de verdade estamos dizendo que os demais não são verdadeiros, são falsos. O que constitui uma afirmação inverídica, pois, cada camada de informação indexada, ou cada transformação que ocorre na consistência física da obra, é incorporada e passa a fazer

³²⁵ BRANDI, Cesare. *Op. cit.*, 2004, p.31.

parte de sua verdade objetiva. A única coisa objetiva que temos em uma obra é o seu estado de verdade atual³²⁶, seu estado sincrônico.

Ao selecionar-se um proto-estado está-se propondo, muitas vezes, um terceiro estado, que pode ser totalmente diferente dos anteriores, mas provavelmente estará em sintonia com os parâmetros socioculturais vigentes. Se formos analisar o desenvolvimento das linhas de atuação e dos critérios filosóficos e éticos que norteiam a atividade de restauro, poderemos dizer que são compatíveis com o momento histórico e estético em que se inserem. Segundo Lowenthal,

(...) a Restauração revela que a permanência é uma ilusão. Quanto mais coisas restauramos, mais conscientes somos de que estas coisas estão sendo continuamente alteradas e reinterpretadas. Estabilizamos sua degradação porém somente para transformá-la de outra maneira. E os conhecedores do passado o alteram tanto como os iconoclastas dedicados a sua destruição. (...) ainda que a Restauração congele um estado fixo e isolado, não pode evitar trazer à luz um passado que esta sendo alterado para adequar-se a nossas expectativas. O que se restaura, como o que se recorda, não é nem uma verdade nem um vestígio estável (stable likeness) de uma realidade passada.

(...) as circunstâncias atuais determinam o que e como reconstruímos.³²⁷

É aqui que se chega à questão talvez mais complexa, o subjetivismo na restauração. As remoções de camadas estando ou não embasadas em pesquisas científicas, históricas, em decisões individuais ou em consenso multidisciplinar, são sempre atitudes subjetivas motivadas pelo gosto, *gustus*, fator relativo e instável normalmente ligado com a estética. Embora o gosto tenha ocupado um lugar de destaque nas reflexões sobre a estética no século XVIII e tenha sido no século XXI retirado das reflexões sobre a crítica de arte, ele está presente em cada opção que prioriza uma camada sobre as demais, uma estética sobre as demais, no caso brasileiro com significativa influência do eurocentrismo e do androcentrismo.

Uma das explicações da palavra *gosto* no dicionário Aurélio é “Faculdade de julgar os valores estéticos segundo critérios subjetivos, sem levar em conta normas pré-estabelecidas”. Para Muñoz Viñas o gosto interfere na restauração de três formas distintas: contribuindo para a priorização da restauração de um objeto em detrimento de outro, fazendo prevalecer um estado de verdade sobre os demais e recriando este estado de uma forma ou outra³²⁸. Muñoz Viñas define também quatro tipos de traços do gosto

³²⁶ MUÑOZ VIÑAS, Salvador. *Teoría Contemporánea de la Restauración*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004.

³²⁷ *Idem*, p.102.

³²⁸ MUÑOZ VIÑAS, Salvador. *Op. cit.*, 2004, p. 96.

na restauração: a inércia icônica, em que o observador deve poder reconhecer o objeto tal e qual está acostumado; o prejuízo histórico, em que o objeto deve adaptar-se ao que o espectador propõe; o fetichismo material, em que o objeto deve conservar os materiais originais pois, no ocidente, a potência simbólica do objeto depende em boa parte de que o observador creia na manutenção destes; e a garantia dos saberes, onde tem primazia o referendo de expertos³²⁹.

Para Robert Storr,

A pungência de toda a arte é, em certo grau, investida na sua tentativa de enganar o destino, deixar para trás alguma forma fixa que você não pode levar com você. Isso é verdadeiro para o colecionador e o curador e o artista. É verdade também para as instituições. Somos todos co-conspiradores em um esforço para vencer o ceifador. Mas isso, evidentemente, é impossível e, em muitos aspectos indesejáveis, uma vez que falsifica verdadeiros sinais de vida.³³⁰

Flusser comenta, quando descreve metaforicamente as camadas de informações como neblinas, que embora estas o impeçam de ver o que está distante, pois diminuem o seu campo visual, ele se reconhece nas camadas encobridoras, “e digo mais: *sou* esta específica cobertura da cena”³³¹. Desta forma, a restauração só é possível quando o contexto sociocultural de uma determinada sociedade, cada vez menos local e mais global, não se reconhece nas camadas encobridoras e necessita trazer à luz determinada camada com a qual se estabeleça este reconhecimento. O restauro sob outras condições pode trazer sérios problemas de identificação obra-público.

Como exemplo desta discussão, pode-se citar um fato que ocorreu neste ano de 2010. A imagem de São Longuinho, única no país, pertencente à Paróquia de São Longuinho de Guararema, na Grande São Paulo, foi enviada para restaurar e quando voltou estava com roupas e feições diferentes: a túnica que antes era branca se tornou marrom. Segundo a igreja, a restauração procurou devolver a obra a seu estado “original”. Fato é que os fiéis já não se identificam com a imagem e, além da polêmica, as missas se esvaziaram. Segundo a aposentada Luiza Leme Almeida, “Eles puseram roupa marrom, calçado, mochila, lanterna. Ele nunca teve. Ele não é franciscano, ele é romano”,³³² ao que questiona o fiel Paulo Maldonado “Deformaram o santo. Afinaram o

³²⁹ *Idem*, p. 97.

³³⁰ STORR, Robert. *Immortalité Provisoire*. In: CORZO, Miguel Angel (org.). *Op. cit.*, 1999, p.39.

³³¹ FLUSSER, Vilém. *Op. cit.*, 1979, p.114.

³³² Matéria disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo/0,,MUL1531084-5605,00-RESTAURACAO+DE+IMAGEM+DE+SAO+LONGUINHO+DESAGRADA+FIEIS+NA+GRANDE+SP.html>>. Último acesso em 20 de junho de 2010.

nariz, fizeram o cabelo e a sobrancelha da imagem. Depois a vestiram com uma roupa qualquer. Ainda é São Longuinho?”.³³³ Para Carmen Sagala “Não é o mesmo. Eu tenho fé na foto, não na imagem”.³³⁴

Isto ocorreu porque com a remoção de camadas e inserções de outras em busca de um estado de verdade, criou uma terceira imagem na qual os fieis não se reconhecem mais. Faltou uma análise da correta importância de cada campo de informação de forma a potencializar o mais significativo para aquela comunidade, naquele momento. Além do que, não houve nenhum respeito aos princípios básicos da conservação-restauração.

Determinado que o restauro é um ato de remoção de camadas quem tem autoridade para definir quais as camadas devem ser removidas e quais não? Apenas uma discussão multidisciplinar. O que no contexto da restauração atual é privilégio de instituições que possuem em seu quadro de funcionários oriundos das diversas áreas, um laboratório científico ou verbas para terceirizar as análises que se façam necessárias.

A conservação de obras de arte não convencionais, principalmente as com grande valor de contemporaneidade, carece de diretrizes e, por isso, necessita bem mais que o conhecimento dos materiais para obter êxito. Existe uma intrincada rede de significados e limitações cuja interpretação não depende apenas do conservador, cientista, historiador e demais envolvidos.

O restaurador, acostumado a tratar obras nas quais o valor de contemporaneidade já não existe, normalmente desconsidera que o artista esteja vivo e que possa fornecer informações que sejam fundamentais para o tratamento da obra. De toda forma, as leis foram feitas para protegerem a integridade da obra até que ela faça parte do inconsciente coletivo e a própria sociedade a proteja.

A remoção, ou rearranjo, das camadas de informações obedece a lógicas diferentes para as obras que se aproximam da nossa contemporaneidade e para as que se afastam, independentes da complexidade de sua composição técnica. É o que veremos no estudo de caso que se segue.

³³³ Matéria disponível em: <<http://www.jt.com.br/editorias/2010/03/17/ger-1.94.4.20100317.14.1.xml>>. Último acesso em 18 de junho de 2010.

³³⁴ Matéria disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo/0,,MUL1531084-5605,00-RESTAURACAO+DE+IMAGEM+DE+SAO+LONGUINHO+DESAGRADA+FIEIS+NA+GRANDE+SP.html>>. Último acesso em 20 de junho de 2010.

3. ESTUDO DE CASO – A ARTE POSTAL DA XVI BIENAL DE SÃO PAULO

O que faz a autenticidade de uma coisa é tudo o que ela contém de originariamente transmissível, desde a sua duração material ao seu poder de testemunho histórico.

Walter Benjamin³³⁵

A Fundação Bienal entrou na década de 1980 com a responsabilidade de comemorar seus 30 anos, mas também enfrentando sérios problemas financeiros e um evidente desprestígio internacional. Luiz Diederichsen Villares havia substituído Luiz Fernando Rodrigues Alves, responsável pela XV Bienal, na presidência da Diretoria Executiva, com a incumbência de realizar uma mostra que resgatasse o prestígio internacional perdido no final da década de 1960. Para uma melhor compreensão da situação em que a Fundação se encontrava, é necessário retroceder a quando de sua criação.

Embora as exposições denominadas de Bienais tenham surgido por iniciativa do Museu de Arte Moderna de São Paulo, não “de um sopro ou de um grupo”³³⁶, mas de dentro do Museu de Arte Moderna, como relembra Zanini, acabou tornando-se uma estrutura pesada e um forte núcleo de poder e contatos dentro do Museu. Fatos que levaram a criação, em 1962, da Fundação Bienal de São Paulo, um aparato cultural com organização administrativa e artística totalmente desvinculada do MAM/SP.

Com a separação, houve uma evasão dos recursos privados para a Fundação, uma vez que esta permitia contatos e projeções a um nível que o Museu não possibilitava. Ciccillo assumiu a presidência, centralizando as decisões e os contatos externos. Segundo Zanini³³⁷, a parte endogâmica do evento ficava com a presidência e a

³³⁵ BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte no Tempo de suas Técnicas de Reprodução*. In: BENJAMIN Walter; ADORNO Theodor; GOLDMANN, Lucien. *Sociologia da Arte, IV*. Zahar Editores: Rio de Janeiro, 1969, p.19.

³³⁶ Entrevista com Walter Zanini, realizada dia 16/12/2009. Entrevistadores: Martin Grossmann, Vinicius Spricigo, Isis Baldini, Isis Baldini e Pamela Prado. A ser disponibilizada no site do Fórum Permanente. www.forumpermanente.org.

³³⁷ *Idem*.

exogâmica com convidados, artistas, críticos e associações. No que o que concernia à seleção internacional esta ficava a cargo de cada país participante.

Com o golpe militar, em 1964, inicia-se um período de dificuldades para a Fundação Bienal e, ainda que esta conseguisse manter o nível das mostras e garantir a presença de artistas significativos do cenário internacional, cada vez mais era questionado o regime de exceção no qual o país se encontrava, situação que se potencializou com a promulgação do AI5 e a veiculação das arbitrariedades impetradas pelo regime militar aos artistas e intelectuais.

A extensão da crise só é dimensionada por ocasião da *X Bienal*, de 1969, quando ocorre um boicote internacional ao evento, consequência do manifesto *Non à la Biennale*, de Pierre Restany, assinado por 321 artistas e intelectuais que se reuniram, em 16 de junho daquele ano, no *Musée d'Art Moderne*, em Paris, e decidiram não participar da mostra como demonstração de solidariedade aos seus pares brasileiros. O manifesto foi publicado no *The New York Times* e no *Corriere della Serra*, além de ter circulado entre os artistas da Europa Ocidental e dos Estados Unidos³³⁸.

A *X Bienal* é, portanto, marcada pela ausência internacional que, desde sua criação, tinha sido determinante para o êxito da mostra. A partir de então, a Bienal entra em uma fase de decadência e desprestígio. Além disso, aumenta a participação do poder público no financiamento da mostra, o que, de certa forma, limita suas ações. O lado que pode ser considerado positivo desta situação é que, se por um lado a mostra deixa de proporcionar o contato com as novas tendências artísticas, por outro, como observa Whitelegg³³⁹, passa a significar possibilidade de prestígio para os artistas locais que podem trabalhar além da crítica e do mercado.

Nos anos 70, o Estado passa a empresariar a cultura, com a finalidade de promover, estimular e desenvolver atividades culturais em todo o Brasil. É criada, em 1975, a Fundação Nacional de Arte – Funarte – cujas atividades englobavam a música popular e a erudita, as artes plásticas e visuais, além de se relacionar com o Instituto Nacional do Folclore, Fundação Nacional de Artes Cênicas e a Fundação do Cinema

³³⁸ WHITELEGG, Isobel. *The Bienal de São Paulo: Unseen/Undone (1969-1981)*. Afterall, Journal Autumn/Winter. Londres: 2009, p.108.

³³⁹ *Idem*, p.109.

Brasileiro³⁴⁰. Com a criação da Funarte, o poder público passa a ser o grande patrono das artes.

O “modelo brasileiro” entra em crise no governo Geisel (1974-1978)³⁴¹. A crise do petróleo, de 1973, atinge o Brasil de forma significativa, ocasionando o aumento da inflação, da dívida externa, do desemprego e do endividamento da classe média. Diante deste cenário, Geisel propõe um plano de abertura lenta e gradual e, como parte deste projeto, envia ao Congresso, em 1978, uma emenda para extinguir o AI5.

Em 1979, assume a presidência do Brasil o General João Batista Figueiredo e, dando continuidade ao processo de abertura, no mesmo ano, aprova a Lei de Anistia. Embora com restrições, a Lei possibilitou a anistia dos presos, exilados e perseguidos políticos. Voltam ao país Miguel Arraes, Leonel Brizola, Fernando Gabeira, dentre outros. Nesta época, Ciccillo não estava mais à frente da presidência da Fundação, havia se afastado após a *XIII Bienal*, de 1975.

Quando Luiz Diederichsen Villares assume a presidência da Bienal, as recentes medidas adotadas pelo governo sinalizavam o iminente fim do regime militar. A abertura política implicava, necessariamente, em uma reorganização nas relações entre a cultura e os poderes públicos e privados. Segundo Luiz Villares, “mudado o contexto histórico do Brasil, assumimos, no início desta gestão junto à Fundação Bienal de São Paulo, o compromisso de desempenhar uma ação cultural que contribuísse efetivamente para a realização dos novos anseios da sociedade”³⁴².

A Fundação propõe, então, transformar-se em um “espaço de atividade contínua, incentivando o debate em torno da cultura e da arte em todas as suas formas de manifestação e ampliando seu acesso aos diversos setores da população” e nesse sentido foram propostos projetos³⁴³ que contemplavam desde a organização administrativa e documental, até a transformação do parque do Ibirapuera em um grande centro cultural. Segundo Villares:

³⁴⁰ Informações obtidas no site: <http://www.funarte.gov.br>

³⁴¹ O General Ernesto Geisel governou o Brasil de 1974 a 1978.

³⁴² VILLARES, Luiz Diederichsen. *Apresentação*. In: *Catálogo Geral – XVI Bienal de São Paulo*. São Paulo: Bienal, 1981, p.11.

³⁴³ Reforma do edifício, atividades permanentes no pavilhão nas diversas manifestações artísticas, simpósios, cursos, exposições, abertura de espaço infanto-juvenil, reorganização e revitalização dos arquivos, reciclagem e, por fim, a transformação de todo o parque do Ibirapuera em um grande centro cultural.

A idealização e o desenvolvimento dos projetos (..) não nos deixavam afastados das dificuldades que tínhamos em obter recursos para realizá-los e dos problemas de rotina administrativa que incluíam, entre outras coisas, antigas dívidas, questões pendentes na Justiça e a necessidade de atender aos compromissos assumidos antes de nossa chegada, ou seja, eventos que limitavam a disponibilidade de espaço e de pessoal.³⁴⁴

A viabilidade dos projetos dependia fundamentalmente da disponibilidade de verbas, pois o fundo fixo da Fundação Bienal, proveniente de verbas disponibilizadas pelos governos municipal e estadual, era suficiente apenas para parte das despesas de manutenção. Sobre estas verbas Luiz Villares comenta:

(...) com o aumento da inflação, essa parte tem sido cada vez menor, o que exigiu uma suplementação extraordinária desses fundos e a busca de outras fontes de recursos. Além da violenta crise econômica que o País atravessa, deparamo-nos a todo instante com a falta de objetivos comuns no setor cultural – atrás da qual se escondem personalismos e interesses imediatistas – e a inexistência de incentivos fiscais que facilitem doações a entidades como a nossa.³⁴⁵

Paralelamente às dificuldades financeiras as quais a Fundação atravessava, era necessário definir o tema da XVI Bienal. Segundo seu presidente, era desejo entre os organizadores que ela refletisse “os anseios do homem moderno, convidando-o a uma saudável procura de um mundo melhor”³⁴⁶. Assim, procurava-se um conceito ou tema que evidenciasse a criatividade como fator de interferência na realidade. Villares comenta:

Particularmente, fomos buscar no passado o que de comum pode haver entre os momentos de grande criação do homem, não apenas na arte mas na cultura como um todo. Voltando a todo instante para o presente e suas questões, como ruptura na ecologia, crise do combustível, falência dos regimes políticos estabelecidos, mudanças estruturais decorrentes da nova ordem econômica, da desorganização, do feminismo, das lutas das minorias sociais e étnicas.³⁴⁷

A partir dos contatos realizados no meio cultural por Roberto Freire, Fernando Millan, Aracy Amaral, Paulo Mendes da Rocha e Fernando Lemos, foi identificado o *utópico* como elemento “presente em todos os instantes de grande intuição revolucionária, de desejo de mudança, de esperança no futuro, de perseguição de um ideal”³⁴⁸. Neste momento, e devido à natureza dos contatos estabelecidos, havia,

³⁴⁴ VILLARES, Luiz Diederichsen. *Apresentação. In: Catálogo Geral – XVI Bienal de São Paulo*. São Paulo: Bienal, 1981, p.12.

³⁴⁵ *Idem, ibidem*.

³⁴⁶ *Idem*, p.13.

³⁴⁷ *Idem*, pp.13 e 14.

³⁴⁸ *Idem, ibidem*.

segundo Zanini, um debate interno se a XVI Bienal deveria ser latino-americana ou uma Bienal internacional³⁴⁹.

Talvez pela dificuldade de realizar, naquele momento, uma exposição temática, convidou-se Walter Zanini para a Curadoria Geral do evento. A escolha de Zanini, como explica Luiz Villares, foi devido a sua experiência diante do Museu de Arte Contemporânea, e também pelo fato de este ser um profissional “equilibrado e meticuloso, extremamente atento e informado sobre o que de mais significativo acontece na produção artística contemporânea” além de ser “bem relacionado e respeitado no Exterior”³⁵⁰.

Zanini optou por “expor por parâmetros essenciais e ordenadamente aspectos significativos da pluralidade artística, caracterizadora deste início da década de 80”³⁵¹. As obras, nesta nova concepção, passariam a ser agrupadas pelo sistema de linguagem e não mais por países, uma “exposição de artistas e não de artistas separados em compartimentos nacionais”³⁵². Segundo Zanini:

Nessa questão da Bienal, em 1980, me veio a idéia de fazer uma exposição de analogias de linguagem. Foi o que me passou e apresentei ao Conselho de Ciências e Cultura da Bienal. Foi aprovado. Acho que eu falava isso em fins de 1980, setembro, quando o Villares me procurou no Áster. Então aceitei, propus isso, e foi aprovada, em 1980, uma grande mostra de comparação de linguagens que ocorrem no mundo de hoje. Buscar cruzar essas coisas, cotejar essas coisas e sair daquela compartimentação em ângulo reto, às vezes com uma paisagem circular – A bienal inteira era compartimentada por países. Então você via o Haiti ao lado dos Estados Unidos, você via 300m² ao lado do paisinho, um pequeno país que tinha 26,5 m de espaço. As nações menores sofriam com isso, por exemplo, não é? Entre outros sofrendores, os próprios artistas. Em primeiro lugar. Então não é que não se criticasse essa questão da Bienal dividida por países, desde há muito tempo, desde os anos 1950.³⁵³

Devido ao grande respeito que o curador possuía no contexto internacional e à ampla rede de relacionamento que havia estabelecido quando à frente do MAC/USP, este conseguiu que a Bienal retomasse o prestígio que tinha anteriormente. Ao analisar-se a lista de artistas participantes, é clara a influência e solidez de seu percurso profissional, já que quase que a totalidade dos artistas da XVI Bienal aparece nas exposições que o MAC realizou nos anos de 1970.

³⁴⁹ *Entrevista com Walter Zanini (2009), op. cit.*

³⁵⁰ VILLARES, Luiz Diederichsen, *op. cit.*, 1981, p.14

³⁵¹ *Idem*, p.19.

³⁵² ZANINI, Walter. *Introdução. In: Catálogo Geral – XVI Bienal de São Paulo*. São Paulo: Bienal, 1981, p.19.

³⁵³ *Entrevista com Walter Zanini, (2009), op. cit.*

Para a correta interpretação do Núcleo de Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo, é necessária a contextualização de seu curador, Walter Zanini, peça fundamental na qual todo o processo se sustentou. Pode-se dizer que a XVI Bienal, sem receio de estar fazendo uma heresia histórica, é a consequência da vivência de seu curador, de sua mediação criativa e pró-ativa no sistema da arte nacional e internacional. Fato registrado nas centenas de mensagens escritas nas obras postais enviadas pelos artistas que participaram da mostra.

3.1 PONTOS E CONTRAPONTO, A PRESENÇA DE WALTER ZANINI

Walter Zanini é, sem dúvida, referência obrigatória para quem pesquisa a arte no Brasil pós 1960. Crítico de arte, com doutorado pelo Instituto de Arte e Arqueologia da Universidade de Paris, residiu, de 1954 a 1962, no exterior, período que lhe proporcionou ampla bagagem de conhecimento e de contatos que foram determinantes em sua atuação profissional diante de instituições museológicas e educacionais paulistas.

Quando de seu retorno ao Brasil, em 1962, começou a trabalhar como professor na Faculdade de Filosofia da USP, ministrando aulas de História da Arte, o que lhe propiciou ser convidado por Ulhoa Cintra, então reitor da Universidade de São Paulo, para dirigir o recém inaugurado³⁵⁴ Museu de Arte Contemporânea (MAC/USP).

À frente do Museu, Zanini movimentou o cenário artístico da cidade, seja incentivando novos talentos, seja divulgando a coleção através das exposições itinerantes que planejava, seja estimulando o intercâmbio artístico, seja complementando o acervo do Museu através das verbas especiais disponibilizadas pela Reitoria para os prêmios-aquisição, medida esta fundamental para manter o acervo atualizado e criar meios de incentivo aos novos artistas.

³⁵⁴ O MAC/USP foi inaugurado em abril de 1963.

Walter Zanini com artistas, professores e alunos na ECA/USP – Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo

Fotógrafo: Bruno Talpo

A fotografia faz parte do projeto *Chi Semina Raccoglie*, que o artista italiano, Bruno Talpo, enviou para o Núcleo de Arte Postal da XVI Bienal Internacional de São Paulo. Coleção de Arte da Cidade, CCSP, SMC, PMSP.

Com o intuito de transformar o espaço museológico em um local que vai além do espaço de contemplação, são propostos cursos, palestras e debates. Os jovens talentos são incentivados por exposições como *Jovem Desenho Nacional* (JDN), com previsão de realização anual. Para obter tal intento, o regulamento previa a inscrição de, no máximo, três trabalhos por artista – este deveria ser brasileiro ou residir no país há pelo menos um ano

e ter idade inferior a 35 anos. A *1ª Exposição do Jovem Desenho Nacional*, do MAC, aconteceu na Fundação Armando Alvarez Penteado (FAAP), de 25 de setembro a 20 de outubro de 1963³⁵⁵.

Em 1964, ano do golpe militar, com exceção dos meses de fevereiro a junho, em que o Museu diminuiu suas atividades, o projeto de extroversão da coleção continua e é ampliado para além dos limites estaduais. A *1ª Exposição do Jovem Desenho Nacional*, que se encerrou em outubro de 1963, segue em janeiro para Belo Horizonte e em junho para Porto Alegre. É organizada a exposição: *Di Cavalcanti*, com 50 desenhos do artista, que aconteceu em Belo Horizonte, em julho; em Campinas, em setembro; e em Porto Alegre, em novembro. O mesmo sucede com a exposição *Phases* – com obras de Bin Kondo, Wesley Duke Lee, Fernando Odriozola e Yo Yoshitom. Em seu espaço, o MAC expõe *Arquitetura da Finlândia*, nos meses de julho e agosto de 1964. Este intercâmbio entre as instituições brasileiras levou, em 1968, por iniciativa de Zanini, à fundação da Associação de Museus de Arte do Brasil, com o intuito de promover

³⁵⁵ Segundo catálogo disponível na instituição, não é possível precisar se antes de acontecer na FAAP, a exposição aconteceu na sede do MAC.

atividades em várias cidades, debater os rumos dos museus brasileiros e consolidar os vínculos entre estes³⁵⁶. Segundo Zanini:

No final dos anos 60 se discutia muito aqui também essa renovação dos museus, essa questão do público e privado, da entrada do público. Enfim, de exposições que circulavam, que se difundiam, que difundiam a arte contemporânea, coleções. Levamos a coleção do MAC, uma síntese, ao interior de São Paulo. A Algumas cidades, a Porto Alegre, eu lembro e também a Belo Horizonte, por exemplo.³⁵⁷

Em 1967, o Museu, estimulado pelo êxito das mostras, e percebendo a necessidade de promover exposições que pudessem debater e apresentar a arte em suas diversas manifestações, realiza a primeira versão da *Jovem Arte Contemporânea* (JAC). A exposição, que contou com a participação de cinquenta artistas dentre os quais pode-se citar Antonio Henrique Amaral, Luiz Paulo Baravelli, Carlos Alberto Fajardo, Donato Ferrari, Bin Kondo, Cláudio Tozzi, Cybele Varela e Regina Vater, transformase rapidamente em referencial no meio artístico, ultrapassando o número de 200 participantes por ocasião da 6ª JAC, de 1972. Segundo Néelson Aguilar:

Nesse momento senti o MAC cheio de vida, com artistas fazendo workshop o tempo todo, com o diretor do museu organizando exposições e antologias sobre os grandes nomes da arte nacional, com palestras acontecendo todo o tempo, sobre esse entusiasmo, sobre o que é arte.....Lembro-me que o prof. Zanini fez várias experiências com arte postal. Na época significou uma abertura...³⁵⁸

Segundo Walter Zanini:

A gente fazia o que podia naquele tempo. Porque o orçamento era pequeno, poucos funcionários. (...) Você pensa no diretor sentado numa cadeira. Não é nada disso. Era tão diferente, era romântico se quisesse. Romântico no bom sentido, de atuação de fazer com os artistas. Tinha envolvimento, muita amizade. (...) Éramos colegas. Não tinha esta questão burocrática, de hierarquia. Se procurava contatos, simplesmente humanos, técnicos, profissionais, juntar forças. (...) Acho que esse conceitualismo trouxe essa força das idéias. Isso é indubitável.³⁵⁹

A partir da VI JAC, de 1972, o regulamento sofre profundas modificações: as inscrições passam a ser por projetos, privilegiando o processo; o espaço expositivo é “loteado” e sorteado entre os inscritos e o júri deixa de existir. Procura-se, com estas

³⁵⁶ Segundo entrevista de Walter Zanini concedida a Andréia Silva (sem data registrada).

