

O TEMPO E AS OBRAS DE ARTE: CONSIDERAÇÕES ACERCA DA POSSIBILIDADE DE CONSERVAÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA.

Time and works of art: considerations about contemporary art's possibility of conservation.

Humberto Farias.Carvalho

Conservador-restaurador e arte educador. Mestrando em Artes Visuais, Linha de pesquisa Crítica e História da arte - UFRJ
humbertofarias@hotmail.com

Resumo

Esta comunicação pretende abordar as conseqüências, os efeitos do tempo sobre as obras de arte contemporânea, e de que maneira pensar a conservação e a restauração destas. A partir de exemplos específicos de trabalhos de artistas contemporâneos como Mira Schendel, Robert Smithson e Rirkrit Tiravanija, serão desenvolvidas reflexões com o intuito de propor considerações gerais a respeito da possibilidade de se conservar e restaurar obras de arte contemporânea. Desta forma, criar um pensamento crítico, acerca da natureza dos trabalhos destes artistas, orientado pelo esforço conjunto de teorias da história da arte e da restauração. As ponderações relativas às obras deste período conduzirão a questões inerentes às possibilidades de atuação no campo da conservação e da restauração.

Palavras-chaves: Passagem do tempo; conservação; arte contemporânea.

Abstract

This communication intends to approach the consequences, the effects of time on contemporary works of art, and in which way to think their conservation and restoration. From specific examples of contemporary artist's works such as Mira Schendel, Robert Smithson and Rirkrit Tiravanija, reflexions will be developed aiming to propose general considerations about the possibility of conserving and restoring contemporary works of art. In this sense, to create a critical thinking about the nature of these artist's works, guided by the effort altogether from history of art's theories and restoration's ones. The considerations related to the art works from this period will lead to questions inherent to the possibility of acting at the conservation and restoration fields.

Key Words: The passing of time; conservation; contemporary art.

Esta comunicação pretende abordar as conseqüências, os efeitos do tempo sobre as obras de arte contemporânea, e de que maneira pensar a conservação e a restauração destas. A partir de exemplos específicos de trabalhos de artistas contemporâneos como Mira Schendel, Robert Smithson e Rirkrit Tiravanija, serão desenvolvidas reflexões com o intuito de propor considerações gerais a respeito da possibilidade de se conservar e restaurar obras de arte contemporânea. Desta forma, criar um pensamento crítico, acerca da natureza dos trabalhos destes artistas, orientado pelo esforço conjunto de teorias da história da arte e da restauração. As ponderações relativas às obras deste período conduzirão a questões inerentes às possibilidades de atuação no campo da conservação e da restauração.

Para se pensar conservação e restauração de arte contemporânea, é necessário o entendimento de que esta é uma arte individual, onde em sua maioria, as obras não compartilham de procedimentos grupais, como é possível perceber na arte moderna. Entretanto, o que buscamos nesta comunicação é a sistematização de teorias da crítica de arte com teorias da conservação e restauração, entendendo que a utilização das teorias acontece quando se compreende as relações intrínsecas das proposições das obras de arte.

Como se sabe a restauração é o conjunto de atividades materiais, ou de processos técnicos, destinados a melhorar a eficiência simbólica e historiográfica dos objetos, atuando sobre os materiais que os compõem¹. E está ligada diretamente a conservação² ambiental ou preventiva. A conservação promove medidas para que o objeto de arte experimente o menor número de alterações durante o maior tempo possível. A conservação atua diretamente sobre os materiais que compõem os objetos artísticos, sem alterar suas capacidades simbólicas. Ambas as atividades estão preocupadas em manter o objeto de arte em condições adequadas de fruição para as gerações atuais e futuras, ou seja, adequar e manter sua condição física para a posteridade.

Existem teorias de restauração consideradas clássicas como, por exemplo, a de Cesari Brandi, e teorias consideradas contemporâneas como a de Salvador Muñoz Viñas.

Em linhas gerais, para Brandi³ a restauração deve visar o restabelecimento da unidade potencial da obra, desde que não cometa um falso artístico e não remova as marcas que a obra adquiriu com a passagem do

¹ VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoría Contemporânea de la Restauración**. Madrid: Editorial Síntese, 2004. p. 80, tradução nossa.

² VIÑAS, op. cit., p. 18.

³ BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

tempo. Viñas⁴ pretende, durante o processo de restauração, não alterar os significantes de uma obra de arte considerando seu valor simbólico e historiográfico. As teorias existentes tratam de objetos físicos, a intervenção na matéria busca manter os códigos visuais, de modo a não alterar a mensagem.

Iniciemos o desenvolvimento deste raciocínio utilizando como exemplo pintura, desta forma, contribuindo para o entendimento da lógica das teorias de restauração e crítica de arte, e no desenvolvimento de considerações que possam orientar procedimentos ligados à conservação e restauração. Usemos uma pintura de Mira Schendel (IL. 1).



IL. 1. Fotografia. Mira Schendel, têmpera e folha de ouro sobre gesso e madeira sem título 1987. Observação, fotografia realizada após a restauração. FONTE: Fotografia do autor.

Esta obra foi encaminhada para restauração porque apresentava manchas resinosas sobre a camada de pintura, e isso incomodava muito o proprietário da obra. Descobriu-se que a obra foi repintada⁵ por completo, um pseudo-restaurador aplicou uma nova camada de tinta sobre toda a camada de pintura original. Após alguns exames, acredita-se tratar de uma repintura a base de tinta PVA (acetato de polivinila).

⁴ VIÑAS, op. cit.

⁵ Em restauração a aplicação de qualquer tipo de tinta sobre a camada de pintura original é denominado repintura.

Este trabalho é uma têmpera e folha de ouro sobre gesso e madeira, pertencente à série que começou a ser produzida em torno de 1983. Mira Schendel era judia de origem suíça, e veio para o Brasil em 1949. Como se sabe, esta série de trabalhos realizados nos anos 80 possui uma carga mística oriental, onde o plano da pintura é monocromático buscando o vazio, com pequenos desníveis na superfície formando linhas virtuais. De fatura lisa e sem impregnação gestual, o ouro ilumina a têmpera convidando à placidez, à contemplação e à reflexão. O caráter intimista, a referência de textura, de aridez e de opacidade da têmpera com a assinatura em ouro, busca reportar também o mundo hebraico, da cabala.

Com a restauração foi possível restituir parte da intenção proposta pela artista, na remoção das manchas, tornando a superfície lisa e homogênea dando sensação de vazio e solidão desejada. Porém a opacidade, a aridez, o sentido afirmativo e transgressor do espaço real, se perderam para sempre.

Quando o pseudo-restaurador sem nenhum conhecimento crítico-histórico da obra de Mira Schendel aplicou tinta PVA sobre têmpera, ele amputou a pintura. O binário conceito e matéria se desfez no momento em que a repintura de tinta PVA, a base de água, sensibilizou a têmpera, se ancorando a ela e impossibilitando qualquer tipo de reversibilidade.

Cogitemos problemas hipotéticos na obra acima exemplificada, e façamos uma reflexão tendo como comparação de um lado os teóricos Brandi e Clemente Greenberg⁶ e de outro Viñas e Arthur C. Danto⁷. Partiremos por um lado de uma leitura formalista de Greenberg e do pensamento da teoria brandiana que atribui valores às instâncias histórica e estética. E por outro lado, de um pensamento filosófico acerca do objeto de arte de Danto e a teoria de Viñas, que se preocupa com a preservação dos significantes da obra. Os pares teóricos foram reunidos a partir das afinidades de pensamentos e do momento histórico que ambos publicaram suas teorias⁸.

Imaginemos que a folha de ouro pertencente à pintura estivesse muito desgastada pelo tempo, perdido a aparência dourada e o brilho. E a camada de tinta com vários pontos de alteração de cor e perdas de camada pictórica.

⁶ GREENBERG, Clemente. **Arte e Cultura**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

⁷ DANTO, Arthur C. **Após o Fim da Arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

⁸ O livro de Brandi, “Teoria da Restauração”, foi publicado no ano de 1963, e os artigos mais famosos de Greenberg, “Pintura Modernista” em 1960, e “Depois do expressionismo Abstrato” em 1962. Danto publicou seu livro “Após o Fim da Arte: a arte contemporânea e os limites da história” em 1997, e Viñas o livro “Teoria contemporânea da restauração” em 2004, contendo muitas citações a Danto.

Acreditamos que um conservador/restaurador, seguindo os postulados da teoria de Brandi, faria retoques nas áreas de perda, de modo que pudessem ser reconhecidos, para não se criar um “falso artístico”. Na folha de ouro nada se faria, pois é importante para a instância histórica preservar a passagem do tempo sobre o material, também com o intuito de não se criar um “falso artístico”.

É possível que Greenberg ficasse satisfeito com o posicionamento de Brandi, e até mesmo com o tratamento do pseudo-restaurador que aplicou tinta (PVA) sobre a têmpera. Para Greenberg o que lhe interessa é a forma, retângulo e triângulo, a pureza filosófica buscada nas formas geométricas, o “essencial” de cada meio. A diferença entre técnicas pictóricas, provavelmente, não alteraria seu entendimento com relação à leitura formal e purista abstrata.