³⁵⁷ Entrevista com Walter Zanini, (2009), *op. cit.*, *loc. cit.*

³⁵⁸ Nelson Aguilar. Fonte: <http://www.tvcultura.com.br>

³⁵⁹ Entrevista com Walter Zanini, (2009), *op. cit.*, *loc. cit.*

modificações, “a arte objetual, ambiental, o happening e o puro conceitualismo e seu registro através de meios mecânicos”³⁶⁰.

No total foram realizadas oito JACs e, a cada ano, se tornava mais evidente a desmaterialização do objeto de arte, a inserção de novos elementos na composição artística, a utilização de novas tecnologias, a influência do entorno político e a intensidade da crise de valores culturais. No contexto de então, a desmaterialização da arte não deixava de ser um subterfúgio para driblar a censura política e as dificuldades econômicas.

A participação maior de artistas internacionais aconteceu na última JAC, de 1974, já com uma forte presença da arte postal, com Antonio Muntadas, Artur Barrio, Clemente Padín, Dick Higgins, Klaus Groh, dentre outros. Embora a adesão dos artistas aos projetos propostos pelo Museu fosse cada vez maior, havia um distanciamento das questões levantadas com as preocupações da sociedade ou os interesses da mídia jornalística. O texto que Zanini escreve para o catálogo deixa transparecer, desde a formatação – sem parágrafos e escrito em um sólido bloco de palavras localizado na parte inferior da página – até seu conteúdo, um cansaço e mágoa jorrados em um desabafo ininterrupto:

Em 1973 pensávamos numa JAC futura de etapas constantes ao longo dos meses. A realização da Prospectiva 74 absorvendo muitas energias e mais outros fatores, como uma certa retração dos artistas, nos levaram a este novo e único encontro anual. Dentre o material enviado, decidimos programar trabalhos e propostas de prevalente endereçamento para o conceitual, resultando um evento de idéias que é evidentemente um pouco fragmentário. Entretanto, nenhuma manifestação com tal ensejo de abertura parece-nos poder escapar agora destas condições que todavia só causarão transtornos aos espíritos desinformados. Estamos fora do representacional e num território pós-formalista, preocupados com a proposição de linguagem ao nível semiológico. Sua imaterialização abre-se à multiplicidade dos métodos comunicativos o que a indis põe com a problemática estética da arte/objeto, A implicação crítica que caracteriza as dimensões de sua dimensão, seja ela circunscrita ao fato artístico ou de envolvimento no que é amplamente universal, provoca a substituição do posicionamento tradicional do receptor da mensagem pelo de sua participação inter-ativa no processo. trata-se pois de uma busca da objetividade que resulta de intermitente reconstrução mental provocada por densa atividade dialógica. Uma arte por excelência das relações humanas? Todavia, por ora – e tão fortemente no Brasil – sua prática é o da inevitável minoria, no sentido do artista e naturalmente mais ainda no sentido do público. O panorama ao largo é o do comportamento acadêmico dos artistas, muita indiferença a problemas próprios desta parte do mundo, os salões convencionais e suas distribuições de prêmios, o comodismo das instituições, a ausência da crítica e até mesmo da cobertura jornalística.³⁶¹

³⁶⁰ WILDER, Gabriela Suzana. In: *O que faz você agora geração 60? Jovem Arte Contemporânea dos anos 60 revisitada*. São Paulo: MAC/USP, 1991. p. s/n

³⁶¹ Walter Zanini. VIII JAC. Texto do catálogo, 1974.

Com o término das JACs, o museu inicia uma nova fase indicada pelos próprios artistas. A partir da VIII JAC, a presença da arte postal nas exposições realizadas pelo Museu se torna cada vez mais significativa. Em 1975, realiza-se a exposição *Hervé Fischer, Grupo de Arte Sociológica, Arte e Comunicação Marginal - Carimbo de Arte, Farmácia Fischer & Cia*³⁶², com a participação de mais de cem artistas, dentre os quais Ângelo de Aquino, Anna Banana, Yves Klein, Antonio Vigo e Joseph Beuys. Em novembro do mesmo ano acontece a exposição *Muntadas: Projeto através da América Latina- Ação Situação: “Hoje”*.³⁶³ Em 1976, é a vez da exposição *Dick Higgins: ao redor de 7-7-73*³⁶⁴ e *Multi-Media II*,³⁶⁵ *Papel e Lápis (arte em xerox)*³⁶⁶. No entanto, a grande presença da arte postal se deu na exposição *Poéticas Visuais*³⁶⁷, de 1977.

Para Aracy Amaral, ao mesmo tempo que Zanini se “volta para a pesquisa, indagação, investigação sobre artistas que tiveram já uma contribuição definida” também, e paralelamente, transforma o espaço do Museu em “área para experimentação”.³⁶⁸

3.1.1 Pontos e contrapontos

É interessante observar que, embora Zanini relembre “que os críticos de arte não subiam a rampa do museu e poucas vezes entenderam as propostas”³⁶⁹, o trabalho de abertura de novos caminhos, realizado pelo MAC nos anos de ditadura, é inquestionável. A artista Alice Brill comenta que a ênfase maior de Zanini foi aos movimentos jovens, ao ineditismo.

No caso do MAC eu diria que na gestão do Walter Zanini ele teve uma grande preferência pelos movimentos jovens e então ele deu uma chance a todos eles desde que sejam praticamente inéditos e com isso certamente ele contribuiu muito para encorajar os movimentos conceituais jovens (...). Então isso é que eu acho que foi talvez a tarefa mais importante do MAC enquanto o Zanini esteve lá.³⁷⁰

³⁶² Período da exposição: agosto de 1975.

³⁶³ Período da exposição: de novembro de 1975 a fevereiro de 1976.

³⁶⁴ Período da exposição: março-abril de 1976.

³⁶⁵ Período da exposição: março a maio de 1976.

³⁶⁶ Período da exposição: maio e junho de 1976.

³⁶⁷ Período da exposição: setembro a outubro de 1977.

³⁶⁸ Entrevista concedida a Rafael Elia em 07.05.1980. Arquivo Multimeios – Centro Cultural São Paulo TR 0593, p. 07-08.

³⁶⁹ Fonte: <http://www.tvcultura.com.br>

³⁷⁰ Entrevista concedida a Rafael Elia em 16.04.1980. Arquivo Multimeios – Centro Cultural São Paulo TR 0594, p. 03.

Sobre a Arte Postal, Alice Brill a interpreta como sendo uma das últimas contribuições de Zanini, enquanto à frente do MAC, no sentido de incentivar as novas tendências:

Eu me lembro uma das últimas foi arte postal. Inclusive por um acaso eu entrei na arte postal também, Que eu conheci, por um acaso um dos rapazes que são muito ativos e nos tivemos um papo muito gostoso e depois ele começou a me bombardear com as cartinhas dele. Eu achei muito engraçado e fui respondendo e formamos uma, na maneira dele, aproveitando a carta quase que como uma arte concreta, como suporte de uma arte, e então encontramos-nos várias vezes, ele me apresentou amigos, mas foi assim mais ou menos com espírito de solidariedade por curiosidade, por simpatia a todos os movimentos jovens.³⁷¹

O artista José Rezende analisa que o MAC, embora tenha absorvido os questionamentos da década de 1960, acabou por adotar uma posição tradicional não tão explícita quanto a de outros museus, mas a seu ver bastante conservadora no sentido em que se apressava em nominar as várias manifestações artísticas diminuindo qualquer nível de tensão. Segundo ele, Zanini:

(...) convida uma quantidade enorme de jovens mas ele de antemão batiza aquilo de por exemplo, arte postal, então na medida em que isso é arte postal e o museu já se apropria desse conceito para mostrar o trabalho, ele impede que esse trabalho tenha alguma eficiência que pudesse ter, eu não sei se seria possível ter ou não, mas sem dúvida o museu já se incube de apropriar e esvaziar qualquer nível de tensão, qualquer nível de questão que essa manifestação pudesse trazer.³⁷²

Para Rezende, o fato de o Museu se apropriar da arte, da forma tradicional como o fazia, ou seja, catalogando e guardando estas manifestações, sem discutir neste processo o ponto fundamental dessa produção a nível internacional, minimizava o seu potencial.³⁷³

A visão de Rezende sobre as atividades do Museu no período cria um contraponto interessante que deveria ser mais bem analisado pela crítica. Por outro lado, deve-se considerar que a forma tradicional de apropriação por parte do MAC possibilitou a salvaguarda da coleção, o que não ocorreu com outras instituições que optaram por não fazê-lo, como por exemplo, o Centro Cultural São Paulo, como se verá mais à frente. O debate que, segundo Rezende, não existiu, certamente traria ao Museu

³⁷¹Entrevista concedida a Rafael Elia em 16.04.1980. Arquivo Multimeios – Centro Cultural São Paulo TR 0594, p. 03.

³⁷²*Idem*, pp. 23- 24.

³⁷³*Idem*, *ibidem*.

um referencial extremamente importante para a pesquisa, além de complementar as lacunas de informações do período, fontes basilares para a conservação das obras.

Para o artista e curador Fábio Magalhães, Zanini criou no espaço do MAC um centro de poder fechado, com uma visão reduzida em relação à pluralidade da produção artística que se desenvolvia dentro da arte brasileira. Considera que, pelo fato de o museu estar inserido dentro de uma universidade, deveria tê-lo tornado um local voltado para a produção do ambiente universitário, ou seja, um local de debates e de polêmica. Embora ele reconheça que a preocupação do Museu em ser contemporâneo, em acreditar firmemente nas posições vanguardistas internacionais e em procurar criar um espaço de adequação das tendências de vanguardas internacionais dentro da produção brasileira, fez com que ele superasse o regionalismo, que também é nefasto³⁷⁴.

Sendo assim, o MAC de Zanini foi considerado, em graus diferentes de importância, um espaço alternativo, de vanguarda, conservador, institucionalizado, centro de poder, de criação de novas tendências. Esta pluralidade de opiniões demonstra inequivocadamente, a importância que o Museu teve no consciente e inconsciente coletivo da época.

Em 1978, Zanini sai do MAC e vai para a Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo (ECA/USP) onde, em 1979, assessora a exposição *Multimedia Internacional*³⁷⁵, nos mesmos moldes daquelas realizadas no MAC/USP. A exposição, idealizada por Tadeu Jungle e Walter Silveira, reunia trabalhos de estudantes dos vários departamentos da ECA – Rádio e TV, Artes Plásticas, Jornalismo e Cinema – e de artistas já consagrados. A mostra contou com a participação de 237 artistas, dentre os quais Edgardo Antonio Vigo, Leon Ferrari, Guglielmo Achille Cavellini, Julio Plaza, Regina Silveira, Arthur Barrio, Anna Banana e Paulo Bruscky.

Em 1981, Zanini é convidado por Luiz Diederichsen Villares, presidente da Fundação Bienal, para assumir a curadoria geral da XVI Bienal Internacional de São Paulo.

³⁷⁴ Entrevista concedida a Ivo Mesquita e Rafael Elia em 07.11.1979. Arquivo Multimeios – Centro Cultural São Paulo TR 1228, pp. 3-4.

³⁷⁵ Realizada de 19 de novembro a 16 de dezembro de 1979.

3.2 A ARTE POSTAL

A Arte Postal, como movimento, surgiu nos anos 60, e se baseia em um modelo de comunicação de expansão contínua, no qual são permitidas todas as licenças artísticas, construtivas e interativas. Trata-se, segundo Paulo Bruscky³⁷⁶, de uma arte antiburguesa, anticomercial, anti-sistema e anti todas as tendências que visam transformar o objeto de arte em objeto único, insubstituível, vendável e de acesso a poucos privilegiados. Além disso, consiste em uma valiosa ferramenta de denúncia uma vez que consegue burlar a censura imposta pelos regimes autoritários.

Ainda que se possa considerar que a Arte Postal, como tantos outros movimentos da arte moderna e contemporânea, tenha buscado inspiração nas manifestações dadaístas e futuristas do início do século XX, e que, a troca de informações pelo correio entre artistas tenha sempre ocorrido – mesmo que de forma esporádica e, em graus de criatividade e interferências, distinta³⁷⁷ –, foi somente a partir dos anos sessenta, com as propostas de troca de informações entre os artistas do movimento neo-dadaista *Fluxos*³⁷⁸ que começou a se consolidar como movimento artístico.

Em 1962, o artista Ray Johnson, que fazia parte do Grupo *Fluxos*, inaugura a *New York Correspondance School* e, ao escrever tanto no verso como no reverso do envelope, torna pública a mensagem e insere um terceiro participante no diálogo. Surge assim a Arte Postal, também conhecida sob as denominações de *Mail Art*, Arte Correio, Arte por Correspondência ou Arte a Domicílio. A utilização dos correios pelos artistas passa, portanto, de esporádica para significativa, tornando uma plataforma não só de comunicação, mas de expressão compartilhada. Segundo definição de Clemente Padín, é considerada Arte Postal todas as manifestações de artistas transportadas pelos serviços

³⁷⁶ BRUSCKY, Paulo. *Arte Correio e a grande rede: hoje, a arte é este comunicado*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas, Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.374

³⁷⁷ Podem ser considerados artistas postais ocasionais: Van Gogh, com as cartas desenhadas para seu irmão Theo, Pablo Picasso, Henri Matisse, Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Max Ernest, Rauschenberg, Apollinaire, Francis Picabia e até mesmo, segundo Paulo Bruscky, Vicente do Rego Monteiro com seus cartões postais com caligrama: In: BRUSCKY, Paulo. *Arte Correio e a grande rede: hoje, a arte é este comunicado*. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas, Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. In: PIANOWSKI, Fabiane. *El Arte Postal em el Contemporâneo: Eugenio Dittborn y Paulo Bruscky*. Disponível no site: <http://revista.escaner.cl/node/19>. Último acesso em 10/06/2010.

³⁷⁸ O Grupo *Fluxos*, formado pelos artistas George Maciunas, Dick Higgins, Bem Vautier, Joseph Beuys, Ray Johnson, Ken Friedman, dentre outros.

postais nas quais este signifique, de alguma forma, elemento de alteração do sentido disposto pelo criador. Segundo Pianowski:

Para o artista postal, a arte é, sobretudo, um produto de comunicação e não uma mercadoria. Como resultado, cria sua própria linguagem, antepondo-se aos meios de comunicação de massa. Caracteriza-se por ser uma maneira rápida e ampla de difusão artística. A facilidade de sua produção, armazenamento e consumo, fazem da arte postal uma manifestação artística onde seu modo de fazer é cotidiano e está ao alcance de qualquer um.³⁷⁹

O avanço da Arte Postal se dá com o descontentamento dos artistas com o mercado de arte, com o excessivo comprometimento da arte, com a especulação do mercado capitalista, e com a necessidade de burlar este sistema cada vez mais rígido e domesticador. Para Paulo Bruscky:

Esta arte encurtou as distâncias entre povos e países, proporcionando exposições e intercâmbios com grande facilidade, onde não há julgamentos nem premiações dos trabalhos, como nos velhos salões e nas caducas bienais. Na Arte Correio, a arte retorna suas principais funções: a informação, o protesto e a denúncia.³⁸⁰

A Arte Postal não possui um suporte ou técnica pré-determinados ou estabelecidos, qualquer material que possa conter uma mensagem e ser enviada pelo correio de forma que este seja usado como “veículo, como meio e como fim, fazendo parte/sendo a própria arte”, basta para configurá-la³⁸¹. Neste contexto, qualquer elemento adicionado durante o percurso da obra é inserido como fator positivo de potencialização da mensagem. Deve-se distinguir aqui a utilização do correio como meio construtivo na elaboração criativa e como meio de transporte, segundo Bruscky:

Enviar uma escultura pelo correio não é Arte Correio: “quando se envia uma escultura pelo correio, o criador limita-se a utilizar um meio de transporte determinado para transladar uma obra já elaborada. Ao contrário, na nova linguagem artística que estamos analisando o fato de que a obra deve percorrer determinada distância, faz parte de sua estrutura, é a própria obra. A obra foi criada para ser enviada pelo correio e este fato condiciona a sua criação (dimensão, franquias, peso, natureza da mensagem etc)”.³⁸²

Diferente de outros artepostalistas, Ulises Carrión, não considera o correio como um meio, mas como suporte, uma vez que os artistas utilizam um ou mais meios –

³⁷⁹ In: PIANOWSKI, Fabiane. *El Arte Postal em el Contemporáneo: Eugenio Dittborn y Paulo Bruscky*. Disponível no site: <http://revista.escaner.cl/node/19>. Último acesso em 10/06/2010.

³⁸⁰ BRUSCKY, Paulo. *Arte Correio e a grande rede: hoje, a arte é este comunicado*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Op Cit*, 2006, p.374.

³⁸¹ *Idem*, p.375.

³⁸² *Idem*, *ibidem*.

palavras, pedaços de papel, envelopes, etc – e optam pelo sistema postal como suporte. Para ele:

A prova de que o correio não é um meio é que para usá-lo o artista não precisa saber como ele funciona. Mesmo na utópica possibilidade de um artista entender plenamente o sistema, ele não tem controle sobre seu funcionamento. O que controla é a “obra”, a “correspondência” que envia. Essa é a criação.³⁸³

Para Carrion, na Arte Postal a utilização do sistema de correios como transmissor de mensagens implica na existência de dois subsistemas, ou seja, a linguagem visual e os serviços postais, em que “a relação entre os dois subsistemas é permanente, mas não é rígida. Pode haver mais ênfase sobre um ou outro, dependendo da motivação ou da intenção”³⁸⁴. Neste contexto, ele considera a participação dos correios extremamente importante, mas considera também que se deve “reconhecer e definir seu papel na produção de uma peça de Arte Postal”³⁸⁵.

Na América Latina, as primeiras manifestações ocorrem, em 1969, na Argentina, com Liliana Porter e Luis Camnitzer, no Uruguai, com Clemente Padin e no Chile, com Guillermo Deisler. Em 1970, o brasileiro Pedro Lyra publica o Manifesto de Arte Postal, pela imprensa da Universidade Federal do Ceará, um folheto originalmente de 16 páginas, no tamanho postal, que foi posteriormente divulgado no Jornal do Brasil e traduzido para o espanhol por Clemente Padín.

Neste período surge também a arte com postais – os cartemas – que, embora trabalhe diretamente com postais não está inserida dentro do espírito e do conceito da Arte Postal. Os cartemas são feitos a partir da seleção de um único postal, que é tido como padrão de multiplicação na construção de um mosaico de sofisticado efeito visual, como pode ser evidenciado na arte de Aloísio Magalhães do início da década de 1970.

Foi somente a partir de 1974, com a realização do *Festival de la Postal Criativa*, a primeira exposição de Arte Postal na América Latina, em Montevidéu, que o movimento se divulga e adquire força como instrumento de denúncia e criatividade participativa.

³⁸³ CARRIÓN, Ulises. *A Arte Postal e o Grande Monstro*. In: : Fundação Bienal de São Paulo, XVI Bienal: Volume II – Catálogo de Arte Postal, 1981, p.12.

³⁸⁴ CARRIÓN, Ulises. *A Arte Postal e o Grande Monstro*. In: : Fundação Bienal de São Paulo, XVI Bienal: Volume II – Catálogo de Arte Postal. 1981, p.12.

³⁸⁵ *Idem, ibidem*.

No Brasil, em 1975, é inaugurada a *I Exposição Internacional de Arte Correio*, em Recife, organizada por Paulo Bruscky e Ypiranga Filho. No ano seguinte, na segunda versão da mostra, a Polícia Federal fecha a exposição, poucos minutos após a abertura, e prende os artistas organizadores, Paulo Bruscky e Daniel Santiago. Cerca de 3.000 trabalhos, provenientes de 21 países, ficaram sob guarda policial por um mês. Bruscky comenta que, “afora os danos, várias peças de artistas brasileiros e estrangeiros ficaram retidas e anexadas ao processo”³⁸⁶.

Em São Paulo, a Arte Postal tem início, segundo Zanini³⁸⁷, com Julio Plaza. O artista que veio da Espanha, em 1967, para participar da 9ª Bienal Internacional de São Paulo, decide permanecer no País e, após uma temporada no Rio de Janeiro³⁸⁸ e Porto Rico³⁸⁹, ingressa na Universidade de São Paulo como professor da ECA/USP e da FAAP.

Em 1974, o MAC/USP realiza a exposição *Prospectiva 74*³⁹⁰, uma grande exposição que contou com a participação de artistas do mundo todo e de inúmeros nomes da arte conceitual, com muitas manifestações de arte postal. Estavam presentes nesta mostra, por exemplo, os artistas Júlio Plaza, Gabriel Borba, Clemente Padín, Jaume Xifra e Regina Silveira. Tendência que foi reforçada na exposição *Hervé Fischer*, de 1975, que focou principalmente a relação entre arte e comunicação marginal e os carimbos de artista.

Torna-se evidente a importância do MAC/USP como fator de incentivo às tendências da Arte Postal na cidade de São Paulo e, dentro deste panorama, a importância singular que teve a presença de Julio Plaza, cujos contatos propiciaram a ampliação da rede de artistas. Segundo Zanini, “vivíamos um momento em que os artistas queriam ter uma atividade paralela. Não queriam ver a arte como uma mercadoria. Foi um movimento muito marcante, esse. (...) Eu me lembro do Julio Plaza e da Regina, eles viviam do salário de professor”³⁹¹.

³⁸⁶ BRUSCKY, Paulo. *Arte Correio e a grande rede: hoje, a arte é este comunicado*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Op. cit.*, 2006, p.376

³⁸⁷ Entrevista com Walter Zanini, (2009), *op. cit.*, *loc.cit.*

³⁸⁸ Onde realizou o curso na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI).

³⁸⁹ Onde ministrou aulas no Departamento de Humanidades da Universidade de Puerto Rico, de 1969 a 1973.

³⁹⁰ Período da exposição: de 16 de agosto a 16 de setembro de 1974.

³⁹¹ Entrevista com Walter Zanini, (2009), *op. cit.*, *loc.cit.*

Para Julio Plaza, na Arte Postal predomina a mistura de técnicas, meios e linguagens e o grande jogo está em invadir outros espaços-tempo. Trata-se basicamente de um veículo comunicacional onde tudo é conteúdo, portanto: “é *Mail Art* todo material ou informação que entra no seu fluxo e que tenha como dominante a função comunicativa”³⁹². Neste contexto, ele desconsidera como Arte Postal qualquer trabalho de caráter estético ou aqueles realizados por meios tradicionais.

Pode-se considerar que a Arte Postal significou, no que se relaciona à ciência da informação, um “*canal* de transmissão que com suas características próprias tem a mensagem enviada e alterada com seus *ruídos*”³⁹³. Nos países em que a liberdade era cerceada por parte de regimes autoritários, significou um importante veículo de divulgação das arbitrariedades e formação de rede de solidariedade.

3.3 A XVI BIENAL DE SÃO PAULO

O objetivo fundamental da XVI Bienal, conforme descrito no Capítulo 1, artigo 1º, do Regulamento da mostra, era:

(...) apresentar de maneira sistemática aspectos importantes da produção artística e visual da atualidade, assim como exposições de vários enfoques e de grande valor histórico para a arte contemporânea internacional e de modo particular para a América Latina, visando a melhor informação para o público e a máxima participação para os artistas.³⁹⁴

Para atingir tal finalidade, a mostra foi dividida em três núcleos de exposições. As especificidades de cada núcleo, bem como os critérios de seleção foram detalhados no regulamento escrito pelos membros do Conselho de Arte³⁹⁵ da XVI Bienal, em dezembro de 1980.

³⁹² PLAZA, Julio. *Mail Art: Arte em sincronia*. In: : Fundação Bienal de São Paulo, *XVI Bienal: Volume II – Catálogo de Arte Postal*. 1981, p.8

³⁹³ PADÍN, Clemente. *Arte Postal em Latinoamérica*. Disponível no site: <http://www.adamar.org/olddesign/num3/pag3335.htm>. Último acesso em 10/04/2010. (Tradução da autora)

³⁹⁴ In: *Catálogo Geral – XVI Bienal de São Paulo*.

³⁹⁵ Walter Zanini (Presidente do Conselho de Arte e Cultura), Luiz Diederichsen Villares (Presidente da Fundação Bienal), Casimiro Xavier de Mendonça, Esther Emilio Carlos e Donato Ferrari.

Segundo o regulamento, no Capítulo I, Artigo 3º, o Núcleo I evidenciaria as linguagens artísticas do momento, tendo em vista critérios de relação e analogias de linguagens.

Será este o setor de maior amplitude da XVI Bienal, com a apresentação confrontada de dois vetores que caracterizam significativamente o processo da arte ao inaugurar-se a década de 80. O primeiro deles refere-se à criatividade que configura os sistemas de expressão e comunicação a partir da utilização dos novos media. Por sua vez, o segundo relaciona-se à recuperação crítica das modalidades operativas tradicionais da arte, através de códigos de representação da realidade ou que procuram redimensionar os valores de sua visualidade. Este núcleo conterá, pois, duplo roteiro de apresentações:

- a) refere-se à produção artística que empregue meios de comunicação e processos de intermídia (e.g., arte realizada com vídeo, laser, computador, livros-de-artista, fotografia, realização de performance, etc.);
- b) refere-se a trabalhos que revelam investigações novas na área dos veículos tradicionais da arte (escultura, pintura, etc.).

Para este núcleo será adotado o critério da organização e apresentação das peças através de analogias de linguagem ao invés da montagem por representações nacionais.

Para melhor orientação da mostra, as obras serão agrupadas e em função de suas poéticas subjacentes: 1) obra como projeto 2) obra como processo e 3) obra como objeto.

Uma comissão presidida pelo curador geral da XVI Bienal e da qual participarão, entre outros, membros de um comitê assessor latino-americano, será incumbida de organizar a exposição em espaços e tempos adequados.³⁹⁶

A descrição dos trabalhos que deveriam compor o *Núcleo I* é muito semelhante, ou mesmo sequencial, às curadorias realizadas por Zanini na direção do MAC/USP e, depois, na exposição *Multimedia Internacional*. Como ele mesmo descreve, a intenção deste núcleo era:

(...) salientar valores marcantes da situação proteiforme da linguagem artística de hoje, herdeira das profundas transformações culturais e políticas ocorridas desde o fim dos anos 60 e na década de 70, com sua consciência de uma realidade sem ilusões. De um lado, a pintura e outros procedimentos que, submergidos pelo fenômeno da desmateralização, procuraram reencontrar-se recentemente com a pesquisa, retornando, por vezes, afincados elementos de estilo e formulações técnicas, caminho por onde acabariam por prevalecer intuições, tateamento, desinibições ou mesmo o autoquestionamento de linguagem a partir de suas próprias condições materiais e discursivas. Fora da “tradição do novo”, as condições que se espraíram com o uso dos revolucionários recursos da comunicação e a recorrência à performance e à instalação, por exemplo, território por onde se estendeu continuamente a carga semântica da mensagem artística.³⁹⁷

³⁹⁶ Regulamento da XVI Bienal de São Paulo in *Catálogo Geral – XVI Bienal de São Paulo. Introdução*, p. 23.

³⁹⁷ ZANINI, Walter. In: *Introdução. In: Catálogo Geral – XVI Bienal de São Paulo*. São Paulo: Bienal. 1981, p.19.

Neste contexto, abriu-se, dentro do Núcleo I, um espaço exclusivo para a Arte Postal, que ficou sob a curadoria de Júlio Plaza. Era o único espaço aberto dentro da Bienal cuja participação dependia do envio do material no prazo estipulado pela organização da mostra. Foram enviadas cartas-convite para artistas de todo o mundo, em nome do Curador Geral da Bienal, Walter Zanini, solicitando a participação.

O Núcleo II, segundo o regulamento, no Capítulo I, Artigo 3º, destinava-se “a exposição de vários enfoques e de valor histórico para a arte contemporânea internacional”³⁹⁸, ou seja, exposições de artistas que se destacaram como geradores de novas ideias em um passado recente.

O Núcleo III, ainda segundo o regulamento, destinava-se “a exposições que acentuem aspectos da cultura artística e visual dos países latino-americanos”³⁹⁹. Este Núcleo foi elaborado para atender às solicitações feitas pelos críticos dos países latino-americanos nas reuniões de consulta que a Fundação Bienal realizou em 1980.

Devido ao pouco tempo para sua realização, e as dificuldades financeiras, o diálogo entre a Fundação Bienal e os países e seus representantes, o evento não pôde se aprofundar como Zanini gostaria. Os objetivos para o Núcleo II e III tiveram que ser limitados assim como a vinda de artistas convidados para o Núcleo I.

Segundo Zanini, a idéia de expor aspectos significativos da pluralidade artística regeu as principais intenções da XVI Bienal, que buscava, como forma de comemorar os trinta anos da Fundação, a atualização e mesmo “um rejuvenescimento que poderá alcançar novas metas em futuro próximo”⁴⁰⁰.

3.3.1 Artistas convidados

A XVI Bienal convidou quatro artistas: Luis Bec, Ulises Carrión, Hervé Fischer e Clemente Padin, escolhas que representavam claramente a orientação da mostra.

³⁹⁸ *Catálogo Geral – XVI Bienal de São Paulo*. Regulamento da XVI Bienal de São Paulo, p.23.

³⁹⁹ *Idem, ibidem*.

⁴⁰⁰ Walter Zanini in *Catálogo Geral – XVI Bienal de São Paulo*. Introdução, p.20.

Louis Bec⁴⁰¹ trouxe a obra *Sulfanogrados*, instalação que ocupava uma área de aproximadamente 100 m² – composta de 18 monografias sobre plástico, 1 escultura de enxofre, 10 desenhos plastificados, 1 projetor, 1 gravador, tela de arame e objetos diversos. Para Vilém Flusser, a obra problematiza os opostos e a diferença, ou seja, o natural e o artificial, as ciências da natureza e as artes, o certo e o errado, o real e o fictício, a verdade e a mentira.

Os sulfanogrados são perigosos, porque politicamente engajados. Engajados contra a pretensa objetividade fria de uma ciência e tecnologia que quer assumir o governo e a sociedade. Os sulfanogrados proclamam concretamente (concretamente porque estão lá, visíveis, tocáveis, cheiráveis) que não há como separar as dimensões estéticas, científicas e políticas da ação humana, sob pena de tal ação se tornar desumana. Os sulfanogrados proclamam concretamente a desumanidade de toda “arte Pura”, “ciência pura” e “política programada”. Proclamam concretamente o desafio de pensarmos e agirmos em prol da sociedade que permita ao homem articular simultaneamente suas dimensões artísticas, científicas e políticas, inseparáveis por serem elas as dimensões da existência humana. Por isso os sulfanogrados não são “ficção científica”, essa utopia a serviço de vários estabelecimentos. São, pelo contrário, “a ciência que se sabe fingimento da mente, a serviço de uma sociedade mais digna do homem.”⁴⁰²

Diferentemente de Louis Bec, mas também procurando se localizar entre o real e o virtual, o projeto de Ulisses Carrión⁴⁰³, *Fofocas, Escândalos e Boa Educação*, que já havia sido originalmente realizado para a *De Appel*, em Amsterdã, em junho de 1981, tinha como proposição que “as fofocas podem ser usadas como modelo formal para cadeias de comunicação artificiais, as quais revelarão algo sobre seus usuários”⁴⁰⁴.

O projeto era composto de um vídeo-tape acompanhado de aproximadamente 30 folhas plastificadas, formato A4, que deveriam ser penduradas perto do monitor de vídeo. O vídeo continha uma colagem de textos falados, gráficos, entrevistas e fragmentos de óperas, cinema e teatro, e as folhas a serem penduradas se referiam a documentos exibidos no vídeo. O projeto consistia em lançar uma série de fofocas para verificar a expansão das mesmas. Ulisses Carrión define o projeto na afirmação de que “as fofocas são comunicações linguísticas em cadeia, criadas graças a um esforço

⁴⁰¹ Louis Bec nasceu em Alger em 1936, estudou em Nice e Paris e, em 1981, morava em Sourguier, na França.

⁴⁰² FLUSSER, Vilém. In: *Os sulfanogrados de Louis Bec*. In: *Catálogo Geral – XVI Bienal de São Paulo*. São Paulo: Bienal. 1981, p.77.

⁴⁰³ Ulisses Carrión nasceu em 1941 em Tuxtla, no México. Estudou no México, Paris e Holanda e, em 1981, residia em Amsterdã.

⁴⁰⁴ CARRION, Ulisses. *Fofocas, Escândalos e Boa Educação*. In: *Catálogo Geral – XVI Bienal de São Paulo*, 1981, p.79.

Hervé Fischer
Paris, França, 1941
Signalética Urbana Imaginária, 1981

coletivo e anônimo, que se espalham de modo irregular no âmbito da vida diária e num contexto social determinado”⁴⁰⁵.

A proposta do francês Hervé Fischer, *Signalética Urbana Imaginária*,⁴⁰⁶ externava a arte para além das paredes do prédio da Bienal, unindo a rua ao seletivo espaço da mostra. O artista, a partir da ajuda da sociologia e da mito-análise, selecionou vários temas míticos representativos como força ideológica para a população de São Paulo, todos ligados à sinalização urbana. A partir desta seleção, escolheu as palavras que seriam serigrafadas em suportes semelhantes às placas de trânsito da cidade, tanto na dimensão como na arte final. As placas de trânsito foram escolhidas por ser de fácil

identificação e porque a inserção desviava sua função realista habitual já incorporada no consciente coletivo. Foram colocadas um total de duzentas placas pelas ruas e jardins da cidade. Para criar um vínculo com a mostra, o artista explica que, “paralelamente ao ambiente social real, uma cópia de cada uma dessas placas será apresentada no espaço de exposição da Bienal, com mapa e fotos de sua localização real na cidade”⁴⁰⁷.

De todos os projetos propostos pelos artistas convidados, o que mais envolvia a Bienal como um todo era, sem dúvida, *O Artista está a serviço da Comunidade*, do uruguaio Clemente Padín. Partindo do princípio que o objetivo da arte é estar a serviço da comunidade, ele literalmente envolve todos os eventos, núcleos e serviços da mostra. A frase “O artista está a serviço da comunidade” deveria ser impressa nas costas dos uniformes dos funcionários da limpeza, da manutenção, em filipetas jogadas nos

⁴⁰⁵ CARRION, Ulisses. *Op cit, loc cit*, 1981.

⁴⁰⁶ *Signalética Urbana Imaginária*, 1981 (Homenagem a Augusto Comte). 200 placas de sinalização: serigrafia sobre cartão e madeira.

⁴⁰⁷ Projeto Hervé Fisher in *Catálogo Geral – XVI Bienal de São Paulo. Sinalização imaginária*, p.81.

horários de maior afluência de público, em avisos para a imprensa local e em um grande cartaz a ser colocado na entrada da Bienal.

O projeto visava demonstrar para o público que o artista estava a seu serviço. “Como? Servindo-o”, explica Padín, e continua:

Três, quatro ou mais monitores deverão conduzir o público, através das diferentes seções da Bienal, seja no colo, carregado nas costas, seja em veículos ou reboques etc., e explicar-lhe os objetivos da Bienal e, também, os temas das diferentes obras apresentadas, assim como dar a maior quantidade possível de informações sobre os movimentos artísticos atuais. Sem dúvida, o mais importante é levar os espectadores, de uma maneira ou de outra, a compreender os fins da Bienal. Os monitores que participarem desta obra deverão ter uma inscrição em seus macacões ou camisas dizendo, em português: O ARTISTA ESTÁ A SERVIÇO DA COMUNIDADE.⁴⁰⁸

O mais interessante no projeto de Padín é o anonimato, o artista solicita que não seja divulgada a autoria do projeto para que o público pense que “são todos os artistas os criadores, e não apenas um”⁴⁰⁹.

São projetos com execuções diferentes, mas todos tentando fazer uma integração e solicitando uma participação mais ativa do público, seja pensando seu lugar no mundo, seja pensando suas palavras repassadas sem critérios, seja confundido o real com o imaginário, seja educando.

3.3.2 O Núcleo I

A organização do Núcleo I ficou sob a responsabilidade do Comitê Internacional, formado por Helen Escobedo, Donald Goodall, Milan Ivelic, Bruno Mantura, Toshiaki Minemura e Walter Zanni, na presidência.

Devido à pluralidade dos objetos e de suas especificidades, o Comitê resolveu dividir o Núcleo I em dois Vetores: A e B.

O Vetor A foi destinado às obras que utilizavam novas mídias e o Vetor B às obras que, embora utilizassem mídias tradicionais, revelassem novas pesquisas. A divisão foi feita tendo por base estabelecer distinções operativas e dar coerência à exposição. Segundo o Comitê organizativo, não foi pensado, nesta divisão, em

⁴⁰⁸ Projeto Clemente Padín in *Catálogo Geral – XVI Bienal de São Paulo*, p.82. Projeto: O Artista está a Serviço da Comunidade.

⁴⁰⁹ *Idem, ibidem.*

hierarquia de valores, mas sim “fixar uma ordem que pusesse em realce a pluralidade das pesquisas, considerando a multiplicidade da situação artística atual, visível nas variáveis culturais da produção de diferentes países”⁴¹⁰.

A Divisão do Núcleo I em dois vetores ainda não foi suficiente para apresentar a pluralidade de técnicas. O Vetor A foi então subdividido em três vetores: A1, A2 e A3.

O Vetor A1 era destinado exclusivamente para as novas mídias. Foram expostos, neste vetor, os vídeos-performances de Marina Abramovic e Ulay, as instalações de Marco Bognoli, os vídeos de Radomir Damnjan, do grupo Ars Natura, de Barcells e de Bonet. O Vetor A2, fazia uma integração entre novas mídias com mídias tradicionais. Foram expostos os livros de artistas de Roger Ackling, Íon Bitan, Miguel Barcelo, Ian Hamilton Finlay e Alexanco, obras em mimeógrafos e as como a Felipe Ehrenberg: aerosol sobre metal e fragmentos de papéis. O Vetor A3 era destinado às “instalações”, sendo algumas realizadas com mídia tradicional, outras com mídias novas e outras ainda com a fusão de ambas. Neste Vetor temos as obras *Cacos de Vidro*, *Fatias de Vida*, de Yole de Freitas, *Friso*, *Mesa e Vídeo Macios*, de Anna Bella Geiger, *la Bruja* de Cildo Meireles, *Semelhança (Contém) diferença*, de Julio Plaza, obras do espanhol Antonio Muntadas, do colombiano John Castles, dentre outros.

Embora a Arte Postal estivesse dentro do Vetor A, do Núcleo I, ela não aparece mencionada no catálogo geral, recebendo um catálogo à parte.

A complexidade das obras não foi exclusividade do Vetor A, o Vetor B também teve que ser subdividido em três vetores: B1, B2 e B3. O Vetor B1 foi destinado às obras que, embora utilizassem mídia tradicionais, davam lugar a pesquisas específicas e bem diferenciadas. Estavam neste núcleo, por exemplo, as obras *Cabeça*, *Mundo*, *Corpo e Criança* de Antonio Dias, a obra *Desenrolar da pintura*, de Ivald Granato, *Projeto para construção de um céu*, de Carmela Gross, e as 12 têmperas que formavam o *Hexagrama*, de Mira Schendel.

O Vetor B2 foi destinado às obras que, embora utilizassem mídias tradicionais, as questionam em outro contexto, como era o caso das imensas obras de Milivoj Bijelic, de Kishio Suga e as obras de Fajardo, que misturavam, sobre uma superfície plana e tradicional, técnicas como esmalte sintético, tinta acrílica sobre tela e madeira.

⁴¹⁰ Relatório do Comitê Internacional. *Catálogo Geral – XVI Bienal de São Paulo*, p.83.

As obras que não poderiam ser inseridas nos vetores B1 e B2, devido ao fato de não se inserirem no regulamento, foram expostas no Vetor B3, destinado aos Artistas Divergentes. É interessante observar que encontramos neste Vetor muitas gravuras (gravura metal, xilogravura, litogravura, serigrafia, etc.) e desenhos sobre papel.

3.2.3 A Arte Postal na XVI Bienal

Por que a exposição de Arte Postal na XVI Bienal? Com esta pergunta, Zanini abre a apresentação do catálogo da mostra. Para ele, a participação se torna necessária porque a Arte Postal é a forma mais evidente do fenômeno de desmaterialização da arte e, portanto, não poderia ser deixada à margem de um evento que determinava que um de seus núcleos deveria contemplar “a produção artística que empregue meios de comunicação e processos de intermídia”⁴¹¹. Segundo Zanini:

Domínio dialógico inter-individual há pouco mais de duas décadas, a *Mail Art* passou a abrir-se para a comunicação amplamente social. Redimensionando-se parte dos desígnios poéticos e ideológicos de seus pioneiros. De que se trata de um atuante sistema estratégico de ação informativa, capaz de mobilizar muitas energias do meio artístico, são prova o explosivo número de participantes do circuito, as recentes exposições a nível internacional, a formação de arquivos e centros especializados em vários países, assim como o empenho teórico que o investiga. Valendo-se de recursos intersemióticos e fazendo uso das técnicas de reprodução – mas com recorrências artesanais, também –, os “mailartistas! movem-se por uma operacionalidade de marcados aspectos comunitários, o que não exclui a presença conflitual de interesses individualistas.”⁴¹²

Piero Simone
Itália

Sem título, 1981
Caneta hidrográfica, caneta
esferográfica, selos, carimbos,
fotografia, fita adesiva, grampo e
papel cartão colado sobre papel
10,5 x 15,0 cm
Coleção de Arte da Cidade, CCSP,
SMC, PMS

⁴¹¹ Conforme regulamento descrito anteriormente.

⁴¹² ZANINI, Water. *A Arte Postal na XVI Bienal*. In: Fundação Bienal de São Paulo, *XVI Bienal: Volume II – Catálogo de Arte Postal*. 1981, p.7.

Para o curador do núcleo, Julio Plaza, a arte deveria ser pensada de uma forma sincrônica, não mais diacrônica, pois acontecia por meio de intervenções simultâneas de “eventos artísticos e a-artísticos que explodem precisamente com a idéia linear do tempo”⁴¹³. Para ele, a Arte Postal parte de uma complexa relação entre espaço e tempo no qual qualquer elemento ou ação é inserido e passa a fazer parte do objeto, dificultando, assim, uma triagem do que pode ou não ser considerado artisticamente construído dentro do espírito do movimento.

Segundo Julio Plaza:

(...) a Mail Art é uma estrutura espaço-temporal complexa que absorve e veicula qualquer tipo de informação ou objeto, que absorve e veicula qualquer tipo de informação ou objeto, que penetra e se dilui no seu fluxo comunicacional, gerando confusão sobre o que é e o que não é Mail Art. Entretanto, não interessa aqui definir o que é e o que não é Mail Art, pois nesse tipo de arte predomina o espírito de mistura de meios e de linguagens e o jogo é precisamente invadir outros espaços-tempo.⁴¹⁴

No Convite para o Núcleo de Arte Postal, Zanini escreve:

A XVI Bienal de São Paulo (16 de outubro a 20 de dezembro de 1981) apresentará em seu Núcleo I a produção artística configurada nos sistema de expressão e comunicação que utilizam os novos media.

Nesse contexto será incluída a arte postal, o que permitirá a criação de um espaço aberto aos artistas que se dedicam a essa atividade em contínua expansão no mundo de hoje.

É inegável a importância de se dar melhor a conhecer ao público esse novo sistema de arte criado para a intercomunicação dos artistas.

Apreciaria poder contar com a sua participação. Envie trabalhos (produção gráfica, registros musicais, vídeo-k7, fotografias, etc.). Anexe foto sua junto ao seu ambiente de trabalho, ou de seus arquivos.⁴¹⁵

Devido ao caráter aberto da mostra e às características da Arte Postal, que, procurando contrapor-se aos sistemas tradicionais de inclusão de obras em determinados contextos expositivos, não permite nenhuma avaliação crítica que implique em uma seleção – todas as obras recebidas através das cartas-convites devem necessariamente ser expostas independentemente de questões estéticas, dimensionais, movimentos artísticos, ou qualquer outro fator que em contexto outro pudesse ser excludente – as

⁴¹³ PLAZA, Julio. *Mail Art: Arte em sincronia*. In: : Fundação Bienal de São Paulo, *XVI Bienal: Volume II – Catálogo de Arte Postal*, 1981, p.8

⁴¹⁴ PLAZA, Julio. *Op. cit, loc cit*, 1981.

⁴¹⁵ Fundação Bienal de São Paulo, *XVI Bienal: Volume II – Catálogo de Arte Postal*. 1981, p.19.

obras expostas no núcleo de Arte Postal da Bienal são um retrato deste não dimensionamento.

A ficha de inscrição da Bienal, enviada pelo artista colombiano, Jonier Marin, é considerada obra, exposta e doada. O limite entre o pessoal e o público é rompido em muitas obras: o artista Hélio Lete, por exemplo, fotocopia a carta de cunho pessoal que recebeu de Antônio Vigo e a envia para a mostra, onde também é exposta e posteriormente doada.

Na obra do artista Hermann Gruber – papelão plástico transparente semente, terra, carimbo, papel picotado, grampo – as partes escritas pelo correio “Deu entrada neste estado 11/05/81” e o carimbo “Danificado por atrito de viagem – Setor Aéreo Internacional” evidenciam apropriadamente a participação do correio como elemento potencializador da obra, assim como nos postais de Piero Simone, Paulo Bruscky e Artur Barrio.

A proposta de ação da artista portuguesa Manuela Fortuna – papel pautado fino onde, na parte inferior, encontra-se colado um envelope e na superior um papel mais grosso com um círculo de material transparente e, dentro deste várias miçangas coloridas, letras cortadas, selos e um carimbo de batom – vem acompanhada de uma correspondência que esclarece como a ação deve ocorrer: a) a carta deve ser fresada a um painel de madeira, de forma que o envelope permaneça aberto, b) a parte pautada deve ser embebida em cola que não deve secar enquanto não acabar a ação, c) tentar acertar o alvo

Manuela Fortuna
Portugal

Sem título, 1981
Proposta de performance.
Miçangas, batom, papel, selos,
carimbo, plástico, envelope, tinta
acrílica, impressão offset sobre
papel.
Coleção de Arte da Cidade, CCSP,
SMC, PMSP

Hermann Gruber
Áustria,

Sem título, 1981
Caneta hidrográfica, caneta
esferográfica, selos, carimbos, plástico,
grampos, terra, semente e papel
perfurado.
20,5 x 24,5 cm
Coleção de Arte da Cidade, CCSP, SMC,
PMSP

Bruno Talpo
Itália, 1940

Chi Semina Raccoglie, 1980-1981
Pranchas de n. 13 e 14 (superior e inferior respectivamente) de um total de 55 que compõem a obra.
Coleção de Arte da Cidade, CCSP, SMC, PMSP

com as três setas, d) as setas devem ser atiradas sucessivamente até rasgarem os papéis transparentes e soltarem o conteúdo, e) alargar os furos, caso o conteúdo não se solte. A artista solicita, também, que a ação seja realizada por Walter Zanini ou por Walter Ayala. O estado de conservação atual da “obra”: inteira, indica que a ação não aconteceu e que, apesar do caráter aberto do núcleo, a intenção do artista não foi respeitada. Por outro lado, os furos existentes nos quatros cantos, indicam que foi exposta como as demais obras, fixada na parede. Fato que confirma o convencionalismo da mostra.

É evidente, também, a confusão dos artistas em relação à localização de Zanini. Alguns se direcionam a ele como se estivesse no MAC, outros na Bienal e outros na ECA. Bruno Talpo, por exemplo, em sua obra *Opera-zione: Chi Semina Raccoglie (Crescita)* – dividida em duas partes: *Fase 1: piantagione* e *Fase 2: crescita*, composta de 55 pranchas – relata uma ação que começou em 1980⁴¹⁶, na ECA, e que depois continuou na Itália. Neste contexto são inseridos como parte da composição criativa vários elementos ligados a sua estada na USP: fotos, terra, sementes, folhas, troca de correspondência, slides, etc. Em sua correspondência, que também faz parte da obra, o artista afirma que a proposta de plantação de uma árvore é perfeitamente realizável na “Bienal de São Paulo, ou seja, no CAMPUS UNIVERSITÁRIO”.

⁴¹⁶ Segundo correspondência do Zanini incorporada na obra.

Hudinilson Junior
São Paulo, SP, Brasil, 1957

Penetre II, 1981
Rede proposta por
Hudinilson Junior para o
Núcleo de Arte Postal da XVI
Bienal de São Paulo e que
contou com a participação dos
seguintes artistas:

A. Harrigan, A. de Araújo, Daniel Santiago,
Eduardo Kac, Falses Silva, Genilson Soares, Hélio
Lete, J. Medeiros, Leonhard Frank-Duch, Marcus
do Rio, Marcelo Dolabela, Mario Ramiro, Mario
Röhnelt, Milton Kurtz, Odair Magalhães, Paulo
Bruscky, Rafael França, Rogério Nazari, Bené
Fonteles e Vagner Danti Veloni.
Coleção de Arte da Cidade, CCSP, SMC, PMSP

Foram apresentadas na Bienal uma série de redes formadas a partir das propostas dos artistas Ruggero Maggi, Alberto Harrigan e Hudinilson Junior.

As redes, circuitos, são normalmente estabelecidas a partir da orientação do proponente. No caso do artista italiano Ruggero Maggi, intitulada *AMAZON – Archive of Artistic Works and Projects about the Amazon World*, participaram Janos Urban, Vittore Baroni, Gino Gini, Adriano Bonari, Atelier Bonanova, Guy Bleus, Giovanni Fontana, além de Metallic Avau e Antheoart. A proposta se baseava fundamentalmente na questão da preservação ambiental, e é interessante observar que a *Transamazonian highway* é mencionada como fator de estimulação reflexiva criativa em algumas respostas.