Na teoria contemporânea da restauração, Viñas, para não alterar os significantes⁹ da obra, faria uma investigação acerca das intenções do artista para com os materiais utilizados, perguntando-se qual o valor semântico que aquela materialidade carrega e qual a importância simbólica dentro de um contexto social que se faz necessário restaurar. Pois a modificação da aparência material acarretaria a mudança dos significantes e, por conseguinte dos significados¹⁰. Ora, a mudança do significado, que é o conceito, comprometeria a comunicação, a linguagem, o pensamento de questões íntimas e subjetivas que levaram Mira Schendel a propor aquela obra.

De acordo com Viñas, Danto entende que a arte contemporânea efetiva-se na individualidade das proposições artísticas, e que o entendimento da pintura está vinculado a um conceitualismo inerente a obra de arte.

Desta forma, acredita-se que seria imprescindível a restituição das qualidades estéticas da folha de ouro como foi pensada pela artista, e na camada pictórica um tipo de retoque que chegasse ao resultado de superfície homogênea e árida da têmpera, buscando manter os significantes como proposto pela artista.

Na obra de Smithson percebe-se a existência de um viés analógico entre matéria e homem, procedimentos e vivências, organizados pelo conceito

⁹ Dentro da análise semiológica, significante é uma dimensão do signo que se apresenta numa determinada materialidade. Ver: ARGAN, Giulio C. **Guia da história da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1992. p. 14.

¹⁰ Dentro da análise semiológica, significado é uma dimensão do signo que se apresenta como conceito, relativo a uma determinada cultura. Ver: ARGAN, Giulio C. **Guia da história da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1992. p. 14.

de entropia¹¹. Tais semelhanças demonstram intenções diretas com a natureza, que é vista como ciclos, onde sua matéria gera o pensamento investigativo que conduz suas proposições.

Estas transformações naturais vão ao encontro das transformações do homem, o artista relaciona o processo de transgressão realizado pela arquitetura na natureza como dilaceração da superfície da terra. Smithson valida o fetichismo do material oriundo da natureza, e propõe a “fissura”¹² como possibilidade maior de desvincular a matéria ao objeto de arte.

A desmaterialização do objeto físico para Smithson significa que nada é sólido, tudo é permeável. Em um de seus trabalhos mais significativos a *Spiral Jetty*, que consiste em um grande deslocamento de enormes quantidades de rocha e terra que se projeta da margem para o interior sobre um grande lago salgado em forma de espiral.

O artista utiliza elementos que pertencem ao universo mítico dos primeiros habitantes do local onde foi construída a obra, estes acreditavam na existência de um redemoinho originado por um forte curso de água subterrâneo. Tendo a obra a forma de espiral, Smithson reúne o objeto artístico ao mito.

O autor de *Spiral Jetty* coloca sua obra dentro de um contexto fenomenológico onde espera que o fruidor experimente esteticamente a obra estando imerso no trabalho para reconhecer que a expansão do espaço natural se encontra no interior do observador. A sensação de *Spiral Jetty* é a declaração de afastamento da posição que ocupamos relativamente a nossos centros físicos e psicológicos. Assim, podemos pensar em fenomenologia do conceito¹³ que produz o conceito como objeto.

Este trabalho de Smithson está compreendido no campo da *Earthwork* ou *Land Art*¹⁴, como é sabido, é muito difícil o acesso ao local onde foi realizada a obra, com possibilidade da não existência da mesma hoje. Como experimentar esteticamente obras desta categoria? É possível que estas obras só possam ser experimentadas indicialmente.

¹¹ FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D. **Arte desde 1900**. Madrid: Ediciones Akal, 2006. p. 505-508.

¹² SMITHSON, Robert. **Uma Sedimentação da Mente: projetos da terra**. In: FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 191.

¹³ ÉRIC, Aliez. **Da impossibilidade da fenomenologia**. São Paulo: Editora 34, 1996. p. 87.