O paulista Hudinilson Jr. enviou seis propostas: *Penetre I*, *Penetre II*, *Inverta I*, *Inverta II*, *Posicione I* e *Posicione II*., todas com forte referências sexuais e eróticas. Participaram da rede, dentre outros, os artistas Alberto Harrigan, Genilson Soares, Hélio Lete, A. de Araújo, Falves Silva e Vagner Dante Veloni. No caso de Hudinilson, o artista enviou, para cada participante selecionado, um xerox p/b, tamanho ofício, com o título da proposta, uma imagem indicativa do direcionamento conceitual da mesma, na parte superior do xerox, e um espaço em branco, na parte inferior, para que ocorresse a resposta.

O artista Alberto Harrigan propõe o circuito baseado no tema NHOC!, que contou com a participação, por exemplo, de Hélio Lete, Luiz Façanha e Maynard Sobral. A resposta, interferência, deveria ocorrer sobre o xerox-postal enviado, em que o artista aparecia sentado levando algo à boca.

Alberto Harrigan e Gilmar Cardoso
Brasil

NHOC-NHOC, 1981

Rede. Proposta de Alberto Harrigan (1944) e resposta de Gilmar Cardoso.

Caneta hidrográfica, carimbos, papéis colados e impressão eletrostática sobre papel.

Coleção de Arte da Cidade, CCSP, SMC, PMSP

As propostas estabeleciam procedimentos diferentes em relação ao reenvio: no caso de Hudinilson Junior, o destinatário deveria retornar a resposta a ele, no caso de Alberto Harrigan e Ruggero Maggi, estes deveriam redirecionar a resposta diretamente para a Fundação Bienal.

Devido a grande quantidade de obras do núcleo de Arte Postal, cerca de 8.000, este ocupou uma grande área física do espaço expositivo da Bienal. Deve-se registrar que durante todo o tempo da exposição – embora o prazo estabelecido pela carta-convite para envio dos trabalhos fosse 15 de julho de 1981 – os artistas continuaram postando material. Fato que, somado à pouca verba disponível para a realização da mostra, exigiu certo informalismo na apresentação das obras. Enquanto no contexto tradicional as obras postais eram normalmente expostas em embalagens plásticas grampeadas em sua borda superior na parede, na XVI Bienal as obras foram grampeadas diretamente na parede⁴¹⁷. Segundo Zanini.

As pessoas criticavam a maneira de expor, mas não tinha outra maneira. Aquilo não era quadro, não precisava moldura, nem vidro. Só faltava de por um....(...) Mas aquelas folhas, de qualquer coisa, reproduções...(...). Xerox, por exemplo. Fotografias, postais. “N” coisas. Cartazes. Nós expusemos informalmente.⁴¹⁸

⁴¹⁷ Fato comentado por Paulo Bruscky em entrevista realizada 22/11/2009 por Isis Baldini Elias.

⁴¹⁸ Entrevista com Walter Zanini, (2009), *op. cit.*, *loc.cit.*

Fazendo uma avaliação sobre o trabalho do curador em uma mostra de grande proporção, Zanini considera:

É uma coisa maluca ser curador da Bienal, só mesmo fazendo parte fisicamente é que se pode imaginar o que é a loucura de uma bienal. É tudo quanto é coisa que converge, as menores coisas, as maiores coisas. Mas eu procurei essa solução, de achar que era uma Bienal que devia ter uma montagem internacional. Que não podia ser um indivíduo só. Embora girasse em torno de processos análogos, de analogias, era necessário ter um corpo de pessoas e dirigentes que estavam a par dos acontecimentos, ali na montagem para ajudar a discutir as obras, e aproximar as obras. Foi todo um debate que houve durante vários dias, quando chegaram as obras – também tinha problema físico de chegada de obra, sempre teve.

Sobre Villares,

Sempre que me perguntam sobre isso, sem querer fazer nenhum elogio extra... é verdade pura, ele estava aberto às proposições. Aceitou a arte postal, aceitou o happening, tudo o que aconteceu naquela mostra. Correu o risco de censura, estava sempre sob tensão. Foram épocas de tensão no Museu e na Bienal. Acho que se procurou fazer o que se podia fazer naquele tempo, com o minguado quadro de funcionários, com auxílio dos artistas. Isso de um modo geral.

3.4 DOAÇÃO E PERCURSO INSTITUCIONAL

Com o término da XVI Bienal de São Paulo, em dezembro de 1981, as obras que participaram do Núcleo I – Arte Postal, ficaram sem destino definido nas dependências do Pavilhão Ciccillo Maratazzo e sob a responsabilidade de Roberto Sandoval⁴¹⁹ que, a pedido da Fundação Bienal, guardou os vídeos na produtora Cockpit, por ser um local que possibilitava condições adequadas de armazenamento.

Segundo documentos da época, a coleção foi oferecida, primeiro, ao MAC/USP, mas como este não mostrou interesse em cumprir as exigências feitas por Zanini, acabou sendo transferida, em 1984, para o Centro Cultural São Paulo (CCSP), um equipamento da Secretaria Municipal de Cultura (SMC).

O Centro Cultural São Paulo, o primeiro grande centro cultural da cidade, “faz parte do epílogo do chamado Brasil Grande: obras gigantescas, patrocinadas pelo

⁴¹⁹ Roberto Sandoval foi o primeiro videoartista brasileiro a explorar imagens inteiramente abstratas. Dono da produtora Cockpit, o que lhe permitia múltiplas experiências, tornou-se um dos principais pontos de referência para os videoartistas paulistanos. Fonte: <http://www.cibercultura.org.br>.

crescimento do país durante os anos de chumbo”⁴²⁰. Construído em período eleitoral, às pressas, foi inaugurado em 1982 sem estar devidamente acabado.

Para que se possa compreender o percurso institucional destas obras após a sua doação, será necessária uma análise da instituição que as recebeu, tanto no aspecto estrutural como no de responsabilidade cultural, para que a frase de Walter Zanini “sumiu a maior coleção pública de Arte Postal do país”⁴²¹, publicada em 1994, no jornal O Estado de São Paulo, seja, se é que possível, pelo menos um pouco compreendida. Como o desaparecimento da coleção está intimamente ligado aos problemas estruturais do prédio, estes serão analisados até o momento em que se constatou o fato, em 1993.

3.4.1 O Centro Cultural São Paulo

Inaugurado em 13 de maio de 1982, pouco tempo depois de encerrada a XVI Bienal, o Centro Cultural São Paulo tem uma história bastante peculiar e polêmica. Concebido originalmente para ser a Biblioteca Metropolitana⁴²², uma extensão da Biblioteca Mário de Andrade, teve seu projeto, tanto arquitetônico quanto de destinação, alterado significativamente durante sua construção.

Ocupando uma área que se estende praticamente da estação Paraíso à estação Vergueiro do metrô, o CCSP, com 46.500 m² divididos em quatro pavimentos, quase que imperceptíveis devido à forma com que se integram à topografia do terreno, teve suas obras interrompidas e reiniciadas na gestão do prefeito Olavo Egydio Setúbal.⁴²³

No início da década de 1970, os 300.000 m² de terrenos localizados entre a Rua Vergueiro e a Avenida 23 de Maio, provenientes da desapropriação para a construção do Metrô, foram doados à municipalidade. Em 1973, na gestão do prefeito Miguel Colasuonno⁴²⁴, surge o *Projeto Vergueiro*, com intenção de urbanização da área através

⁴²⁰ Fernando Serapião. “São Paulo: guia de arquitetura contemporânea” in Luiz TELLES. Centro Cultural São Paulo, 2005, p.40.

⁴²¹ Angélica de Moraes. *Arte Postal some do Centro Cultural*. O Estado de São Paulo, 03 de abril de 1994, p.D3.

⁴²² Entrevista com Ricardo Ohtake, primeiro diretor do Centro Cultural São Paulo, no site: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/>. Produção e Pauta: Marcia Dutra. A entrevista não está datada, mas foi veiculada em 2007.

⁴²³ Prefeito de 17 de agosto de 1975 à 11 de julho de 1979.

⁴²⁴ Prefeito de 28 de agosto de 1973 a 16 de agosto de 1975.

da construção de escritórios, *shoppings center*, hotéis e uma biblioteca pública⁴²⁵. Em 1975 o prefeito Olavo Setúbal anula a concorrência pública para a construção e cancela o projeto, o que levou a uma longa briga judicial com a Construtora Guarantã, que havia vencido a concorrência pública de 1974⁴²⁶.

A prefeitura, objetivando um melhor aproveitamento da construção, instalou uma comissão composta por bibliotecários, professores e o arquiteto Aron Cohen, cujo objetivo era pensar a biblioteca. “A idéia do grupo era construir uma biblioteca moderna em que o leitor tivesse livre acesso ao material, de forma que o objetivo não era guardar a informação e sim escancará-la ao público”⁴²⁷, ideia bastante arrojada em tempos de ditadura militar.

Com base nas sugestões do grupo, a prefeitura abre, em 1976, a concorrência pública para a elaboração do projeto, vencida pelo arquiteto Eurico Prado Lopes e, em 1978, ainda na gestão de Setúbal, iniciam-se as obras.

Quando Reynaldo de Barros⁴²⁸ assume a prefeitura, em julho de 1979, com Mário Chamie⁴²⁹ à frente da Secretária Municipal de Cultura, resolve reestruturar o projeto. Chamie alegava “que a obra era grande demais para abrigar somente uma biblioteca”⁴³⁰.

A biblioteca, idealizada por Sábato Magaldi⁴³¹, Secretário Municipal de Cultura na gestão de Olavo Setúbal, transformou-se, assim, em projeto de centro cultural multidisciplinar, o primeiro da cidade, com salas de espetáculos, de cinema, de oficinas, de cursos, espaço para exposições e um conjunto de bibliotecas. O Centro foi idealizado nos moldes dos demais que estavam surgindo no cenário internacional⁴³².

Ricardo Ohtake, primeiro diretor do CCSP, comenta que Mário Chamie achava que ao “invés de ser uma biblioteca, deveria ser uma coisa muito mais ampla e que

⁴²⁵ Dados obtidos no site: <http://www.centrocultural.sp.gov.br>, em 17/08/2008.

⁴²⁶ Brenda Fucuta. *Centro Cultural fica fechado até reforma total*. Jornal O Estado de São Paulo, 14/02/91, p.3 caderno 2.

⁴²⁷ site: <http://www.centrocultural.sp.gov.br>, em 17/08/2008

⁴²⁸ Prefeito de 12 de Julho de 1979 à 14 de maio de 1982.

⁴²⁹ Secretário Municipal de Cultura 1979 à 14 de março de 1983.

⁴³⁰ site: <http://www.centrocultural.sp.gov.br>, em 17/08/2008.

⁴³¹ Secretário Municipal de Cultura de abril de 1975 a julho de 1979.

⁴³² O Centro Georges Pompidou, em Paris, na França, por exemplo, foi fundado em 1977.

tivesse a possibilidade de ter um público também mais amplo”⁴³³, enfim, um espaço cultural democrático e de múltiplas linguagens. Ricardo Ohtake trabalhava, na ocasião da construção, no Departamento de Informação e Documentação Artística – IDART – da Secretaria Municipal de Cultura e, por sua formação em arquitetura, tornou-se consultor de Mário Chamie nas questões referentes à obra.

Para Chamie a construção do Centro deveria representar a reformulação da política cultural estabelecida até 1979, que trazia a marca da erudição, “Com o Centro Cultural São Paulo – ele esclarece – reformulamos o espaço cultural, o conceito de biblioteca pública, superamos critérios, métodos e modelos convencionais de atendimento para reunir, num só conjunto-mosaico e num só espaço, atividades e iniciativas artísticas e culturais”⁴³⁴, propiciando a convivência de um público heterogêneo e estimulando a transformação. Conforme explica:

Entre nós cultura era sinônimo de acontecimento artístico ou social, legitimado pela tradição universitária ou pela acumulação do saber. Por isso, a cultura atuava em locais predeterminados e por si mesmos seletivos. Por exemplo, os espetáculos com a legitimação da tradição cultural aconteciam no Teatro Municipal ou em teatros que tivessem uma representatividade. As grandes exposições artísticas eram consideradas de importância cultural se estivessem acontecendo em lugares importantes: Masp, MAM, Bienal ou galerias de arte, dependendo do nível de consagração de cada uma.⁴³⁵

Embora o acentuado desnível do terreno não tenha facilitado a elaboração e execução do projeto de Eurico Prado Lopes e Luiz Benedito Telles, o CCSP se destaca por sua arquitetura arrojada e diferenciada. Os quatro pavimentos se integram e se dissolvem com harmonia na topografia do terreno, fazendo com que sua dimensão, significativamente maior que o Ciccillo Matarazzo, seja praticamente imperceptível para o transeunte menos atento. Segundo Prado Lopez,

Assim não se encontram salas restritas e definidas: as definições funcionais são feitas por setores ou por blocos. De tal maneira o prédio permite trocas de funções e reformulação do *layout*, que há pontos de luz, som e telefonia a cada 62,5 cm em todos os pisos. Mesmo com toda esta versatilidade, coerente com o multiuso dos espaços proposto pelo secretário da Cultura, existe no prédio um respeito mútuo: para com o usuário e para com a obra. Procuramos construir um Centro Cultural que funcione plenamente, que seja receptivo, bonito e confortável.⁴³⁶

⁴³³ Entrevista com Ricardo Ohtake, primeiro diretor do Centro Cultural São Paulo, no site: <http://www.centrocultural.sp.gov.br>. Produção e Pauta: Marcia Dutra. A entrevista não está datada, mas foi veiculada em 2007.

⁴³⁴ Mario Chamie in *No centro cultural, arquitetura estimula maior participação do usuário*. Revista A Construção em São Paulo. Reportagem Ana Elvira Zauli. Nº 1785 – 26.04.82, p.4.

⁴³⁵ *Idem, ibidem*.

⁴³⁶ Eurico Prado Lopes in *No centro cultural, arquitetura estimula maior participação do usuário*. Revista A Construção em São Paulo. Reportagem Ana Elvira Zauli. Nº 1785 – 26.04.82, p.7.

A proposta de construção de um espaço que propiciasse a integração, em período de ditadura, foi alvo de observações. Luiz Telles comenta: “ficávamos de prontidão, para ver com o que iam implicar. Não que fossemos subversivos, os outros é que eram retrógrados”⁴³⁷.

A utilização de uma estrutura mista – concreto armado, aço e vidro – propiciou a entrada de luz natural e a sensação de espaço sem barreiras, além de deixar os espaços mais leves. Segundo Fernando Serapião, o desenho dos pilares metálicos, que se dividem próximo às vigas, remete à rodoviária de Jaú, de Villanova Artigas. “ Já as vigas possuem a face inferior curvada criando um interessante efeito que lembra o balanço das ondas do mar. Nesse sentido, vale lembrar que Lopes era um grande apaixonado pelo oceano. Dito isso, fica fácil perceber que, de diversos ângulos, a edificação parece um grande barco aportado na avenida 23 de Maio”⁴³⁸.

No centro da construção, integrando os diversos espaços e quebrando a dureza do aço e do concreto, os arquitetos deixaram um jardim de 700m², onde a vegetação original foi preservada e é visível ao longo da edificação através das divisórias de vidro.

Mesmo com todo o envolvimento da máquina administrativa municipal, o Centro Cultural foi inaugurado às pressas, por motivos políticos⁴³⁹, sem estar totalmente acabado. Segundo previsão feita por Chamie, no início de maio de 1982, para a inauguração, estariam prontos os dois teatros, o cinema, os auditórios, a discoteca, a pinacoteca, as áreas livres para a arte popular e as áreas de exposições; a partir de julho o conjunto de bibliotecas e, até setembro, os laboratórios, ateliês e oficinas⁴⁴⁰.

Foram transferidos para o novo espaço coleções importantes da Secretária Municipal de Cultura, como a Pinacoteca Municipal⁴⁴¹ e a Discoteca Pública

⁴³⁷ Luiz Telles, entrevista em <http://www.centrocultural.sp.gov.br>

⁴³⁸ Fernando Serapião. *São Paulo: guia de arquitetura contemporânea*. Centro Cultural São Paulo, 2005, p.40.

⁴³⁹ Está afirmação tem sido contestada, principalmente por Mário Chamie, mas é fato que a inauguração foi dia 13 de maio de 1982 e dia 14 de maio o prefeito Reynaldo de Barros se retira do cargo para concorrer ao governo do estado.

⁴⁴⁰ Mário Chamie in *No centro cultural, arquitetura estimula maior participação do usuário*. Revista A Construção em São Paulo. Reportagem Ana Elvira Zauli. Nº 1785 – 26.04.82, pp.5-6.

⁴⁴¹ A Pinacoteca Municipal foi criada pela Lei nº 5.859 de 14/11/1961, com o propósito de reunir, catalogar e expor a coleção de artes do Município de São Paulo. O acervo havia sido formado de maneira por vezes aleatória e encontrava-se disperso por várias instituições municipais.

Municipal⁴⁴². A lei de criação do Centro Cultural São Paulo, promulgada em 6 de maio de 1982, estabelecia que suas funções seriam:

Planejar, promover, incentivar e documentar as criações culturais e artísticas, reunir e organizar uma infraestrutura de informações sobre o conhecimento humano; desenvolver pesquisas sobre a cultura e a arte brasileiras, fornecendo subsídio para as atividades; incentivar a participação de comunidade, com o objetivo de desenvolver a capacidade criativa de seus membros, permitindo a estes o acesso simultâneo a diferentes formas de cultura; e oferecer condições para estudo e pesquisa, nos campos do saber e da cultura, como apoio à educação e ao desenvolvimento científico e tecnológico.⁴⁴³

Para que a inauguração ocorresse dentro da gestão de Reynaldo de Barros, o projeto foi modificado, abolindo etapas que necessitavam de mais tempo para serem realizadas. Por isso, o projeto de Eurico Prado Lopes e Luiz Benedito Telles nunca chegou a ser concluído conforme planta original, o que resultou em sérios desdobramentos que até o momento, apesar dos esforços de várias gestões, não puderam ser totalmente solucionados. Para Ruth Verde Zain,

O CCSP foi sempre uma obra polêmica, num terreno que teve sucessivas e não realizadas destinações, para o qual foram projetados diferentes usos e edifícios num curto espaço de tempo. Um local difícil, bastante estreito e comprido, praticamente ilhado entre duas grandes avenidas e com um acentuado desnível, tendo nos extremos a estação Vergueiro e o Centro de Controle de Tráfego do Metrô.⁴⁴⁴

A inauguração feita às pressas, sem a devida vedação dos caixilhos, ocasionou, menos de um mês depois, o fechamento temporário do espaço após uma intensa chuva que inundou todas as suas instalações e que levou a uma longa briga judicial.

3.4.1.1 Problemas estruturais

Durante os seus 26 anos de existência o Centro Cultural São Paulo sofreu os problemas comuns às obras públicas feitas em anos eleitorais no país, uma casca bonita com múltiplos problemas estruturais. Fato agravado por ter sido inaugurado inacabado

⁴⁴² A Discoteca Pública Municipal foi criada em 1935 por Mário de Andrade enquanto esteve à frente do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo. A partir de 1987 a Discoteca passou a receber o nome da folclorista Oneyda Alvarenga em homenagem àquela que foi a sua primeira diretora, atuando nessa função de 1935 a 1969, quando realizou diversas pesquisas e trabalhos registrados em publicações.

⁴⁴³ site: <http://www.centrocultural.sp.gov.br>, em 17/08/2008

⁴⁴⁴ Ruth Verde Zain. *Centro Cultural São Paulo: percorrendo novas dimensões*. Revista Projeto, n° 58, dezembro/1983, p. 24.

e seu término ou reparos não terem sido possíveis nos anos subsequentes devido ao embargo judicial originado pelo desentendimento entre a prefeitura e as empreiteiras.

A estrutura de concreto, aço e vidro – somada aos amplos espaços vazados – que criava um efeito estético interessante e visualmente agradável, era motivo de sérios problemas. A iluminação e o calor causavam desconforto térmico para os funcionários e usuários, deformavam as capas dos livros, os discos e, por fim, provocavam fissuras nas paredes. Problemas que teriam sido minimizados se o ar condicionado tivesse sido instalado ou se a vegetação tivesse sido plantada nos desníveis exteriores, conforme projeto original. Todos os equipamentos do ar condicionado, inclusive o central, foram abandonados no piso inferior, transformado em um imenso porão desde a inauguração do Centro. A vegetação, que ajudaria a diminuir a incidência de calor no interior do prédio, só foi plantada em 1992. Os caixilhos, onde estavam fixados os grandes vidros, não foram vedados adequadamente, assim como as telhas de amianto e os acrílicos transparentes, permitindo a passagem de água das chuvas. As juntas de dilatação possibilitavam a movimentação natural do edifício, provocando fissuras nos pisos e perda das pastilhas de revestimento do piso. As calhas não tinham capacidade de escoamento suficiente, transbordando em dias de chuvas mais intensas. O telhado não possuía passarelas, dificultando a manutenção e ocasionando quebra das telhas cada vez que os técnicos eram obrigados a andar sobre elas.

A impossibilidade de resolver totalmente os problemas, somada a tentativas nem sempre positivas, propiciadas pelas firmas prestadoras de serviços para a municipalidade, causou diversos constrangimentos para os dirigentes do Centro. Em Julho de 1987, o jornal *O Estado de São Paulo* Publica:

Na ensolarada tarde da última segunda-feira, enquanto o diretor do Centro Cultural da Vergueiro, Roberto Vicente Frizzo, garantia que o problema de infiltração de água estava resolvido, uma goteira atingia em cheio o ombro do musicólogo e pesquisador Arnaldo Senize.

(...) “ Houve problemas, foi feita uma reforma. A firma deu garantia por cinco anos. O problema já está resolvido. O plástico continua colocado sobre os discos apenas por precaução. Protege também contra a poeira. É um patrimônio insubstituível. Não podemos correr o risco” justificava Frizzo.⁴⁴⁵

⁴⁴⁵ Ademir Assunção. *Era uma vez outro patrimônio abandonado*. Jornal O Estado de São Paulo, 10/07/87, p.3, caderno 2.

No mês seguinte, agosto, ainda com o problema não solucionado, o mesmo jornal comenta:

CCSP está funcionando em condições precárias, pois não há manutenção de limpeza, os vazamentos estão aos poucos destruindo o prédio e a acústica é falha. Para resolver esse problema está difícil já que desde sua inauguração, no final da administração Reynaldo de Barros, há um desentendimento entre a prefeitura e empreiteiras que construíram a obra. O caso está na Justiça, e ainda sem solução para a população que frequenta o Centro (...). O diretor, Roberto Vicente Frizzo, que ocupa o cargo há 90 dias, comenta que no terreno inclinado, que dá para a avenida 23 de maio, havia, antes da construção do prédio, uma mina d'água.⁴⁴⁶

Em novembro de 1987, a Folha da Tarde publica que os relatórios de atividades dos meses de julho, agosto e setembro das instituições culturais municipais apontavam para uma aguda crise, pois descreve as condições precárias dos espaços destinados a guarda do patrimônio. Mesmo com toda a pressão da imprensa, a situação do CCSP passou praticamente inalterada pela gestão de Mário Covas⁴⁴⁷ e de Jânio Quadros⁴⁴⁸.

Em 1989, Luiz Erundina⁴⁴⁹ assume a prefeitura de São Paulo, com Marilena Chauí à frente da Secretaria da Cultura. Em 05 de janeiro, Chauí empossa o cientista político Paulo Sérgio Pinheiro⁴⁵⁰ como diretor do Centro Cultural São Paulo. Após uma avaliação prévia, a SMC determina, através do memorando circular 090-089, que “até segunda ordem os espetáculos afetos à Divisão de Artes Cênicas e Música estão suspensos por questões de segurança”⁴⁵¹. Os motivos apontados na ocasião por Sid Marcos, responsável pela Divisão Administrativa do CCSP, eram as condições precárias das instalações elétricas, fiações, e a inexistência de saídas de emergência e rotas de fuga. A determinação era que as salas de espetáculos deveriam permanecer fechadas “até que se solucione o problema das instalações elétricas”⁴⁵².

As decisões de Marilena Chauí, e o fato de Pinheiro chamar o CCSP de *Beaubourg Populista*, criaram na ocasião uma polêmica considerável que levou vários dos ex-diretores, e até mesmo Mario Chamie, a se justificarem. Ricardo Ohtake⁴⁵³ disse que “a inauguração da obra foi feita sem estar concluída, mas o público podia frequentar

⁴⁴⁶ *Centro Cultural está abandonado*. Jornal O Estado de São Paulo. 06/08/87, p.12.

⁴⁴⁷ Prefeito de 11 de maio de 1983 a 01 de janeiro de 1986.

⁴⁴⁸ Prefeito de 01 de janeiro de 1986 a 01 de janeiro de 1989.

⁴⁴⁹ Prefeita de 01 de janeiro de 1989 a 01 de janeiro de 1993.

⁴⁵⁰ Folha de São Paulo. *Pinheiro toma posse*. 06/01/1989, p.E3

⁴⁵¹ PIVA, Márcia. *Marilena Chauí interdita Centro Cultural*. Jornal Diário Popular. São Paulo. 21/01/1989, p.3.

⁴⁵² *Idem, ibidem*.

⁴⁵³ Primeiro diretor do Centro Cultural São Paulo – 1982 e 1983

os espaços disponíveis”⁴⁵⁴, Fernando Lemos⁴⁵⁵ descreveu o Centro com uma “obra faraônica”, comparando-a um zepelim: “inchado e sem estrutura”⁴⁵⁶, e Roberto Frizzo⁴⁵⁷ comenta que “Aquilo – o Centro Cultural São Paulo – ficou do jeito que ficou porque havia um embargo na obra, não se podia fazer nada porque a qualquer momento poderia haver uma nova perícia. Somente há 12 meses foi retirado o embargo e a prioridade da municipalidade era a restauração do Municipal (...)”⁴⁵⁸.

Mario Chamie responde:

A declaração de Pinheiro não só é prova de incompetência como é ultra-populista. Se o Centro Cultural está como está, é porque todas as administrações posteriores à minha saída foram retrógradas, demagogas e incompetentes. (...) O Centro Cultural foi inaugurado com 90% de sua área já em uso. Os 10% restantes deveriam ser finalizados por uma administração posterior. Essas pessoas que falam de vidros quebrados, pastilhas soltas – porque não fazem os consertos? Fechar o Centro é um excelente pretexto para a administração ficar omissa e se auto-vangloriar como censores daquilo que não entendem (...) Foram as gestões posteriores as responsáveis, transformando o Centro Cultural, através do abandono deliberado, em repartição pública inchada de funcionários.⁴⁵⁹

Em Junho de 89, com José Américo Motta Pessanha na direção do CCSP, Mauro Carvalho da Silva escreve uma matéria, sobre o precário estado em que se encontrava o Centro, para a revista *A Construção São Paulo*:

(...) Sem manutenção, o problema se agravou ao longo do tempo. A Infiltração de água das chuvas ou da lavagem dos pisos superiores chega a inundar andares, ameaçando os acervos. As coleções são cobertas com plásticos pretos, medida paliativa para salvar livros, revistas e discos. Vasos de plantas são espalhados por pontos estratégicos dos 46.500 m² de área construída do prédio com dupla finalidade: amparar a água que cai das inúmeras goteiras e regar as plantas.

As instalações elétricas não ficam atrás. Malfeitas, apresentam fiações desprotegidas, gambiarras que se superaquecem devido à capacidade de carga insuficiente. O risco de acidentes é tão grande que os peritos do Corpo de Bombeiros interditaram três salas de espetáculos. O perigo de incêndio é constante e preocupa: os equipamentos de combate ao fogo são poucos e inadequados e não há rotas de fuga. “Por mim e pelos engenheiros, o Centro Cultural ficaria fechado até o término das reformas”, diz José Américo, diretor do Centro “Mas a secretária explicou que se tomasse essa decisão teria de fechar todos os espaços culturais pertencentes ao município, uma vez que se encontram na mesma situação”, acrescentou.

⁴⁵⁴ Ricardo Ohtake in *Mario Chamie diz que novo diretor do Centro Cultural é “utopista de plantão”*. Jornal Folha de São Paulo. 02/02/89, p.E3

⁴⁵⁵ Diretor do Centro Cultural São Paulo de 1983 a 1985

⁴⁵⁶ Fernando Lemos in *Mario Chamie diz que novo diretor do Centro Cultural é “utopista de plantão”*. Jornal Folha de São Paulo. 02/02/89, p.E3

⁴⁵⁷ Diretor do Centro Cultural entre abril de 1987 a julho de 1988.

⁴⁵⁸ Roberto Frizzo in *Mario Chamie diz que novo diretor do Centro Cultural é “utopista de plantão”*. Jornal Folha de São Paulo. 02/02/89, p.E3

⁴⁵⁹ Mario Chamie in *Mario Chamie diz que novo diretor do Centro Cultural é “utopista de plantão”*. Jornal Folha de São Paulo. 02/02/89, p.E3

(...) É necessário também recuperar as juntas de dilatação do prédio. Ao permitirem a movimentação natural da estrutura do edifício acabam fissurando os pisos, soltando as pastilhas e contribuindo para a penetração de água durante as lavagens. Só nas obras de impermeabilização do telhado, juntas de dilatação e lajes, que apresentam várias fissuras, a prefeitura terá de gastar quase 3 milhões de cruzados novos, muito dinheiro, já que o orçamento do CCSP para este ano, descontada a folha de pagamento, é de módicos 9 cruzados novos, menos que o preço de dois ingressos de cinema”.⁴⁶⁰

Com as salas de espetáculos fechadas desde 1989 para as reformas, ocorre no dia 04 de fevereiro de 1991, por volta das 16:30h, uma forte e intensa chuva em São Paulo e, meia hora depois, parte do CCSP já apresentava problemas de alagamento. “A inundação foi similar à que aconteceu em 1982, menos de um mês após a inauguração do Centro Cultural, e chegou a acumular cerca de dez centímetros de altura de água no andar da biblioteca Sérgio Milliet”⁴⁶¹. Os problemas foram intensificados após a rachadura de uma das telhas de amianto do teto e do deslocamento de outras, pelo vento, o que possibilitou a entrada de água na rampa de acesso as exposições e biblioteca. Além disso, as “calhas que dão vazão à água não deram conta do volume e transbordaram para dentro”⁴⁶².

Esta foi provavelmente a chuva que mais consequências trouxe a o CCSP, talvez pelo fato de a estrutura física do edifício estar bastante deteriorada pelos anos de abandono e de pelo fato de parte substancial do acervo se encontrar dentro de seu espaço físico. Foram molhadas obras que estavam em exposição, livros, textos em Braille e boa parte da hemeroteca.

Sem luz por vários dias, devido ao fato de o temporal ter atingido sua rede elétrica, o CCSP é fechado por tempo indeterminado, com abertura prevista apenas quando a sua segurança estivesse plenamente garantida⁴⁶³.

Em outubro de 1991 as salas de espetáculos – Paulo Emílio e Jardel Filho – já devidamente equipadas e reformadas, reabrem⁴⁶⁴ ao público para cumprir compromisso assumido com os eventos especiais da 21ª Bienal Internacional de São Paulo; todo o

⁴⁶⁰ Mauro Carvalho da Silva. *O preço do descaso*. A Construção de São Paulo, nº2157, 12/06/89 p.12.

⁴⁶¹ *Inundação deixa fechado Centro Cultural*. Folha de São Paulo, 06/02/91 p.E3.

⁴⁶² *Idem, ibidem*.

⁴⁶³ Brenda Fucuta. *Centro Cultural fica fechado até reforma total*. Estado de São Paulo, 14/02/91, p.3 caderno 2.

⁴⁶⁴ 09 de outubro de 1991 segundo a matéria *Centro Cultural reabre salas*. de Eliana Castro. Estado de São Paulo, 9/10/91, p.10 caderno 2.

resto continua fechado, em reformas⁴⁶⁵. Em novembro⁴⁶⁶, com o término das obras da cobertura metálica – impermeabilização da cobertura de concreto das laterais, sistema de calhas, drenagem da parede Vergueiro e 23 de Maio e reforma do telhado⁴⁶⁷ – inaugura-se a exposição *Arte Contemporânea: Produções Recentes*, que teve que ser fechada dias depois, devido às fortes chuvas do mês de dezembro. “Nem a reforma de emergência, que consumiu Cr\$ 400 milhões desde fevereiro deste ano, foi suficiente para evitar as goteiras da cobertura (..) as goteiras voltaram em pontos não previstos”⁴⁶⁸.

Diante da situação, o Departamento de Edificações (EDIF) elabora novo projeto e o entrega à Secretaria de Obras, Cultura e Planejamento. As obras são finalizadas em agosto de 1992, poucos meses antes do término da gestão da prefeita Erundina, consumindo um total de Cr\$ 2 bilhões. Esse dinheiro, reconhece Motta Pessanha, não foi suficiente para dar conta de todas as necessidades do prédio⁴⁶⁹. Segundo o diretor, há ainda problemas crônicos que exigem uma reforma estrutural. “Herdamos um *bâteau mouche* (...). O prédio estava sem manutenção desde sua inauguração, em 1982, com goteiras e infiltrações. Eu não dormia com medo de que houvesse um incêndio ou uma inundação”⁴⁷⁰.

Logo após o término das reformas, o Arquivo Multimeios, responsável pela guarda da documentação artística produzida pela Divisão de Pesquisa, é transferido da Casa das Retortas para o espaço do CCSP, sob fortes protestos dos funcionários. Preocupados com os problemas estruturais do Centro, os funcionários escreveram carta para a secretária Marilena Chauí pedindo que a mudança fosse feita “de forma criteriosa e refletida”⁴⁷¹, listando uma série de providências que deveriam ser tomadas para a adequação do novo espaço. “Mas tivemos que nos mudar às pressas e tudo o que nos disseram é que a Casa das Retortas seria utilizada como gabinete da prefeita até o término da reforma do Palácio das Indústrias”, relata a pesquisadora Mariângela Alves

⁴⁶⁵ José Baravelli. *Centro Cultural reabre ao público com reformas em andamento*. Folha de São Paulo, 09/10/91, p.1, caderno 5.

⁴⁶⁶ 27 de novembro.

⁴⁶⁷ Marcelo Viera Costa. *O Centro Cultural precisa de novas reformas*. Jornal da Bela Vista, de 19/26 – 1.92, p.8

⁴⁶⁸ Adelino Bracco. *Centro Cultural não resiste às chuvas*. Folha da Tarde, 21/12/91, p.19.

⁴⁶⁹ *Centro Cultural volta hoje às atividades*. Folha da Tarde, 20/08/92, p.B3.

⁴⁷⁰ Motta Pessanha in *Centro Cultural reabre com problemas*. Luis Antônio Giron. Folha de São Paulo, 22/08/92, p.3, caderno 4.

⁴⁷¹ Mariângela Alves de Lima in *Pesquisadora denuncia Prefeitura: Funcionária protesta contra descaso para com documentos e filmes no Centro Cultural*. Jornal da Tarde, 10/09/92, p.14.

de Lima, que continua: “todo o mundo sabe que o Centro Cultural é sujeito, desde sua inauguração, a catastróficas inundações”⁴⁷².

Imagem do Arquivo Multimeios
após a inundação.
Foto: Jornal da Tarde -
10/09/1992.

Com as chuvas do mês de dezembro, a água entrou novamente nas dependências do CCSP atingindo cerca de 100 cartazes de filmes do acervo, várias coleções, revistas, jornais e alguns dos livros de registro das obras sob a guarda do Arquivo Multimeios⁴⁷³. “A umidade está muito acima do normal – comenta Mariângela – e há infiltrações por toda parte (...) tivemos uma reunião com membros da secretaria. Eles disseram que o prédio estava em ótimas condições”; ela relata ainda que pediram um laudo garantindo estas condições, mas “até hoje, nada (...)”⁴⁷⁴.

Marilena Chauí diz que o Centro Cultural São Paulo “foi um dos maiores pesadelos da minha gestão”⁴⁷⁵.

Com a posse de Paulo Maluf, em janeiro de 1993, assume a Secretaria Municipal de Cultura Rodolfo Konder, que convida Maria Luisa Librandi para dirigir o Centro Cultural São Paulo.

⁴⁷² *Idem, ibidem.*

⁴⁷³ *Pesquisadora denuncia Prefeitura: Funcionária protesta contra descaso para com documentos e filmes no Centro Cultura.* Jornal da Tarde, 10/09/92, p.14.

⁴⁷⁴ Mariângela Alves de Lima in *Pesquisadora denuncia Prefeitura: Funcionária protesta contra descaso para co documentos e filmes no Centro Cultura.* Jornal da Tarde, 10/09/92, p.14.

⁴⁷⁵ Marilena Chaui in *Centro Cultural reabre com problemas.* Luis Antônio Giron. Folha de São Paulo, 22/08/92, p.3, caderno 4.

3.4.2 A Arte Postal no Centro Cultural São Paulo

Com a inauguração do Centro Cultural São Paulo, a Divisão de Artes Plásticas (DAP) ficou responsável pelas exposições, ampliação das coleções artísticas, guarda e gerenciamento das obras de arte, incluindo a Pinacoteca Municipal⁴⁷⁶.

Em fevereiro de 1984, Roberto Muylaert, presidente da Fundação Bienal, em correspondência⁴⁷⁷ enviada a Gabriel Borba⁴⁷⁸, diretor da Divisão de Artes Plásticas do CCSP, oferece a doação do material exposto no “Núcleo I – Arte Postal” da XVI Bienal de São Paulo. Como condição, o Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal estabeleceu que fosse criado um espaço, com instalações apropriadas, para abrigar a documentação, ordená-la e manter as obras em exposição permanente.

Pode-se considerar que a doação não foi efetivada pelo fato de o CCSP ser um espaço adequado para guarda de obras (como já evidenciado, eram conhecidas as condições precárias do prédio), mas pelo fato de Gabriel Borda ser um artista multimídia. A doação foi, portanto, como muitas vezes acontece no País, vinculada a uma pessoa que é temporária na estrutura funcional da instituição.

Todo o material foi transferido para o CCSP, assim como, de acordo com correspondência da Bienal⁴⁷⁹, os vídeos que haviam permanecido sob a guarda da produtora Cockpit. João Piraí comenta que:

(...) numa tarde chegou aquela quantidade enorme de caixas, ainda me lembro muito bem, eram caixas de ovos ITO, com uma quantidade avassaladora de envelopes, estava tudo muito bem arrumado, eram envelopes pardos com etiquetas datilografadas com o nome de cada artista e acompanhando o catálogo da Bienal e mais algumas caixas que não continham os envelopes, continham os tridimensionais, esculturas, livros, objetos inusitados que faziam parte do acervo.⁴⁸⁰

Foram doadas cerca de 8.000 obras de 586 artistas de diversas nacionalidades e nas mais diversas técnicas. O acervo incluía vídeos, filmes super-oito, objetos, microfilmes, gravuras em diversas técnicas, xerox, fotografias, impressões em suportes variados, livros e cadernos de artistas.

⁴⁷⁶ A Pinacoteca Municipal foi criada, na década de 1960, para reunir, catalogar e expor obras de arte pertencentes ao Município de São Paulo.

⁴⁷⁷ Segundo correspondência FBSP- 216/84, de 23 de fevereiro de 1984, assinada por Roberto Muylaert, Presidente da Fundação Bienal de São Paulo.

⁴⁷⁸ Gabriel Borba dirigiu a DAP entre 1984 e 1985.

⁴⁷⁹ Segundo correspondência FBSP-423 de 08 de maio de 1984, assinada por Sheila Leirner, Curadora de Arte.

⁴⁸⁰ Entrevista concedida a Andréia Silva no dia 11 de abril de 2006.

Convite de inauguração do Escritório de Arte Postal do Centro Cultural São Paulo
Maio de 1984

O acervo de Arte Postal ficou, após a doação, sob a responsabilidade da Divisão de Artes Plásticas do Centro Cultural São Paulo, e coordenação direta do funcionário João Pirai, designado informalmente para esta função por Gabriel Borba.

Conforme determinação da Fundação Bienal, o CCSP cria o Escritório de Arte Postal, único do gênero na cidade. Localizado no mesmo piso que o DAP, o Escritório contava com uma sala administrativa – para recebimento e envios de arquivo – e um espaço de exposição de cerca de 70 m². Segundo Gabriel Borba, o novo local tinha tanto “como

meta conduzir uma central de projetos, visando promover o intercâmbio entre artistas brasileiros, quanto lançá-los no circuito internacional”⁴⁸¹.

O Escritório foi inaugurado em Maio de 1984, praticamente na sequência da doação da coleção. Segundo o folder da exposição de inauguração:

(...) O material de ARTE POSTAL exposto no Centro Cultural São Paulo fez parte da XVI Bienal de São Paulo (1981) e a partir de agora passa a integrar o acervo desta casa. A mostra reúne centenas de artistas do mundo inteiro, entre os quais Cavellini, Edward Higns III, Carlo Pittore, Rafael França, Hudinilson Jr., além de importantes escritórios de Arte Postal.

O objetivo da mostra é dar início a um projeto que visa colocar o artista paulistano em contato com a comunidade internacional de Arte Postal, para consulta e incentivo à produção. (...) ⁴⁸²

Como parte das comemorações, em paralelo, o CCSP promove o *Encontro com: Regina Silveira e Julio Plaza*⁴⁸³.

Com o resultado positivo dos projetos propostos pelo Escritório, Walter Zanini, em dezembro de 1984, decide doar, em nome da ECA/USP, todo o material referente à exposição *Multimedia Internacional*, realizada em 1979 na Escola, que contou com uma

⁴⁸¹ Carta escrita por Gabriel Borba informando os artistas da existência do Gabinete de Papel.

⁴⁸² Parte interna do folder de inauguração do Escritório de Arte Postal do Centro Cultural São Paulo.

⁴⁸³ Dia 25 de maio às 18:30 horas no Espaço Arte Postal.

significativa participação de 101 artistas. Em correspondência enviada a Gabriel Borba, Zanini justifica a doação alegando que o Departamento não reunia as “condições necessárias para a preservação e exposição dos trabalhos dessa mostra” e “que o Escritório de Arte Postal do Centro Cultural São Paulo poderá assegurar-lhes uma destinação adequada”⁴⁸⁴.

Estas duas importantes coleções, seguramente as mais importantes do gênero no país, somadas às demais obras que foram inseridas na coleção de arte postal do CCSP – através da exposição *Butigre 86*, proposta de Maurizio Villaça, e *Como você limpa sua boca*, de Ózeas Duarte, assim como de doações avulsas – totalizaram cerca de 12.000 obras⁴⁸⁵.

Com a saída de Mario Covas da prefeitura e a entrada de Janio Quadros⁴⁸⁶, ocorre uma substituição dos funcionários que ocupavam cargos considerados políticos: Gabriel Borba sai do CCSP e assume o DAP, e, em seu lugar, assume o também artista Paolo Maranca.

O primeiro acidente de percurso com relação às obras da Coleção de Arte Postal ocorre em 1986. Dando continuidade ao programa de extroversão do acervo, em junho, o Escritório inaugura a exposição *Postal Arte: Auto Erótica – Hudinilson Junior*⁴⁸⁷, com obras de 1978 a 1986. Paralelamente à mostra, lançam-se as propostas: *Perca a identidade–O Sósia e Espelhe-me*. Com o término das exposições, as obras foram deixadas sobre uma mesa, no Escritório, onde deveriam permanecer até a volta de Piraí das férias⁴⁸⁸. Hudinilson relembra que choveu muito em São Paulo no período e, como era conhecido o fato de o CCSP não ter uma boa vedação, procurou diversas vezes a Divisão de Artes Plásticas solicitando que abrissem o Escritório para que ele pudesse verificar se havia entrado água e se estas haviam atingido as obras. Não obteve a permissão e nem este foi aberto pelos funcionários para verificação, demonstrando o respeito e comprometimento da Instituição para com a Coleção.

⁴⁸⁴ Correspondência datada de 03 de dezembro de 1984 e assinada por Walter Zanini, Chefe do CAP.

⁴⁸⁵ Número fornecido por Gabriel Borda em entrevista a Angélica de Moraes. *Arte Postal some do Centro Cultural*. Estado de São Paulo, 03/04/94, p.D3

⁴⁸⁶ Prefeito de 1 de janeiro de 1986 a 1 de janeiro de 1989.

⁴⁸⁷ De 19 de junho a 20 de julho de 1986.

⁴⁸⁸ Segundo entrevista com o artista Hudinilson Junior em janeiro de 2008.

Quando Piraí retornou, Hudinilson conta que foi ao CCSP ver como estavam as obras. “Estava tudo boiando”, comenta, “perdi todas as minhas obras (...) as pessoas pegavam as obras e iam jogando fora (...) perdi 10 anos de minha produção”.

É importante relatar que não é fácil levantar dados sobre o percurso destas obras, pois existe uma grande lacuna documental na instituição que impossibilita a ordenação cronológica. A identificação da época em que ocorreu a inundação só foi possível pelos relatos de Hudinilson Junior. Sabe-se, por exemplo, que Gabriel Borba saiu em 1985 e que Paulo Maranca entrou em 1986, mas não foi possível precisar as datas destes acontecimentos e nem identificar quem estava na direção do DAP na época da inundação.

O Escritório funcionou ativamente até final do mês de janeiro de 1989, quando os problemas de infra-estrutura começam a ser veiculados pela imprensa obrigando ao fechamento parcial do CCSP para reformas. Em 1990, ainda com a reforma em andamento, Sônia Salzstein Goldberg⁴⁸⁹, então diretora da Divisão de Artes Plásticas, fecha o Escritório sob a alegação de que necessitava da sala para sediar a exposição áudio-visual do evento *Dissonâncias – os intelectuais, os artistas e a cultura hoje*, planejada pela secretária da cultura Maria Helena Chauí, enviando todas as obras para o subsolo do prédio.

O trabalho e o risco de embalar e transportar mais de 10.000 obras (visto que parte já havia se perdido com as inundações), para ceder o espaço de uma sala de 70 m², localizada em uma construção de dimensão assustadora, para uma mostra cuja duração era de aproximadamente duas semanas, de 21 de maio a 3 de junho de 1990, não faz muito sentido. Esta decisão, somada ao descaso da instituição e da DAP para com este acervo, selou o destino da coleção e incorreu em danos impensáveis e irreversíveis para esta coleção e conseqüentemente para a arte contemporânea brasileira que a partir da década de 1980 começa de fato a ter uma inserção internacional.

Sem espaço definido, as obras foram empacotadas em caixas de papelão e transferidas para o Piso 796 do CCSP, sala 8, de responsabilidade da Direção do Centro Cultural. Aproximadamente quatro meses depois, sob a alegação que precisavam da sala, as obras foram novamente transferidas, agora para o Almoxarifado 2, de responsabilidade compartilhada da DAP e Divisão Administrativa. Deve-se mencionar

⁴⁸⁹ Sonia Salzstein Goldberg foi diretora de 1989 a 1992.

que João Piraí embalou as obras e acompanhou os dois deslocamentos e, segundo ele⁴⁹⁰, na conferência realizada na ocasião, não sentiu falta de nenhuma caixa.

Esta transferência para salas gerenciadas conjuntamente com outras divisões, não diminuía a responsabilidade da Divisão de Artes Plásticas – responsável pela guarda da Coleção e pela sua conservação e segurança dentro da instituição, só a tornava a principal responsável pelos desdobramentos provenientes desta decisão, seja por omissão, seja por conivência, seja por ignorância.

Em novembro de 1993, João Piraí foi procurado pela pesquisadora Marília Sabóia de Albuquerque, que estava trabalhando, como assistente de Walter Zanini, na exposição: *Bienal Brasil Século XX*⁴⁹¹, da Fundação Bienal, para selecionar as obras que iriam participar da mostra no segmento *Anos 60 e 70*. Como a Coleção de Arte Postal não havia sido documentada ou catalogada, tornou-se necessário buscar as obras para que a pesquisadora pudesse fazer a seleção *in loco*. Piraí foi, então, até o Almoxarifado 2, onde as obras haviam sido deixadas, e para surpresa de todos, no local onde deveriam estar as obras, encontrou apenas uma pilha de Diários Oficiais. Da coleção, só uma caixa vazia, onde estaria guardada a obra *Time Stop* do ateliê BELCA-HOUSE.

Embora João Piraí tenha informado a diretora da DAP, Maria Camila Duprat, do ocorrido, tão logo o tenha descoberto, a abertura de uma Comissão de Averiguação, assim como o início das buscas físicas, só foi desencadeada, meses depois, com a publicação da matéria *Arte Postal some do Centro Cultural*, escrita por Angélica de Moraes, em 03 de abril de 1994, na qual denuncia: “A maioria das oito mil obras da coleção está desaparecida e ninguém até o momento foi responsabilizado pelo fato”⁴⁹².

Segundo Walter Zanini, “sumiu a maior coleção pública de arte postal do país. (...) Em qualquer país civilizado, isso seria um escândalo. Aqui, é algo que os administradores culturais querem varrer o mais rápido possível para debaixo do

⁴⁹⁰ Em entrevista concedida em 2008, a Isis Baldini Elias. A entrevista na ocasião não foi gravada pois isto aconteceria em um segundo momento que não se efetivou, pois João Piraí, talvez preocupado com a seriedade da questão, disse que não gostaria mais de falar sobre o assunto.

⁴⁹¹ Data da inauguração: 24 de abril de 1994.

⁴⁹² MORAIS, Angélica de. *Arte Postal some do Centro Cultural*. Estado de São Paulo, 03/04/94, D3.

tapete”⁴⁹³. Fato é que ninguém assume a responsabilidade:

Sonia Salzstein admite que o sumiço “é uma calamidade”, mas diz que “seria muito difícil localizar o momento fatídico em que isto ocorreu”. Enfática ela sustenta: “Dentro da minha administração este material não sumiu”. Maria Luisa Librandi, que assumiu a direção da entidade no início do governo Maluf e saiu recentemente também frisa “não sou responsável por isso, quando entrei este acervo já tinha sumido”.

Camila Duprat atual diretora da Divisão de Artes Plásticas do CCSP diz que notou a falta do material quando Zanini solicitou o empréstimo de algumas peças para a mostra *Bienal Brasil Século XX*. “Constatai então que o material não estava tombado, que sequer constava da listagem do acervo”. Camila garante que o escasso material remanescente será tombado e preservado. Ela supõe que não houve má fé e credita o fato ao “estado precário do prédio antes da reforma, deixava a chuva entrar em cascatas”.

“Perdeu-se um acervo cultural riquíssimo” lamenta Zanini. “Se fossem pinturas isto estaria na primeira página dos jornais. Como é uma arte sem valor comercial ninguém se sente responsável”.⁴⁹⁴

Zanini tinha razão, tanto quanto menciona que se fossem pintura o enfoque seria outro como quando comenta o fato de os administradores quererem jogar o problema para debaixo do tapete. Comentários que são facilmente constatados quando se analisa a documentação da época: o processo não ouviu as pessoas responsáveis pelo Almoxarifado 2, as diretorias envolvidas nas decisões ou os funcionários de manutenção que, com certeza, removeram as caixas por uma solicitação de ordem de serviço. Todo o processo girou em torno de João Piraí, que não tinha poder de decisão, não era legalmente responsável pela coleção e não teve contato com as obras deste que obedeceu a última ordem de sua chefia.

Segundo Zanini, “a sala especialmente destinada no Centro Cultural para a arte postal foi reduzida a algumas pranchas guardadas em três gavetas de mapoteca. Ninguém sabe onde este material foi parar. A quem diga que as obras se molharam na inundação do prédio (...) e depois simplesmente jogadas no lixo” e relembra, “como a Bienal não poderia preservar este acervo resolvemos doá-lo a quem tivesse condições de cuidá-lo (...). O CCSP foi escolhido quando seu diretor era o artista multimídia Gabriel Borba”⁴⁹⁵. Conforme avaliação posterior, “a arte postal era algo que não se aceitava nos museus. Não entrava nos museus. Aliás, havia uma rejeição institucional à arte e tecnologia”⁴⁹⁶.

⁴⁹³ *Idem, ibidem.*

⁴⁹⁴ *Idem, ibidem.*

⁴⁹⁵ In Angélica de Moraes. *Arte Postal some do Centro Cultural*. Estado de São Paulo, 03/04/94, D3.

⁴⁹⁶ Entrevista com Walter Zanini, (2009), *op. cit., loc.cit.*

As buscas físicas iniciadas a pedido pela Divisão Administrativa resultaram no descobrimento, 10 dias depois de publicada a matéria, de parte do material no Arquivo Geral da Divisão Administrativa, ou seja, de 326 envelopes e 19 pranchas. Em julho, após outra busca física, foram encontradas obras de mais 36 artistas. Vale salientar que estamos nos referindo aqui a obras de todo o acervo do Escritório de Arte Postal e não somente à coleção proveniente da XVI Bienal. É interessante observar que ninguém se “lembra” do destino das caixas, mas não se trata de uma pequena coleção, e sim de cerca de 10.000 obras que, empacotadas, ocupariam um volume equivalente a um espaço de quatro metros quadrados.

Embora João Piraí tenha sido o alvo escolhido para estabelecer responsabilidades, é relevante mencionar que foi graças a ele que muitas obras foram salvas:

(...) eu tive momento de grande tristeza, de grande apreensão, de magoa, de falta de compreensão, de falta de apoio com esta coleção. Eu fiquei muito aborrecido, por exemplo, quando parte desta coleção desapareceu, porque o grupo que estava na direção nesta época não apreciava isso, achava que era algo superado, algo que não tinha nenhum valor e grande parte dessa coleção desceu aqui para os porões e de uma sala para outra, eu acredito que em uma dessas enchentes bárbaras que acontecem em São Paulo e que inundavam o piso térreo junto a 23 de Maio tenha entrado e tudo isso tenha se tornado lama. (...) ⁴⁹⁷

E continua, mencionando que “ainda bem que eu tinha uma mapoteca de cinco gavetas e eu consegui montar o filé de toda essa coleção e esse filé estava sempre do meu lado, sempre nessa mapoteca que eu tinha a chave e consegui preservar”⁴⁹⁸, indicando que a sobrevivência destas obras foi consequência do envolvimento que tinha com a Coleção.

Com relação aos vídeos, é interessante observar que embora exista uma correspondência assinada por Sheila Leirner, então Curadora de Arte da Fundação Bienal, solicitando que Roberto Sandoval os entregasse a Gabriel Borba, João Piraí informa que estes nunca fizeram parte do acervo. De toda forma, se permaneceram na produtora Cockpit, também se perderam, pois todas as obras, de Sandoval e de outros artistas, que estavam guardadas na produtora, foram completamente destruídas por uma enchente⁴⁹⁹.

⁴⁹⁷ Entrevista concedida a Andréia Silva no dia 11 de abril de 2006.

⁴⁹⁸ *Idem, ibidem.*

⁴⁹⁹ Fonte: <http://www.cibercultura.org.br>

Em 17 de junho de 1994, o funcionário João Piraí, por solicitação da Diretoria de Artes Plásticas, foi até a 5ª Delegacia de Polícia e fez o boletim de ocorrência oficializando o extravio das obras. O processo foi arquivado sem ter chegado a nenhuma conclusão.

3.4.4 Processamento e catalogação

Embora o problema do desaparecimento da Coleção esteja intrinsecamente relacionado ao fato de as obras não estarem tombadas, processo que permitiria que fossem oficialmente incorporadas ao acervo, esta situação manteve-se inalterada até o ano de 2008, quando se inicia os trabalhos de catalogação.

Ainda que em 1994, por ocasião da veiculação na imprensa do desaparecimento das obras, Camila Duprat, em entrevista a Angélica de Moraes, mencione ter constatado que a Coleção de Arte Postal não estava tombada ou listada no acervo, e tenha garantido que o escasso material remanescente seria tombado e preservado⁵⁰⁰, isto não ocorreu.

Os envelopes e pranchas encontrados só foram novamente manuseados em 2002 quando Gláucia Amaral, responsável pela Coordenadoria de Eventos do CCSP, decide realizar uma exposição de Arte Postal na Praça das Bibliotecas do Centro. Inicia-se, assim, um trabalho conjunto com os estagiários da DAP⁵⁰¹, coordenados por Vera Lucia Cardim de Cerqueira⁵⁰², da Coordenadoria de Eventos. A equipe trabalhou de agosto a novembro, período em que fizeram a pré-identificação das obras, desmontaram as pranchas – na qual as obras estavam coladas desde a última exposição – e reorganizado o material em nova embalagem, embora ainda provisória. Segundo Vera Cardim:

Após reuniões com a Direção da Divisão de Artes Plásticas avaliou ser um bom momento, pois a Reserva Técnica do Centro Cultural estava iniciando, com parceria com a Fundação Vitae, uma revisão, mapeamento e atualização de todo o acervo com vistas à organização de um banco de dados. Assim iniciamos em agosto do presente um cuidadoso trabalho com as 3 coleções de Arte Postal, de acordo com o Catálogo do CCSP, a saber “XVI Bienal – Núcleo I” (Coleção Walter Zanini); “Brutigre” (Coleção Maurício Villaça); e “Como você limpa sua boca?” (Coleção Ozéas Duarte).⁵⁰³

⁵⁰⁰ Angélica de Moraes. *Arte Postal some do Centro Cultural*. Estado de São Paulo, 03/04/94, D3.

⁵⁰¹ Segundo o Relatório: *Organização do Acervo de Arte Postal*, os trabalhos foram realizado de agosto a novembro de 2002.

⁵⁰² Que na ocasião trabalhava na Coordenação de Eventos, junto com Gláucia Amaral.

⁵⁰³ Relatório: *Organização do Acervo de Arte Postal*. Vera Lucia Cardim de Cerqueira, Coordenadoria de Eventos. Cópia cedida por Vera Lucia Cardim de Cerqueira.

De acordo com o Relatório feito pela Coordenadoria de Eventos, as obras se encontravam fixadas em pranchas de papel por cola, etiqueta ou fita crepe; algumas estavam soltas na gaveta e outras acondicionadas em cerca de 430 envelopes de papel Kraft. Todas elas, independentemente da forma com que estavam guardadas, encontravam-se muito sujas e sem identificação, o que impossibilitava saber a qual coleção pertenciam. Impossibilidade agravada pela inexistência de um arquivo documental que contextualizasse a coleção e fornecesse indicações sobre as doações. Sobre isto, Vera Cardim comenta que a equipe encontrou “pouquíssimos dados, apenas correspondências, cópias de folhas de informações e um boletim de ocorrência relatando o sumiço de obras”⁵⁰⁴.

Devido à escassez de informações, e a necessidade destas para a realização do trabalho, a equipe entrou em contato com João Pirai que, nesta ocasião, não estava mais trabalhando no Centro Cultural. As informações fornecidas por Pirai possibilitaram estabelecer as bases para o trabalho. Descobriu-se a partir destas, por exemplo, que a Coleção era composta por três grandes núcleos – XVI Bienal de São Paulo, Maurício Villaça e Ozéas Duarte – além de obras avulsas, não necessariamente vinculadas a projetos. É interessante observar que, em nenhum momento, o relatório cita a doação, feita pela ECA/USP, das obras da exposição *Multimedia Internacional*.

Devido ao fato de as obras da exposição *Multimedia Internacional* não terem sido mencionadas na entrevista, a equipe de trabalho considerou adequado dividir o acervo em: coleção *XVI Bienal- Núcleo I*, também denominado de coleção Zanini, coleção *Como você limpa sua boca?*, composta das obras que participaram do projeto de Ozéas Duarte, e coleção *Brutigre*, do projeto de Maurício Villaça, ambos realizados pelo Escritório no ano de 1986.

Pirai também esclareceu que as obras foram coladas nas pranchas como suporte de exposição e, de forma semelhante ao que ocorreu no MAC/USP, obedeciam a uma leitura curatorial. Ao término dos trabalhos, as obras já estavam identificadas e acondicionadas em material mais apropriado para sua conservação⁵⁰⁵, mas não catalogadas. As obras voltaram para as gavetas das mapotecas onde permaneceram até 2008.

⁵⁰⁴ *Idem*.

⁵⁰⁵ Relatório: *Organização do Acervo de Arte Postal*. Vera Lucia Cardim de Cerqueira, Coordenadoria de Eventos. Cópia cedida por Vera Lucia Cardim de Cerqueira.

No final de 2006, Martin Grossmann, da Escola de Comunicação e Arte da USP, assume a diretoria do Centro Cultural São Paulo e, dando continuidade ao processo de modernização da instituição iniciado na gestão anterior, reestrutura totalmente o organograma da instituição, criando novas divisões e centralizando atividades semelhantes.

É importante mencionar que as divisões e departamentos transferidos para a estrutura organizacional do CCSP, como a Discoteca Oneyda Alvarenaga, Arquivo Multimeios e Pinacoteca Municipal, ainda que coexistissem em um mesmo espaço físico, possuíam gerenciamentos próprios e independentes, com todos os ônus provenientes dos modelos descentralizados. Com a reestruturação, é criada a Divisão de Acervo, Documentação e Conservação (DADoC), responsável pelo gerenciamento técnico das coleções – Pinacoteca Municipal, Discoteca Oneyda Alvarenaga e Arquivo Multimeios –, agora unificadas, ou seja, pela manutenção da integridade física, química e estrutural dos objetos assim como pela sua preservação documental e histórica. A partir de então, as coleções de Arte Postal, assim como as demais obras sob a guarda da Divisão de Artes Plásticas, passaram a ser geridas pela DADoC.

A criação de uma divisão, cuja função prioritária é a catalogação e a conservação do acervo, fez com que, em 2008, a catalogação da coleção de Arte Postal fosse retomada, e para tanto se contrata Júlia Bevilacqua. O trabalho teve início se restringindo às obras doadas pela Fundação Bienal e pela ECA/USP, por ser este o núcleo de formação da Arte Postal do CCSP. Inicialmente, imaginou-se que seria possível separar as duas coleções: *Multimedia* e XVI Bienal, mas conforme o trabalho caminhava constatava-se a impossibilidade de tal divisão: praticamente todos os artistas que participaram da exposição da ECA/USP também participaram do *Núcleo I – Arte Postal*, significando que, em muitos casos, foram envidas as mesmas obras. Além disso, a inexistência de referenciais além dos catálogos dificultava esta triagem. De toda forma, percebeu-se que foram poucas as obras da doação da ECA que sobreviveram ao percurso destas na instituição. Diante da situação, optou-se por denominar o conjunto de Coleção Zanini, e fazer a diferenciação no campo das fichas catalográficas onde se denomina o doador. Decisão que, além de viabilizar o processo, prestaria uma homenagem ao homem que estava por trás da realização das duas mostras.

Devido ao caráter amplo do convite feito pelo Curador Geral da XVI Bienal para o núcleo de Arte Postal⁵⁰⁶, a coleção é formada por uma quantidade imensa de materiais, não necessariamente artísticos. Além disso, a ausência de uma contextualização sobre a arte postal, para as pessoas envolvidas na mostra, ocasionou sérios erros de designação de autoria.

3.4.3.1 Considerações gerais: documentação e conservação

Foram muitos os problemas detectados, tanto para a conservação como para a documentação. Por serem estas áreas co-relatas e considerando a natureza da Arte Postal, onde o limite entre documento e obra é muito tênue, o trabalho teria que se desenvolver, necessariamente, de forma orgânica.

Em relação à identificação das obras, embora a triagem, realizada em 2002, tenha contribuído enormemente para solucionar algumas disparidades existentes, deve-se considerar que, pelo curto tempo em que o trabalho foi executado, não teria sido possível resolver todas as questões que esta Coleção apresentava.

Algumas obras, por exemplo, encontravam-se acondicionadas em envelopes identificados, mas não havia nenhuma indicação que elas fossem efetivamente daquele artista. Nestes casos, a opção foi abrir uma pasta de pendências, dar um número provisório de tombo – para garantir a sua existência institucional – e só concretizar a catalogação após avaliação que permitisse não incorrer em erros de autoria; dentre as obras que se incluem nesta categoria de problemas estão as de R. Rew (EUA), uma obra de Rita Moreira e Zdenka Cechová (ex- Tchecoslováquia).

As obras enviadas em postagem coletiva, por motivos diversos, ao chegarem à Bienal, foram consideradas como trabalho coletivo, independente de estarem assinadas individualmente e de, algumas, estarem acompanhadas com fichas de inscrição também preenchidas individualmente. Fato que ocorreu com as obras de Wanda Galkowska e

⁵⁰⁶ “Apreciaria poder contar com a sua participação. Envie trabalhos (produção gráfica, registros musicais, vídeo K7, fotografias, etc). Anexe foto sua junto ao seu ambiente de trabalho ou de seus arquivos”. A Carta-convite para participação no Núcleo I – Arte Postal está reproduzida no *Catálogo de Arte Postal – XVI Bienal de São Paulo, 1981*.

Jan Chwalcsyk, Anna e Romuald Kuter, Robert e Ruth Rehfeldt e Romano Peli e Michaela Versari.

Alem disso, havia obras que estavam com nome de outro artista, como foi o caso da de Silvia Meija, registrada como Marek Chlanda, e a de Graciela Gutierrez Marx, colada em prancha expositiva com a identificação de Hermann Gruber (Áustria). No caso de Meija, a dificuldade foi ampliada pelo fato dela ter participado das duas exposições, ECA e Bienal, sem ter tido suas obras representadas nos catálogos. Já no caso de Graciela, foi falta de aprofundamento na pesquisa, considerou-se como verdade a identificação utilizada em exposição anterior onde a obra foi, erroneamente, exibida como de Hermann Gruber; engano que teria sido percebido se houvessem checado o catálogo da XVI Bienal.

Conforme o trabalho caminhava e, após longos questionamentos de ordem pessoal e coletiva, chegou-se a conclusão que seria impossível separar as obras doadas pela Fundação Bienal daquelas doadas pela ECA/USP. Houve inúmeras dúvidas neste sentido, dentre as quais se podem citar as obras de Timm Ulrichs (Alemanha), William Louis Sorensen (Dinamarca), Yutake Matsuzawa, Janos Urban (Hungria), Luís Catriel, Marcos do Rio, Mary Dritschel (EUA), Vagner Dante Veloni (Brasil) e Miroljub Todorovic (Iugoslávia). Quantidade irrisória diante do volume de artistas que coincidentemente participaram das duas mostras. É interessante observar que foram encontradas pouquíssimas obras, menos de vinte, que comprovadamente participaram da exposição *Multimedia Internacional*.

Como a exposição de arte postal da XVI Bienal possibilitou que o envio pelo correio continuasse após a sua abertura, existem muitas correspondências posteriores, inclusive, ao término da mostra como, por exemplo, as da artista alemã Ruth Rehfeldt, Paulo Bruscky e Irene Buarque. Algumas obras chegaram posteriormente a data limite para o envio, mas a tempo de participarem da exposição, como as de Sean Morton, Aurélio Caminati, Adriano Costa, Alberto Petrolani, Giuliana Traverso, Giuseppe Milano, Grupo Março, Mit Mitropoulos e Montez Magno. Probabilidade considerada pelo fato destas obras apresentarem furos de grampos nos cantos, remetendo a montagem utilizada pela Bienal.

Assim como a documentação, a conservação também se deparou com vários problemas, tanto relacionados com a composição material da obra como com a sua existência imaterial. Problemas acrescidos pela pouca durabilidade dos materiais ou pela técnica inadequada utilizada. A grande maioria destas obras, cerca de 80%, são com, ou em, cópia eletrostática, que aqui usaremos a denominação pela qual é mais conhecida: xerox. A qualidade e durabilidade, deste tipo de técnica, dependem muito da correta regulagem da máquina o que, segundo o artista Hudinilson Jr.,⁵⁰⁷ por motivo de economia, acontecia o contrário, as máquinas eram desreguladas com o objetivo de gastarem menos TONNER. Este tipo de atitude produzia uma cópia acinzentadas que sumiam em pouco tempo. É neste estágio de degradação que se encontram muitas obras xerográficas da coleção de Arte Postal do CCSP.

Por outro lado, os problemas relacionados à consistência material da obra implicam em sérias dificuldades em relação à estabilidade dos materiais. Como tratar, por exemplo, a obra *s/título*, da artista A. de Araujo, cuja técnica é etiqueta adesiva, carimbo e acrílica sobre uma radiografia em processo de degradação? As de Bruno Talpo, nas quais o artista, ao longo de suas cinquenta e cinco pranchas, cola sacos, plásticos, semente, fotografias, terra, fita adesiva, molduras de slides, flores, tubos vazios de tinta, etc. ou, ainda, a *Sperm Art*, de Rimma e Vallery Gerlovin, feitas com esperma, etiqueta, carimbo, colagens

Rimma & Vallery Gerlovin
Rússia (1951 e 1945)

Sem título, 1981
Caneta hidrográfica, impressão offset, carimbo, tinta a óleo, barbante, selo, fita adesiva e esperma sobre papel.
14,7 x 7,3 cm
Coleção de Arte da Cidade, CCSP, SMC, PMSP

Paulo Bruscky
Recife, PE, Brasil, 1949

Fumble Apalpar, 1981
Caneta hidrográfica, selos e carimbos sobre envelope de papel contendo fita corretiva de máquina datilográfica.
11,5 x 22,5 cm
Coleção de Arte da Cidade, CCSP, SMC, PMSP

⁵⁰⁷ Em entrevista concedida dia 07/04/2009 a Isis Baldini Elias, Priscila Alegre, Julia Bevilacqua e Andrea Morellato.

Imagem
não
disponível

Devem ser considerados também os danos como decorrentes do percurso da obra – proposta do movimento – e, provavelmente visto como potencializador da mensagem. Neste conjunto inclui-se, por exemplo, os envelopes que faltam

plástica – em que é visível, pela deformação na parte frontal do plástico, que faltam elementos em sua construção, ou então as de Chiara Diamantini – graveto sobre papel – composta de duas partes em que, uma das partes, apresenta perda do elemento visual incorporado, o graveto.

De toda forma, são obras que apresentam problemas técnicos diversos, tintas desaparecendo,

"Rimbaud!!?", 1980-1981
Caneta hidrográfica,
datilografia, carimbo, etiqueta
adesiva, fotografia sobre
papel
10,0 x 15,0 cm
Coleção de Arte da Cidade,
CCSP, SMC, PMSP

Sem título, 1981
Caneta hidrográfica,
impressão offset, selos e
carimbo sobre papel.
23,0 x 23,0 cm
Coleção de Arte da Cidade,
CCSP, SMC, PMSP

Por exemplo, como determinar se o deslocamento, e incorporação em outra obra, de certo elemento potencializou ou não a mensagem pretendida pelo artista? Como foi o caso de uma obra de Paulo Andrade em que uma figura colada se descolou de uma obra e aderiu em outra?⁵⁰⁸ Ou se a retirada de determinado elemento não teve o mesmo efeito como nas obras de Roy Radio e Bene Fonteles? Ou ainda as interferências em caneta feitas evidentemente pelo público, na Bienal ou posteriormente, em obras como as de Vagrigh Bakhchanyan? Alterações detectadas e comprovadas pelo fato das obras estarem representadas no catálogo, mas e as demais? São tantos os problemas que seria impossível relacionar todos os artistas e obras que, de alguma forma, se incluem neste item.

Partindo do princípio que a conservação-restauração deve analisar a obra além dos problemas oriundos de seus materiais constitutivos, considerou-se que, embora o percurso das obras no tempo tenha inserido várias camadas em seus campos informacionais fazendo com que os campos históricos sobressaíssem em relação aos demais, elas ainda possuíam um forte valor de contemporaneidade e tínhamos que começar o trabalho orientado por este.

A constatação que não possuíamos os códigos para compreender o movimento artístico e as obras em toda a sua complexidade, fato evidenciado pelos freqüentes embates conceituais entre a equipe, estabeleceu as diretrizes dos trabalhos. Objetivando diminuir esta deficiência e aumentar o conhecimento do percurso histórico destas obras, de seu valor documental, artístico, simbólico, enquanto coleção, iniciou-se uma vasta

Paulo Andrade
Brasil

Sem título, 1981
Carimbos e postais colados
sobre papel.
21,0 x 29,7 cm
Coleção de Arte da Cidade,
CCSP, SMC, PMSP

A figura central – índia – faz parte de outro trabalho. Ela se desprende do trabalho original e se deslocou parcialmente para a parte posterior do postal, como pode ser constatado na obra acima. O deslocamento só foi percebido porque a obra está reproduzida no Catálogo de Arte Postal da XVI Bienal Internacional de São Paulo.

⁵⁰⁸ Situação percebida analisando as imagens do Catálogo da XVI Bienal.

pesquisa. Somente à partir desta compreensão é que começou-se a pensar o tratamento das obras individualmente e analisar individualmente o seu valor de contemporaneidade em relação do todo.

A equipe foi dividida entre aqueles que faziam uma triagem inicial, aqueles que catalogavam, aqueles que realizavam pesquisa sobre os artistas, aqueles que verificavam o comportamento dos materiais aos prováveis tratamentos, neste processo o artista deveria ser ouvido, assim como os demais profissionais responsáveis pelos campos de informação. Iniciou-se um período de triagem, onde procurou-se separar as obras que apresentavam problemas conceituais e, a partir, conversar com o artista.

Como resultado parcial dos trabalhos, constatou-se que a perda da coleção foi de aproximadamente 60%, os trabalhos de conservação e catalogação estão em continuidade o que me impossibilita de descrevê-los. A coleção tem proporcionado uma visão ampliada dos problemas referentes a conservação das obras, ao contexto institucional, a conservação-restauração, a troca de informações sobre, como pode ser constatado na Conclusão.

4. CONCLUSÕES

Quando comecei a refletir sobre as diferenças relativas à intervenção de restauro entre as obras materialmente convencionais e as não convencionais, ainda na década de 1990, estava, como muitos conservadores-restauradores, presa a percepção que a distinção entre elas se localizava basicamente em sua consistência física. Não conjecturei, na ocasião, que os problemas referentes aos materiais talvez não fossem importantes ou determinantes para o tratamento de uma obra não convencional, inserida na esfera de nosso tempo histórico.

Os processos de degradação que ocorrem na consistência física de uma obra e, em muitos casos, a certeza e segurança de conseguir resolvê-los são tão erroneamente sedutores que, por isso, optei por realizar um relato detalhado, na primeira parte desta tese, do desenvolvimento da área industrial em conjunto com a evolução dos movimentos artísticos, objetivando assim contextualizar o leitor no universo do restaurador de forma que ele pudesse, ao final da leitura da segunda parte, rigidamente histórica, perceber que a dificuldade em tratar obras desta natureza está diretamente relacionada a pouca compreensão do profissional em relação às questões que estas obras suscitam; a uma formação que não prioriza a reflexão crítico-metodológica ou histórico-crítica, mas o fazer prático guiado por dogmas incontestáveis; e a uma visão institucional que estimula a sobrevivência da obra como registro de nosso presente, desconsiderando qualquer reflexão crítica.

A base que me permite avaliar esta questão de ângulos vários se dá, não pelo desconhecimento da área em sua complexidade, mas por vivenciá-la de modo plural, com frequência e em contextos distintos e sincrônicos. Esta tese é, portanto um relato crítico das experiências de uma profissional que optou por seguir um percurso multidimensional, ou seja, ao mesmo tempo em que se dedica ao universo institucional também opera em outras dimensões, como a da conservação e restauração independente e a docência.

Experiências que possibilitam reconhecer os pontos positivos e negativos destes micro-universos, que para o leigo podem parecer independentes, mas que em realidade são co-extensivos e ampliadores de reflexões confluentes. Justamente por isso, não

poderia realizar um trabalho acadêmico pontuando somente o restauro, desconsiderando que ele está inserido dentro de um contexto mais amplo e determinante, porque isto seria anacrônico além de diametralmente oposto à tese que defendo, ou seja, de que para se obter êxito em um trabalho de restauro em obras não convencionais com grande valor de contemporaneidade, é necessário um trabalho orgânico em que os atores se interajam de acordo com o mapa de importância fornecido pelas reflexões sucintadas pela complexidade do objeto.

Desenvolver um trabalho desta natureza independe de o profissional estar ou não vinculado a uma instituição, mas depende fundamentalmente do respeito ao objeto em sua dimensão material e imaterial. Atitudes individuais refletem a desconsideração das características do presente e a insistência na manutenção de um modelo de relacionamento restaurador-objeto, estabelecido pela teoria da arte no Iluminismo e que imperou até o Modernismo, cujos valores estão inseridos dentro da Cultura Material, não se adéqua mais as necessidades atuais.

A partir da desmaterialização da arte que tem seu ponto de virada com o conceitualismo no anos de 1960, o conservador precisa ficar atento à pluralidade de fatores que configuram os processos de criação. Ou seja, já não é mais somente a obra o referente, mas os vários fatores que conformam a contemporaneidade da situação. Trata-se de uma situação relacional. Ou seja, passamos da obra em sua individualidade/singularidade, determinante até o “Cubo Branco”⁵⁰⁹, para uma complexidade que se instala pela conjunção de vários fatores (fatores de uma mesma contemporaneidade). Fatores que devem ser considerados tanto para um trabalho individual como para uma coleção, tanto para um restaurador particular como para aquele que trabalha em uma instituição.

Na tradição institucional, o conservador – assim como o curador clássico – ainda continua isolado, seja física, funcionalmente, seja conceitualmente. Seu lugar continua sendo o laboratório, espaço de certa forma isomórfico ao “cubo branco”, que por natureza separa a obra que é tratada de forma clínica, asséptica, ou seja, a obra é alijada do mundo bem como de seu contexto, é tratada como objeto e não como processo complexo, como algo no tempo. E aqui vale retornar ao Estudo de Caso e relembrar o

⁵⁰⁹O'DOHERTY, Brian. *No Interior Do Cubo Branco: A Ideologia Do Espaço Da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (texto publicado pela primeira vez na revista ArtForum de 1976)

quão estranho o artista Hudinilson Jr. considerava o fato de suas obras estarem sendo manuseadas de forma museológica, com luvas, objetivando não acrescentar novos elementos ao percurso da obra quando, na verdade eram obras processuais. Não estou aqui fazendo uma apologia ou incentivando atitudes estranhas à área, mas apenas constatando a dicotomia de determinados procedimentos. Além disso, deve-se considerar que embora fossem obras processuais, já não o são; são os registros do período áureo de um movimento artístico que se fundamentava, inclusive, pela negação da obra de arte como objeto único, insubstituível e vendável.

Os restauradores por motivos vários, já mencionados, partem do princípio que o seu trabalho consiste, basicamente, em intervir no campo concreto de informações de uma obra, aqueles ligados a sua composição material. O que não deixa de ser verdade, mas, neste processo, desconsideram que ao retirar ou re-arrumar as camadas de informações deste campo estão alterando e modificando toda a relação que este estabelece com os demais campos podendo, inclusive, apagar registros que justificavam a predominância de determinados campos essenciais para a compreensão da obra. Existem, em minha concepção e forma de trabalho, estruturas diferentes inseridas em contexto diversos que ortogam pesos diferenciados aos valores potenciais presentes e que influem de forma decisiva na escolha e na extensão da intervenção. Por outro lado, nosso presente histórico aponta constantemente e insistentemente para uma realidade móvel, articulada, feita por conexões em diversos níveis e entre diversos atores.

Neste universo singular, considero, como evidenciado na tese, que as obras são compostas de campos informacionais que se relacionam metonimicamente de forma semelhante tanto para as obras de construção complexas como para as tradicionais, tanto as antigas como as recentes. A diferença está, basicamente, no fato das obras mais recentes possuírem campos “rasos”, sem muitas camadas de informações o que permite maior liberdade, conforme menciona Alois Riegl⁵¹⁰ quando explica o seu “valor de atualidade”. É justamente, devido à dilatação das possibilidades interventivas que estas obras permitem e também pelo fato de não conseguirmos ter a percepção correta de nosso presente, o que só ocorre quando este se transformou em passado, é que se deve

⁵¹⁰ RIEGL, Alois. *The Modern Cult of Monuments: Its Essence and Its Development*. In: STANLEY PRICE, Nicolas; TALLEY, M. Kiby; VACCARO, Alessandra. *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996.

considerar a correta interpretação destes campos a partir de uma visão conjunta e complementar.

A pouca profundidade dos campos nas obras de arte que se aproximam de nossa contemporaneidade não evidenciaria tanto a necessidade deste trabalho necessariamente multidisciplinar se muitas destas obras não fossem mantidas por intrincados campos filosóficos e simbólicos. Normalmente, as diferenças proporcionadas pela análise destes campos, excetuando-se aquelas ocorridas no campo concreto, devido previsibilidade da composição físico-química dos materiais, não são muito perceptíveis entre as obras de arte convencionais e não convencionais. Além disso, deve-se considerar que a inovação técnica sempre existiu por parte dos artistas. A diferença então estaria em dois fatores: o distanciamento histórico, que permite o reconhecimento e classificação de técnicas que já não são inovadoras em nosso tempo, e o conceito que estava por trás das inovações. Se nas obras que antecedem aquelas criadas no contexto do século passado a permanência era uma obrigatoriedade, já nas posteriores esta obrigatoriedade deixou de existir e, em alguns casos, tornou-se indesejada.

Objetivando diminuir a latência dos enganos evidenciados pelas intervenções desincronizadas, ou seja, aquelas que transformam em diacrônico o que é sincrônico, as associações de classe têm procurado adaptar os princípios teóricos-metodológicos da conservação-restauração. Nesta procura tem sido, cada vez mais, evidenciado os valores positivos do princípio da mínima interferência, por proteger a obra de intervenções invasivas e descaracterizantes. Embora segura em vários aspectos, tanto para a existência material da obra como para o profissional envolvido na intervenção, em muitos casos a mínima intervenção tem se transformado, equivocadamente, em mínima reflexão, mínima responsabilidade e mínimo envolvimento.

Neste universo, a documentação das obras tem papel de singular importância para que a conservação-restauração seja realizada sobre bases responsáveis, uma vez que a documentação, vista como coparceira da intervenção, deve registrar não apenas os dados de identificação da obra e seus deslocamentos, mas também os sistemas de valores, o mundo das idéias e outros universos de informação.

O conceito de valor de contemporaneidade explorado nesta tese já havia sido elaborado por Alois Riegl no século XIX, como valor de atualidade, quando escreve o *O*

*Culto Moderno aos Monumentos*⁵¹¹, obviamente se referindo ao termo moderno, assim como o fez também Baudelaire, entre outros, no sentido de tempo presente. Embora alguns princípios, colocados por ele, já não correspondam às necessidades conceituais de nosso presente, com relação ao sistema de valores que apresenta para avaliar o deslocamento das obras no tempo, pode-se dizer que este constitui um importante ponto de reflexão, sob o qual é possível, segundo Sebastiano Barassi, abordar algumas questões éticas de nosso tempo.⁵¹²

Embora o texto de Riegl tenha sido escrito em 1903 objetivando entre outras coisas estabelecer outro foco que não o histórico-artístico para as discussões que envolviam as restaurações dos monumentos naquele momento, em suas proposições ele estabeleceu valores fundamentais para a correta interpretação do tempo em relação a obra de arte. O “valor de antigo”, por exemplo, que está localizado dentro do valor de memória, implica na preservação das diversas camadas de informações, estratificações da obra conforme preferem denominar alguns teóricos, independente de um juízo crítico sobre sua destinação ou significado inicial. Embora sua teoria esteja baseada fundamentalmente no valor de antigo, é o “valor de atualidade”, de tempo presente, que nos interessa aqui, ou melhor, as diferenças que ele estabelece entre o “valor de antigo” e o “valor de atual”. Parte-se do princípio, portanto, que obras atuais não podem receber o mesmo tratamento de obras com “valor de antigo” pois estão inseridas em contextos temporais distintos.

Para melhor contextualização do termo optei, como já mencionado no corpo da tese, por substituir a denominação de “valor de atualidade” por “valor de contemporaneidade” por compreender que o “atual” é o que se desenrola no mesmo tempo histórico do presente, mas não necessariamente dentro das mesmas esferas de compreensão, diferente do “contemporâneo” que exige determinadas relações sócio-culturais.

É necessário esclarecer que, diferentemente do termo atualidade usado por Riegl, que estabelece uma ligação com o presente e não necessariamente com o objeto, na tese aqui elaborada o valor de contemporaneidade é intrínseco ao objeto, a

⁵¹¹ versão em alemão *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung* (Vienna,) é de 1903. A versão usada nesta pesquisa é a em inglês *The Modern Cult of Monuments* traduzida por K. W. Forster and D. Ghirardo em 1982.

⁵¹²BARASSI, Sebastiano. *The Modern Cult of Replicas: A Rieglian Analysis of Values in Replication*. In: issue n.8, Tate Papers. Autumn.2007.

necessidade do trabalho orgânico e não mais fechado e isolado dentro de um ambiente que não nos remete para nenhum local a não ser para o objeto. Isto se torna necessário porque não possuímos, isoladamente, as chaves que nos permite compreender a essência do objeto para então mantê-la. Foi visível no Estudo de Caso que não existe uma chave, mais várias, os artistas apresentaram soluções para nossas questões que só o permitem o alor de contemporaneidade das obras; soluções impensáveis para obras com valor de antigo, vide Paulo Bruscky que fornece a embalagem de um anti-ácido para recolocar na obra ou Regina Silveira que pede para fazer cópias novas para expor porque não aceita que se exiba um papel que apresenta as marcas do tempo.

Naturalmente existe outra contemporaneidade que é extrínseca ao objeto e que remete ao sistema na qual a sociedade se estrutura, e que, neste caso a confluência se torna mais complexa. Situação visível no Estudo de Caso, pois apesar da mesma atualidade, não há um consenso, tampouco uma sincronia capaz de formalizar uma tomada de posição institucional em relação a este conjunto de trabalhos que conformam a coleção conceitual/Arte Postal do Centro Cultural São Paulo. Como evidenciado no capítulo 3, trata-se de um percurso mais pontuado de desencontros e de desentendimentos do que de concordâncias e contextos apropriados. Da gênese desta manifestação, registrada de forma participativa pelo percurso do Zanini no MAC e depois na Bienal até a institucionalização forçada destas coleções no CCSP, os fatores de uma mesma contemporaneidade não conseguiram estabelecer as conexões necessárias para uma real apropriação da coleção. Esta só acontece agora com o novo sistema operacional implantado, ou seja, um novo organograma⁵¹³ que só funciona por meio do trabalho em parceria, seja internamente seja em relação às demais divisões.

Para tratar a coleção de Arte Postal foi necessário um mergulho em sua história, no conhecimento de quais campos de informação a manutenção é imprescindível para que obra possa existir em toda a sua potencialidade. Na Arte Postal o tempo atua como um grande contribuinte da criação artística, o tempo e os percalços do percurso. A decisão de retirar ou reorganizar camadas é bastante complexa, pois os limites para que ocorra uma descaracterização são outros. Para tanto a colaboração dos artistas foi fundamental, não tem como retirá-los do processo de tratamento de obras desta natureza. Embora, com pensamentos divergentes em relação a degradação, alguns a

⁵¹³Um novo organograma foi implementado no Centro Cultural São Paulo em 2007 e oficializado em forma de decreto 49.492 em 15 de maio de 2008.

consideravam potencializadoras de aspectos positivos, outros não, todos tinham algo a acrescentar em nossas reflexões.

É importante enfatizar que, em nenhum momento cogitou-se a possibilidade de transferir a responsabilidade do restauro para o artista, pois isto seria um erro. O ato criativo na gênese de cada obra é singular, mesmo que estejamos em plena época da reprodução e mais conscientes da importância dos processos de criação e recepção artística no entendimento da arte. A inserção dos artistas nos processos de reconhecimento da coleção e, em consequência, dos tratamentos se deu principalmente porque são obras com campos de informações “rasos” e complexos problemas apresentados tanto pelos materiais como conceitualmente, portanto exigem um trabalho conjunto não só o conservador, o artista, bem como outros especialistas, principalmente no âmbito institucional, onde o sistema de valores está referenciado por outros ditames, sejam estes o programa institucional, a política de acervos, os eixos culturais; as ações culturais. No caso da Arte Postal do CCSP, deve-se novamente voltar a Duchamp, que em seu alerta sobre o Ato Criativo/Criador sentencia que este *“não é executado pelo artista sozinho; o espectador põe a obra em contato com o mundo externo ao decifrar e interpretar seus atributos internos, contribuindo, dessa maneira, para o ato criativo. Isso ainda fica mais evidente quando a posteridade dá ser veredicto final e algumas vezes reabilita artistas esquecidos”*.⁵¹⁴

Como recorrente na produção dos artistas de linhagens conceituais a partir de 1960, enfatizando que a obra só se completa com a participação do observador.

De toda forma, para finalizar, gostaria de registrar a volatilidade das certezas, consequência do fato do tempo sempre adicionar camadas aos campos de informações que reelaboram e reequilibram sua percepção. Sendo assim, devemos ter consciência que, da mesma forma com que a contemporaneidade critica e questiona os critérios adotados nas intervenções anteriores, as intervenções que realizamos hoje também serão questionadas e criticadas no futuro, porque certamente o contexto sócio-cultural em que estarão inseridas será diferente do nosso e, por mais que elaborem hipóteses não podemos alcançá-lo, não nos pertence.

⁵¹⁴ DUCHAMP, Marcel. *O Ato Criador*. In: BATTCOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p.74.

ANEXO

ARTISTAS DA COLEÇÃO DE ARTE POSTAL DA XVI BIENAL DE SÃO PAULO

3NÓS3
ABAD, Francesc
ADOLGISO, Armando
ALEX TORRID ZONE IGLOO
ALLEN, Gary
ALLOATTI, Annalisa
ALVESS, Manuel (Portugal, 1939)
ANDERSON, Frank J. (EUA)
ANDRADE, Antonio Luis M.
ANDRADE, Paulo (Brasil, 1935)
ARAÚJO, A. de (Brasil)
ARIAS-MISSION, Alain (Bélgica, 1936)
ARLANDI, Gian Franco
ARRUDA, Mario da Piedade M
ART FOOT (EUA)
ART HOPKINS
ARTE FORA DO EIXO RIO-SÃO PAULO
ATELIE BONANOVA (Espanha)
ATELIE RABASCALI
AZEVEDO, Armando (Portugal, 1946)
BACCELLI, Vittorio
BAKHCHANYAN, Vagrich
BANANA, Anna (Canadá, 1940)
BARBOSA, Manoel
BARBOZA, Diego (Venezuela, 1945)
BARDOT, Gerard
BARONI, Vittore (Itália, 1956)
BARRIO, Artur Alípio (Portugal, 1945)
BARROS, Antonio
BECCIANI, Gianni
BEHR, Nicolas
Belca House
BELOW, Peter (Alemanha)
BENEDICTO, Jozias
BENNET, John M. (EUA, 1942)
BENTIVOGLIO, Mirella (Áustria, 1922)
BENTO, Kátia
BERKMAN, Phil
BERRY, Carolyn
BIANCHI, Annibale C.
BINGA, Tomaso
BLAINE, Julien (França, 1942)
BLANK, Irma
BLEUS, Guy
BOABAID, Daisy
BODEN, J.
BONARI, Adriano
BONNEMASOU, Vera
BORBA, Gabriel (Brasil, 1942)
BORILLO, Mário
BRANCO, Joaquim (Brasil, 1940)
BRUSCKY, Paulo (Brasil, 1949)
BUARQUE, Irene (Brasil, 1945)
BUCCI, Nicola
BURMESTER, Gerardo
BUSHMILLER, Edgar Allen
BUSTAMANTE, Maris (México, 1949) / NO-GRUPO
BUTLER, Russel (EUA)
C.D.O. – Centro de Documentazione
Organizzazione (Romano Peli e Michaela Versari)
CALAPEZ, Pedro (Portugal, 1953)
CAMINATI, Aurélio
CAPUANO, Guido (Itália)
CARDOSO, Gilmar E. (Brasil)
CARIOCA
CARVALHO, A. C. (Brasil, 1952)
CASTRO, Ernesto Manuel de Mello (Portugal, 1932)
CASTRO, Lourdes (Portugal, 1930)
CATALDI, Francesca (Itália, 1944)
CATRIEL, Luis
CAVELLINI, Guglielmo Achille (Itália, 1914-1990)
CECHOVÁ, Zdenka
CHIARANTINI, Andrea (Itália)
CHIARLONE, Bruno
CHLANDA, Marek
CHRISTIE, J.
CHUCK STAKE ENTERPRISES (Canadá)
CHWALCZYK, Jan
CHWALCZYK, Jan
CIANI, Piermario
CIULLINI, Daniele
CLAUDIA
COLE, David A.
CORDOVA, Ralph (EUA)
CORFOU, Michel (França)
COSTA, Adriana
CRAAG (México)
CRACKER JACK KID
CRISTÓBAL, Ricardo (Espanha, 1943)
CROZIER, Robin (Inglaterra, 1936-2001)

CUMMINS, Karla
 CUOMO, Raffaele
 D., Albrecht (Alemanha, 1944)
 DALIGAND
 DAMNJAN, Radomir (Iugoslávia, 1936)
 DANON, Betty (Turquia)
 DANOWSKI, Miriam (Brasil)
 DANSSONVILLE, Gustave Arthur (França)
 DANTAS, Chico (Brasil, 1950)
 DEISLER, Guilherme (Bulgária)
 DENIS, Poniz
 DIAMANTINI, Chiara (Itália, 1949)
 DIAS, Cristina (Brasil)
 DIOS, Remy (EUA)
 DIOTALLEVI, Marcello (Itália)
 DO RIO, Marcus
 DOMINGUES, Diana G. (Brasil, 1947)
 DONASCI, Otávio
 DORN, Gordon J.
 DOV OR NER (França, 1927)
 DRABIK, Jacek
 DREI, Lia
 DRITSCHER, Mary (EUA, 1934)
 DRUMMOND-MILNE, David (Grã-Bretanha)
 DUARTE, Carlos
 DURLAND, Steven (EUA)
 DURO, Gianfranco
 ECHEVERRY, Carlos
 EGYEDI, Bela (Canadá)
 EHRENBURG, Felipe (México, 1942)
 EMERENCIANO
 ERMINI, Flavio
 ESPOSITO, Anna
 EVANS, John
 FARIA, Luiz Façanha
 FAWCETT, John
 FEATHER, B.
 FEDI, Fernanda (Itália, 1940)
 FEKNER, John
 FERLAUTO, Cláudio A.R.(Brasil, 1944)
 FILHO, Gerson
 FILLA, Betina de
 FIORENTINO, Alfio (Itália)
 FISCHER, John
 FISH, Pat
 FLETCHER, Leland (EUA, 1946)
 FONSECA, Alben Nisio (Brasil)
 FONTANA, Giovanni
 FONTELES, Bene (Brasil, 1953)
 FORD, Merrily
 FOREST, Fred (Argélia, 1933)
 FORGIONE, Louis T.
 FORTUNA, Manuela
 FRANÇA, Rafael (Brasil, 1957)
 FRANCESCHI, Kiki
 FRANGIONE, Nicola (Itália)
 FRANK, Peter
 FRICKER, Dietrich
 FURRER, Rita
 GAETANO, Fiore
 GALANTAI, G.
 GALKOWSKA, Wanda
 GALLINGANI, Alberto (Itália)
 GARAGE 103
 GASOWSKI Prod.
 GERLOVIN, Rimma (Russia, 1951)
 GERLOVIN, Valery (Russia, 1945)
 GIANNI, Tonoli
 GIBBS, Michael
 GINI, Gino (Itália, 1939)
 GLASMEIER, Rolf (Alemanha)
 GLAZ, Kazimir (Polônia, 1931)
 GOMES, Cláudio
 GOULART, Cláudio (Brasil, 1954)
 GOULART, Guido Laércio Costa (Brasil)
 GRAY, Lynn A.
 GROH, Klaus (Polônia, 1936)
 GRUPA JUNIJ (Iugoslávia)
 GRUPO HISTÓRIA
 GRUPO MARÇO
 GRUPO TEXTO POÉTICO (Espanha)
 GUERRINI, Giampaolo
 GUSSAGO, Maria Ferrero
 GUSTAFSON, Lorraine
 GUT, Elizabetta (Itália, 1934)
 HAHN, Horst (Alemanha)
 HALE, William Bruce
 HARLEY (EUA)
 HARRIGAN, Alberto (Brasil, 1944)
 HÄTLEOVÁ, Helena
 HAY, Gary D.
 HAYAKAWA, Katsumi
 HEMMERDINGER, W.
 HIGGINS III, E.F (EUA)
 HORIIKE, Tohei (Japão)
 HORN, Stuart
 HOUSER, Ivan (Rep. Tcheca)
 HUBAUT, Joel (França)
 HUBER, Joseph W. (Alemanha)
 HUBERT, Piere Alain (Bélgica)
 HUDINILSON JR. (Brasil, 1957)
 IAGULLI, Sergio (Itália, 1955)
 ICKX, Hikaro
 IDENTIDADE ZERO
 IZZO, Marileide
 JANKOVIC, Josef (Rep. Tcheca, 1937)
 JARAMILO, Beatriz
 JOAN OF ART
 JOKANOVIC-TOUMIN, Dean (Iugoslávia, 1946)
 JONES, C. Hart
 JONGE, Ko de
 KALLSEN, Theodore (EUA, 1915)

KALMAN, Peter
 KARLIKOVÁ, Olga (Rep. Tcheca)
 KENT, Eleanor
 KEPPLER, Roberto (Brasil, 1951)
 KIMURA, Masaaki
 KLEIN, Paulo (Brasil)
 KLIMES, Svatopluk
 KLIVAR, Miloslav (Eslováquia, 1932)
 KLOCEK, Yvonne
 KNOPP, Axel
 KOSTELANETZ, Richard (EUA, 1940)
 KRAMMER, Dislokatz
 KUBISCH, Christina (Alemanha, 1948)
 KUSHNER, Robert
 KUTERA, Anna (Polônia)
 KUTERA, Romuald (Polônia)
 LAI, Maria (Itália, 1919)
 LANZA, Sveva (Itália)
 LARA, Magali
 LARSEN, Gerald Jupitter
 LASKIN, Gary
 LAUFROVÁ, Alena
 LEÓN, Hernando
 LETE, Hélio (Brasil, 1951)
 LIPMAN, Joel (EUA)
 LISBOA, Unhandejara (Brasil, 1949)
 LLYS DANA STAR CLUB
 LOBACH, Bernd (Alemanha, 1941)
 LOMHOLT FORMULAR PRESS
 (Dinamarca)
 LUCILA, Vania
 LUIS (Brasil)
 LUSIGNOLI, GUGLIELMO
 MACHADO, Edson (Brasil, 1952)
 MAEKAWA, Masaaki
 MAGALHÃES, Gastão
 MAGGI, Ruggero (Itália)
 MAGNI, Maria A.
 MALINA, Judith
 MALLOY, Judy (EUA)
 MANTONE, Michele
 MARCUCCI, Lucia
 MARIN, Jonier (Colômbia, 1946)
 MARROQUIM, Raul (Holanda)
 MARX, Graciela Gutierrez (Argentina)
 MATSUZAWA, Yutaka
 MATUCK, Artur (Brasil, 1949)
 Mc ALPINE, Bruce R. (EUA)
 MEDEIROS, J. (Brasil, 1958)
 MEGGISON, Douglas C.
 MEIJA, Silvia
 MELANDRI, Valeria
 MELIS, Juraj (Eslováquia, 1942)
 MEO, Gisela
 MESCIULAM, Plinio (Itália, 1926)
 METALLIC AVAU
 MICCINI, Eugenio (Itália, 1925)
 MILANO, Giuseppe
 MILLER, Gerry (Garry Miler?)
 MINARELLI, Enzo
 MINKOFF, Gerald (Suíça)
 MITCHELL, Bill
 MITROPOULOS, Mit
 MOLLETT, Michael (EUA)
 MONTALCINI, Paola Levi
 MONTEIRO, Lauro
 MONTEZ, Magno
 MORAES, Nina (Brasil)
 MOREIRA, Rita (Brasil, 1944)
 MORTON, Sean
 NANNUCCI, Massimo (Itália, 1946)
 NARDINI, Galeazzo (Itália)
 NECHVATAL, Joseph
 NICHOLSON, Paul
 NILZA, A. de
 NORERO, Francisco Copello
 NOUVEAU MONDE
 NOVÁK, Vratislav (Tchecoslováquia)
 NYST, Jacques Louis
 OBERTO, Anna (Itália)
 ODJA, Fredo
 OFF CENTRE CENTRE
 OISTENEAU, Valery (EUA)
 OLIVEIRA, Fernando Marques
 ORFÃO, Rui (Portugal, 1958)
 ORGAZ, Damaso (Chile)
 ORI, Luciano
 ORWORKS
 OSMAR, Pedro (Brasil)
 PACCI, Anna
 PACK, Tom
 PADIN, Clemente (Uruguai, 1939)
 PARENTE, Letícia (Brasil, 1930)
 PARTHIMER, Jürgen
 PATELLA, Luca (Itália, 1938)
 PEIXOTO, Myriam (Brasil)
 PELI, Romano (Itália)
 PEREIRA, Maria Tereza
 PEREIRA, Ramón (Argentina)
 PERFETTI, Michele (Itália)
 PETASZ, Pawel (Polônia)
 PETICOV, Antonio (Brasil, 1946)
 PETROLANI, Angelo
 PETRYK, Waldemar
 PILLAR, A. M.
 PINHEIRO, Olímpio
 PIVIDORI, Maria Rosa
 POZNANOVIC, Bogdanka (Iugoslávia)
 PRIMOZ, Nerima
 PROTETI, João (Brasil, 1952)
 QOTBI
 RADIO, Roy
 RAMIRO, Mário (Brasil)
 REBOLLEDO A., Santiago (Colômbia)

REHFELDT, Robert (Polônia, 1936)
 REHFELDT, Ruth Wolf (Alemanha, 1932)
 REICHEL, Lorna
 RENATE K. e JORG S.
 RESTANY, Piere (França, 1930)
 REW, Richard (EUA)
 RIBEIRO, Maria Irene (Brasil, 1949)
 RIBEIRO, Pedro J. Branco (Brasil, 1942)
 RICHARD C.
 RIZ, Marisa de
 RÓ, Paulo (Brasil)
 ROCHA, Adonai (Brasil)
 RODNEY, Sur
 RONCHI, Demos
 ROPIECKI, Waclaw
 ROSA, Salvatore de
 ROSAMILA, Peppe
 RUDOLF, Pavel
 RYOST, Allan
 RYPSON, Piotr (Polônia)
 SALLES, Leila (Brasil)
 SALT LICK PRESS
 SANDRI, Giovana
 SANTO LEONARDO STUDIO (Itália)
 SANTOS, Abílio José dos (Portugal, 1926-1992)
 SANTOS, Osmar
 SARMIENTO, José Antonio
 SAUDAN, Olivier
 SAUER, Michel
 SAUNDERS, R. (EUA)
 SAVILLE, Ken
 SAVOI, Alba (Itália)
 SCHLOSS, Arleen (EUA)
 SCHÖDL, Greta (Austria, 1929)
 SCHOEMAKER, Peter
 SCHRAENEN, Guy (Bélgica)
 SCHROECK, R. D.
 SCHWARZ, Martin
 SCOTT, Michael (Inglaterra)
 SHOJI, Satoru (Japão)
 SHORT NEWZ
 SIFF, Elena
 SIKORA, Rudolf
 SILVA JR, Francisco Pereira
 SILVA, Falves (Brasil, 1943)
 SILVA, José de Santiago
 SILVA, Orlando P. D.
 SILVEIRA, Regina (Brasil, 1939)
 SIMONI, Piero
 SLEPICKA, Jos
 SMITH, Joel (EUA)
 SOARES, Jaldete
 SOBRAL, Maynard
 SOLONDZ, Lori
 SORENSEN, William Louis (Dinamarca, 1942)
 SOUZA, Al (EUA, 1944)
 SOUZA, Luiz Antonio Lopes de
 SPIGELMAN, Lon
 SPLETTSTÖSSER, Peter Jörg (Alemanha)
 STAECK, Klaus
 STAGNARO, Umberto (Itália)
 STEIN, Robyn L.
 STOLNITZ, Dia
 STRACK, Andreas (Polônia, 1947)
 STRAKOWSKI, Pat
 STUDIO 79
 SUEL, Lucien
 SUMI, Yasuo
 SUMMERS, Rod
 SWDLACEK, Z.
 SWEITZER, Andreas
 TALBOTT, Ronald R.
 TALPO, Bruno (Itália, 1940)
 TANE, Kilmore Cray
 TERRY, Alice
 The Mail Box is a Museum
 THENOT, Jean-Paul (França, 1943)
 TILLIER, Thierry
 TILSEN, B. J.
 TODOROVIC, Miroljub (Iugoslávia, 1940)
 TOMASSO, Ray
 TORA, Gianni de
 TOTH, Gabor (Hungria)
 TRAVERSO, Giuliana
 TRESS, Horst (Alemanha)
 UKIAH
 ULRICH, Timm (Alemanha, 1940)
 URBAN, Jacqueline Nicol (Suíça, 1938)
 URBAN, Janos (Hungria, 1934)
 VALERIANO
 VAN GELUWE, Johan (Bélgica, 1929)
 VARNEY, Edwin (Ed)
 VATER, Regina
 VELAZQUES, Carmen Boullosa
 VELONI, Vagner Dante (Brasil)
 VERFREMDER, Otto Dressier
 VIGO, Edgardo Antonio (Argentina, 1928)
 VIVELL, Judith
 WALD, Susana (Hungria, 1937)
 WANDERMAMM, Richard
 WASHBURN, Claude Pelieu
 WEICHERT, Peter (Alemanha)
 WELLER, Simona
 WHITSON (EUA)
 WIELGOSZ, Andrzej (Polônia)
 WILLIAM, Xerra (Itália)
 WIMMER, Max
 WINIARSKI, Ryszard (Polônia)
 XAVIER, Alice (Brasil)
 XIFRA, Jaume (Espanha, 1934)
 YAMAMOTO, Tatsuo
 YOST, A. K. (EUA)
 ZACARIADES, Marcos
 ZANATTA, Eduardo
 ZELLER, Ludwig (Chile, 1927)
 ZOUBECK, Olbram

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRACOR. *Código de Ética do Conservador-Restaurador*. Disponível em: <<http://www.abracor.com.br/novosite/reconhecimento/reconhecimento01.htm>>

_____. Associação Brasileira de Conservadores e Restauradores. Anais do VIII Congresso, 1996.

_____. Anais do X Congresso, 2000.

AIC (1994): *AIC Code of Ethics and Guidelines for Practice*. Disponível em: <<http://www.conservation-us.org/index.cfm?fuseaction=page.viewpage&pageid=1026>>

ALTHOFER, Heinz. *Il Restauro delle Opere d'Arte Moderne e Contemporanee*. Firenze: Nardini, 1991.

ALTHÖFER, Heinz. *La Restauración del Arte Moderno y Contemporaneo*. In: RIGHI, Lúdia (Org.). *op. cit.*, 2006.

AMARAL, Aracy. *A História de uma Coleção*. In: Museu de Arte Contemporânea de São Paulo: Perfil de um acervo. São Paulo: MAC/USP e Techint, 1988, p.29.

_____. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. São Paulo: Editora 34, 2006.

ANDALORO, Maria (Coord). *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*. Firenze: Nardini Editore, 2006.

ARANTES, Otilia (Org.). *Mário Pedrosa, 1900-1981. Modernidade cá e lá*. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. *Mário Pedrosa, 1900-1981: Acadêmicos e Modernos*. São Paulo: Edusp, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1999.

ASSUNÇÃO, Ademir. *Era uma vez outro patrimônio abandonado*. Jornal O Estado de São Paulo, 10/07/87, p.3, caderno 2.

BALDINI ELIAS, Isis. Anais do X Congresso da ABRACOR: Desafios da Preservação do Patrimônio Cultural, 2000.

_____. *Conservação e Restauro de Obras de Arte em Suporte de Papel*. 2002. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2002

BALDINI, Umberto. *Teoria de la Restauración* – vols. 1 e 2. Madri: Nerea/Nardini, 1997.

- BARASSI, Sebastiano. *The Modern Cult of Replicas: A Rieglan Analysis of Values in Replication*. In: issue n.8, Tate Papers. Autumn, 2007.
- BATISTA, Marta Rossetti (Org). *Cartas a Anita Malafatti*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BEERKENS, Lydia; BERNDES, Christiane. *Interview Tony Cragg on conservation*. In: HUMMELEN, IJSBRAND; SILLÉ, DIONNE (Ed.). *Modern Arte: Who Cares? The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage*, Amsterdam. Belgica: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1999.
- BECK, James. *La restauración de obras de arte: Negocio, cultura, controversia y escándalo*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.
- BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte no Tempo de suas Técnicas de Reprodução*. In: BENJAMIN Walter; ADORNO Theodor; GOLDMANN, Lucien. *Sociologia da Arte*, IV. Zahar Editores: Rio de Janeiro, 1969.
- BERGER, René. *Arte y Comunicación*. Barcelona: Graficas Diamante, 1976.
- BONELLI, Renato. *Restauro anni '80: tra restauro critico y conservazione integrale*. In: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*. fasc. 1-10.
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção*. São Paulo: Edusp, 2007.
- BOURDIEU, Pierre & DARBEL, Alain. *O Amor pela Arte*. São Paulo: Edusp, 2007.
- BRADLEY, Susan (Org.) *The Interface between Science and Conservation*. Londres: British Museum, 1999.
- BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- BRUSCKY, Paulo. *Arte Correio e a grande rede: hoje, a arte é este comunicado*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas, Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CAPLE, Chris. *Conservation Skills, Judgement, Method and Decision Making*. Londres: Routledge, 2000.
- CARBONARA, Giovanni. *Avvicinamento al Restauro*. Napoli: Liguori, 1991.

CARRIÓN, Ulises. *A Arte Postal e o Grande Monstro*. In: Fundação Bienal de São Paulo, XVI Bienal: Volume II – Catálogo de Arte Posta, 1981.

_____. *Fofocas, Escândalos e Boa Educação*. In: Catálogo Geral – XVI Bienal de São Paulo, 1981.

CASTRO, Aloísio Arnaldo Nunes. *A Trajetória Histórica da Conservação-Restauração de Acervos em Papel no Brasil*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em História. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2008.

CCI - Canadian Conservation Institute. *Conservation of Historic and Artistic Works on Paper*. Candada: Mohawk Satin, 1994.

CHIANTORE, Oscar; RAVA, Antonio. *Conservare l'arte contemporânea*. Milão: Mondadori Electa, 2005.

CHIARELLI, Tadeu. In: *97 Panorama de Arte Brasileira – Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Takano, 1997.

_____. *A Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

CODDINGTON, James. *The case against amnésia*. In: CORZO, Miguel Angel (Org.). *Mortality, imortality? The legacy of 20th century art*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999.

COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 1997.

_____. *Moderno Pós Moderno*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. *Os Artistas da Morte*. Revista Bravo, n. 48, p. 8, 2001.

CONTI, Alessandro. *Storia del Restauro*. Itália: Electa, 1973.

CORZO, Miguel Angel (Org.). *Mortality, imortality? The legacy of 20th century art*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999.

CROOK, Jo. *The Impact of Modern Paints*. London: Tate Gallery, 2000.

DANTO, Arthur C. *Looking at the Future looking at the present as past*. In: CORZO, Miguel Angel (Org.). *Mortality, imortality? The legacy of 20th century art*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999. pp. 3-12.

_____. *Após o fim da arte*. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. *El Abuso de la Belleza*. Barcelona: Paídos Ibérica, 2005.

DREIER, Thomas K. *Copyright aspects of the preservation of nonpermanent Works of modern art*. In: CORZO, Miguel Angel (Org.). *Mortality, imortality? The legacy of 20th century art*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999. pp. 63-66.

DYKSTRA, S.W. *The Artist's Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation*. In: Journal of the American Institute for Conservation, v.35, n. 3, pp. 197-218, 1996.

DOLLOFF, Francis W., PERKINSON, Roy L. *How to Care for Works of Art on Paper*. Boston: Museum of Fine Arts, 1985.

DUVIVIER, Edna May de A.. *Código de Ética: um enfoque preliminar*. In: Boletim da Associação Brasileira de Conservadores-Restauradores de Bens Culturais. ABRACOR, Rio de Janeiro, Ano VIII, n. 1, jul 1988.

EAGLETON, Terry. *A Idéia de Cultura*. São Paulo: Unesp, 2003.

ECCO (1993): *E.C.C.O. Professional Guidelines*. Disponível no site: <<http://www.ecco-eu.org/about-e.c.c.o./professional-guidelines-3.html>>

ESCOBETO, Helen. *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, 1999. pp. 53-56.

FARIAS, Agnaldo. In: *Nelson Leirner*. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 1994. pp. 46-49.

FAZENDA, Jorge M.R. (Coord.). *Tintas e Vernizes: Ciência e Tecnologia*. Vols. 1 e 2. São Paulo: ABRAFATI, 1995.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas, Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FERRETTI, Marco. *Scientific Investigations of Works of Art*. Roma: ICCROM, 1993.

FERRIANI, Bárbara. *Lucio Fontana: Between Tradition and Innovation*. In: Section Française de l'Institut International de Conservation. *Conservation et Restauration des Oeuvres Contemporaines*. 13^o Journées d'étude de la SFIC: Art D'Aujourd'hui Patrimoine de Demain. Saint-Étienne: SFIIC, 2009.

FIDELIS, Gaudêncio. *Dilemas da Matéria: Procedimento, Permanência e Conservação em Arte Contemporânea*. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea, 2002.

FLUSSER, Vilém. *NATURAL: MENTE Vários Acessos aos Significados da Natureza*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.

_____. *Os sulfanogramas de Louis Bec*. In: *Catálogo Geral – XVI Bienal de São Paulo*. São Paulo: Bienal. 1981.

FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco (CEPE), 2006.

_____. *Poéticas do Processo, Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana. *Conceitualismo do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume, 2009.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Catálogo Geral – XVI Bienal de São Paulo*. São Paulo: Bienal, 1981.

_____. *XVI Bienal: Volume II – Catálogo de Arte Postal*. São Paulo: Bienal, 1981

GALASSI, Peter. *Conserving Photography and Preserving the Vitality of our Culture*. In: CORZO, Miguel Angel (Org.). *Mortality, imortality? The legacy of 20th century art*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999. p. 81.

GANTZERT-CASTRILLO, Eric. *The Archive of Techniques and Working Materials used by Contemporary Artists*. In: CORZO, Miguel Angel (Org.). *Mortality, imortality? The legacy of 20th century art*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999. pp. 127-130.

GARCIA, Sérgio. *Los Primeros Polímeros que irrumpen en el panorama escultórico hasta el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial*. In: Revista Iberoamericana de Polímeros. Bilbao, v. 8(3), julho de 2007. pp182-187.

GARFINKLE, Ann. M., FRIES, J., LOPEZ, D., POSSESSKY, Laura. *Art Conservation and the Legal Obligations to Preserve Artistic Intent*. In: Journal of the American Institute for Conservation, 36:165-79, 1997.

GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. Londres: Phaidon Press Limited, 1999.

GRATTAN, David W. (Ed.), *Saving the Twentieth Century: The Conservation of Modern Materials*. Canadá: Canadian Conservation Institute, 1993.

GREEMBERG, Clement. *The Collected Essays and Criticism*, editados por John O'Brian, vol.4: *modernism with a vengeance*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

HORIE, C.V. *Materials for Conservation*. Oxford: Butterworth-Heineman, 1996.

HUDINILSON Jr. *Xilografia: arte e uso*. Apostila feita pelo artista para ministrar oficinas de xerografia. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1998.

HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, Dionne (Ed.). *Modern Arte: Who Cares? The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage*, Amsterdam. Belgica: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1999.

IPC - Institute of Paper Conservation. *Modern Works, Modern Problems?*. United Kington: G.W. Belton Limited, 1994.

JAMES, Carlo *et al.* *Old Master Prints and Drawing*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1997.

JOKILEHTO, Jukka. *Alois Riegl e Ceasri Brandi nel loro contesto culturale*. In: ANDALORO, Maria (Coord). *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*. Firenze: Nardini, 2006. pp. 51-57.

KIRBY TALLEY Jr., M. *Studies in the History of Painting Restoration*. Londres: Archetype, 1998.

KLABIN, Vanda Mangia (Coord.). *Frank Stella e Nuno Ramos: afinidades e diversidades*. São Paulo: Takano, 2004.

KÜHL, Beatriz Mugayar. *Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização: Problemas Teóricos de Restauro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Revue Internationale des Sciences Sociales*, vol. XVI, n. 4, 1964.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

MAC. Museu de Arte Contemporânea da USP. *O que faz você agora geração 60?* São Paulo: USP, 1992.

_____. *VIII Jovem Arte Contemporânea*. São Paulo, 1974.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *97 Panorama de Arte Brasileira – Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Takano, 1997.

MACARRÓN MIGUEL, Ana Maria. *Historia de la Conservación y la Restauración*. Madri: Editora Tecnos. 1995.

MACARRÓN MIGUEL, Ana Maria; MOZO, Ana González. *La conservación y la restauración en el siglo XX*. Madri: Tecnos, 2004.

MARTINÉZ JUSTICIA, Maria José. *História y Teoria de la Conservación y Restauración Artística*. Madri: Tecnos, 2000.

MAYER, Ralph. *Materiales y Técnicas de Arte*. Madrid: Hermann Blume, 1988.

MEYER, Ursula (Ed.). *Conceptual Art*. Nova York: Plume, 1972.

MENEZES, Ulpiano T. Becerra. In: *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1993.

MORAES, Angélica de. *Tunga expõe metáforas do amor*. In: O Estado de S. Paulo, São Paulo, Caderno 2, p. D1, 15 mar, 1994.

_____. *Arte Postal some do Centro Cultural*. Estado de São Paulo, 03/04/94, D3.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador. *Teoria Contemporânea de la Restauración*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004.

O'DOHERTY, Brian. *No Interior Do Cubo Branco: A Ideologia Do Espaço Da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

O'NEIL, Elena. *As operações de László Moholy-Nagy: espaço, luz e movimento*. In: ANPAP, 18º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2009.

ODDY, Andrew. *Restauration: Is it Acceptable?*. Londres: GBA Reprographics Ltd, 1994.

OLIVIERI, Cristiane; NATALE, Edson (Org.). *Guia Brasileiro de Produção Cultural 2010/2011*. São Paulo: Edições Sesc, 2010.

PAÇO DAS ARTES. *Nelson Leirner*. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 1994.

PADÍN, Clemente. *Arte Postal em Latinoamérica*. Disponível no site: <http://www.adamar.org/olddesign/num3/pag3335.htm>.

PIANOWSKI, Fabiane. *El Arte Postal em el Contemporâneo: Eugenio Dittborn y Paulo Bruscky*. Disponível no site: <http://revista.escaner.cl/node/19>.

PIVA, Márcia. *Marilena Chauí interdita Centro Cultural*. Jornal Diário Popular. 21/01/1989, p.3.

PERRY, Roy. *Present and Future: Caring for Contemporary art at the Tate Gallery*. In: CORZO, Miguel Angel (Org.). *Mortality, immortality? The legacy of 20th century art*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999. pp. 41-44.

PIRES MARTINS, Maria Helena. *Políticas Culturais de Conservação do Patrimônio: Caso do Mobiliário*. Tese para o concurso de habilitação à Livre Docência. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Departamento de Biblioteconomia e Documentação, 1997.

PIVA, Gino. *L'Arte del Restauro*. Milão: Lito Velox, 1984.

PLAZA, Julio. *Mail Art: Arte em sincronia*. In: Fundação Bienal de São Paulo, XVI Bienal: Volume II – Catálogo de Arte Postal, 1981.

PLENDERLEIGH, H.J. *La Conservación de Antigüedades y Obras de Arte*. Valencia: Artes Gráficas Soler, 1967.

POLI, Francesco. In: CHIANTORE, Oscar; RAVA, Antonio. *Conservare l'arte contemporanea*. Milão: Mondadori Electa, 2005.

PUGLIESE, Marina. *Tecnica Mista, materiali e procedimenti nell'arte del XX secolo*. Milão: Bruno Mondadori Editori, 2006.

REESE, Thomas F. *Andy Goldsworthy's New Ruins*. In: CORZO, Miguel Angel (Org.). *Mortality, immortality? The legacy of 20th century art*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999. pp. 25-34.

RICHARDSON, John. *Crimes against the Cubists*. In: STANLEY PRICE, Nicolas; TALLEY, M. Kiby; VACCARO, Alessandra. *Historical and Philosophical Issues in*

the Conservation of Cultural Heritage. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996.

RICHMOND, Alison (Ed). *Modern Works, Modern Problems? Conference Papers*. The Institute of Paper Conservation. London: G.W.Belton, 1994.

RICHTER, Hans Georg. *Dada: arte e antiarte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

RIEGL, Alois. *The Modern Cul of Monuments: It's Essence and Its Development*. In: STANLEY PRICE, Nicolas; TALLEY, M. Kiby; VACCARO, Alessandra. *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996.

RIGHI, Lúdia (Org.). *Conservar el arte contemporâneo*. Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea, 2006.

ROTA-ROSSI, Beatriz. *Alex Vallauri: da gravura ao grafite*. Santos: UNISANTA, 2007.

SCHOSSLER, Patrícia; SOUZA, Luiz A.; CUNHA, João; D'ARS, João Cura; CARAZZA, Fernando. *Identificação de materiais artísticos contemporâneos: análise de tintas acrílicas e vinílicas comerciais por FTIR e microscopia de luz polarizada*. Anais do X Congresso da ABRACOR: Desafios da Preservação do Patrimônio Cultural, 2000, p. 165

SECTION FRANÇAISE DE L'INSTITUT INTERNATIONAL DE COMSERVATION. *Conservation et Restauration des Oeuvres Contemporaines*. 13^o Journées d'étude dela SFIIC: Art D'Aujourd'hui Patrimoine de Demain. Saint-Étienne: SFIIC, 2009.

SHARP, Willoughby. In: *Lawrence Weiner: At Amsterdam*. In: Revista Avalanche, Nova York: Kineticism Press, n. 4 (Spring), 1972. p.67.

SILVA. Fernando Fernandes da. *Mario e o Patrimônio: um anteprojeto ainda atual*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 30, 2002. p.129-135.

SNYDER, Jill. *Caring for your Art*. New York: Allworth Press, 1996.

SOARES, Maria Luisa; GRÜNER, Alma; VEIGA, Carla. *Arte Contemporânea: Criação e Implantação de um Núcleo de Pesquisa e Treinamento no Rio de Janeiro*. Anais do IX Congresso da Abracor: Conservação e Comunidade, 1998.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

STANLEY PRICE, Nicolas; TALLEY, M. Kiby; VACCARO, Alessandra. *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996.

STILES, Kristine; SELZ, Peter. *Theories and Documents of Contemporary Art: a sourcebook of artists' writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996.

STOLOW, Natham. *Conservation and Exhibitions*. London: Butterworths, 1965.

STOOR, Robert. *Immortalité Provisoire*. In: CORZO, Miguel Angel (Org.). *Mortality, immortality? The legacy of 20th century art*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999. pp. 35-40.

TELLES, Carlos Queiroz. *A indústria de tintas no Brasil: 100 anos de cor e história*. São Paulo: CL-A Comunicações S/C Ltda., 1989.

TEMKEIN, Ann. *Strange Fruit*. In: CORZO, Miguel Angel (Org.). *Mortality, immortality? The legacy of 20th century art*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999. pp. 45-50.

TSANG, Jia-sun *et al.* *Preserving modern Marvels: the plastics collection at the National Museum of American History*. In: Section Française de l'Institut International de Conservation. *Conservation et Restauration des Oeuvres Contemporaines*. 13^o Journées d'étude de la SFIIC: Art D'Aujourd'hui Patrimoine de Demain. Saint-Étienne: SFIIC, 2009.

WARD, Philip. *La conservación del patrimonio: carrera contra reloj*. Marina del Rey, California: Getty Conservation Institute, 1992.

WETERING, Ernst Van de. *World Art: Themes of Unity in Diversity*, ed. Irving Lavin.

WHITELEGG, Isobel. *The Bienal de São Paulo: Unseen/Undone (1969-1981)*. Afterall: Art, Context and Enquiry, Journal Autumn/Winter. Londres: 2009. p.108.

WILDER, Gabriela Suzana. In: *O que faz você agora geração 60? Jovem Arte Contemporânea dos anos 60 revisitada*. São Paulo: MAC/USP, 1991. p. s/n.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

VAN OOSTEN, Thea. *Here today, gone tomorrow? Problems with plastics in contemporary art*. In: HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, Dionne (Ed.). *Modern Arte: Who Cares?* The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam. Belgica: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1999.

VILLARES, Luiz Diederichsen. *Apresentação*. In: *Catálogo Geral – XVI Bienal de São Paulo*. São Paulo: Bienal. 1981.

VIOLA, Bill. *Permanent Impermanence*. In: CORZO, Miguel Angel (Org.). *Mortality, immortality? The legacy of 20th century art*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999. pp. 85-94.

ZANINI, Walter. *Multimedia Internacional*. Texto de apresentação do catálogo da exposição. Universidade de São Paulo, 1979.

_____. *Introdução*. In: *Catálogo Geral – XVI Bienal de São Paulo*. São Paulo: Bienal. 1981.

_____. *A Arte Postal na XVI Bienal*. In: Fundação Bienal de São Paulo, XVI Bienal: Volume II – Catálogo de Arte Postal. 1981.

Leis

Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil de 16 de julho de 1934.

Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937.

Decreto nº 25, de 30 de novembro de 1937.

Decreto-Lei nº 3.866, de 29 de novembro de 1941.

Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009.

Sites:

Manifesto Futurista. *In:* : <http://www.futurismo.altervista.org/manifesti/pittoriFut.htm>

Manifesto Realista. *In:* disponível em: http://pt.wikilingue.com/es/Manifesto_Realista

Rauschenberg (Vídeo). *In:* : <http://www.youtube.com/watch?v=tpCWh3IFtDQ>

Manifesto Ruptura. *In:* <http://www.artbr.com.br/casa/ruptura/index.html> .

Christies. : [www.christies.com.LotFinder/lot_details.aspx?](http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?)

Itaú Cultural. <http://www.itaucultural.org.br>

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=225>>.

Compromisso de Brasília. *In:*
http://www.icomos.org.br/cartas/Compromisso_de_Brasilia_1970.pdf

Arquivo de São Paulo. <http://www.arqsp.org.br/cpba>

Forum Permanente:
http://www.forumpermanente.org/instituicoes/mamsp/Hist_c3_b3ricoMAMSP

UNIRIO. <http://www.unirio.br/museologia/nummus/75anos.htm>

Instituto de Estudos Brasileiros (IEB).
<http://www.ieb.usp.br/topico.asp?categ=1&subcateg=1&topico=55>

Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC/USP).
<http://www.mac.usp.br/mac/acervo/frames.asp?menu=1>

Jornal O Globo. <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2010/03/18>

Jornal da Tarde. <http://www.jt.com.br/editorias/2010/03/17/ger-1.94.4.20100317.14.1.xml>

TV Cultura. <http://www.tvcultura.com.br>

Revista Escaner. <http://revista.escaner.cl/node/19>

Cibercultura. <http://www.cibercultura.org.br>

Centro Cultural São Paulo. <http://www.centrocultural.sp.gov.br/>.

Entrevistas:

ARACY AMARAL. Entrevista concedida em 07 de maio de 1980 a Rafael Elia, pesquisador do IDART. Entrevista anexada a pesquisa “Introdução aos anos 70”. Arquivo Multimeios. Centro Cultural São Paulo. Número de tombo: TR 059

WALTER ZANINI. Entrevista realizada dia 16/12/2009. Entrevistadores: Martin Grossmann, Vinicius Spricigo e Pamela Prado. A ser disponibilizada no site do Fórum Permanente. www.forumpermanente.org

WALTER ZANINI. Entrevista realizada por Andréia Silva.

JOÃO PIRAÍ. Entrevista realizada por Andréia Silva.

GABRIEL BORBA. Entrevista realizada dia 23/03/2009. Entrevistadores: Isis Baldini Elias e Júlia Bevilacqua.

HUDINILSON JUNIOR. Entrevista realizada dia 07/04/2009. Entrevistadores: Isis Baldini Elias, Priscila Alegre, Andrea Morellato, Júlia Bevilacqua.

PAULO BRUSCKY. Entrevista realizada dia 07/04/2009. Entrevistadores: Isis Baldini Elias.

REGINA SILVEIRA. Entrevista realizada dia 07/04/2009. Entrevistadores: Isis Baldini Elias e Júlia Bevilacqua.