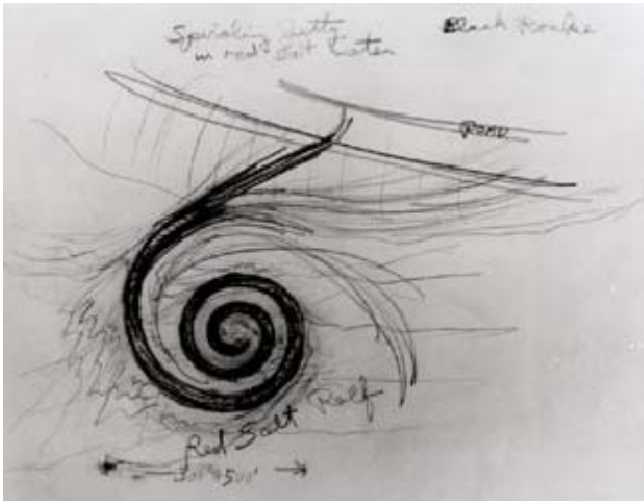
¹⁴ KRAUSS, op. cit.

Desta forma, a possibilidade de fruição a partir do índice da obra, ou seja, por meio de fotografia, projeto, documento, vídeo e resíduos, conserva o conceito, o conhecimento do artista, pois a matéria que representa o trabalho, em muitos casos, é impossível de ser restituída ao seu estado íntegro de modo a manter seu valor simbólico.

Logo, para se restaurar uma obra de arte é necessário que se atue no material que a constitui, pois a matéria é o significante que temos que preservar para não alterar os significados que o artista propôs.

Se considerarmos que na *Spiral Jetty* de Smithson o que se conserva é o conceito como objeto de arte, e sendo o significado o conceito advindo de uma materialidade, existe a impossibilidade de se restituir algo imaterial. Em última análise, se a experiência estética do trabalho é indicial, o único elemento que é possível restituir, restaurar, é o suporte que carrega a imagem e a proposição da obra.

Todavia, esta condição indicial colocada por intermédio de projeto (IL. 2.) ou foto, possibilita a “reconstrução” do objeto de arte. Como é sabido, a reconstrução, a obra desenvolvida a partir de projeto, era o pensamento em voga desta geração de artistas.



IL. 2. 1970, Robert Smithson, *Spiral Jetty in Red Salt Water*, grafite sobre papel, 9” X 12”. FONTE: <http://www.robertsmithson.com/>

Sendo assim, a obra pode emergir através da reconstrução, a materialidade é reconstituída e assim restaurado seu valor semântico.

No trabalho de Rirkrit Tiravanija (IL. 3.), considerando as devidas diferenças, possui um caráter de ciclo igual ao de Smithson. Em seu trabalho “sem título de 1992 (*Free*)”, Tiravanija constrói uma espécie de instalação.

Neste ambiente o artista propõe a obra, ela é o acontecimento, uma situação de encontro com celebração entre grupos de pessoas, como uma espécie de ritual onde todos estão incluídos, criando relações de bem-estar e intervalos de boa vontade.



IL. 3. Vista da instalação de Rirkrit Tiravanija, sem título 1992 (*Free*) (refeita em 200). FONTE:

<http://nymag.com/arts/art/reviews/31511/>

São pequenas utopias, onde o processo, o acontecimento, é a materialidade artística, não os objetos ali presentes. O artista neste trabalho levou fogareiros portáteis e ofereceu comida tailandesa para os visitantes, demonstrando interesse na arte que se desenvolve quando os visitantes comem e conversam com o artista e entre si, contribuindo para a criação da obra.

A relação de ciclo se faz quando um evento acaba e outro começa, preparar a comida, comer e findar.

Nas palavras do curador suíço Hans Ulrich Obrist¹⁵ o mais importante não é o que você vê, mas o que acontece entre as pessoas, ou seja, os elementos visuais, os objetos, são meros pretextos para garantir a relação entre os visitantes, nas palavras de Nicolas Bourriaud¹⁶ é a “Estética Relacional”.

Se os objetos como bancos, cadeiras, painéis, fogareiros, copos, talheres, geladeira e toda a estrutura de madeira montada são meros coadjuvantes para o protagonista “o acontecimento”, seria irrelevante a conservação e a restauração dos mesmos. Os registros fotográficos, projetos e toda sorte de técnicas de registro dão a medida indicial de que a relação aconteceu, contribuindo para a conservação da obra. Assim, mais uma vez a conservação e a restauração se limitam em manter os objetos materiais, sejam eles físicos em sua condição material ou físico em sua condição “indicial”.

Referências bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. **Guia da história da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

BARTHES, Roland. **Elementos da semiologia**. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BATCHELOR, David. **Movimentos da Arte Moderna: minimalismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. **Esthétic relationelle**. Les Presses du Réel. Paris: 1998.

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. Segunda edição.

BUENO, Guilherme. **A teoria como projeto: Argan, Greenberg e Hitchcock**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2007.

¹⁵ OBRIST, Hans Ulrich. **Arte agora! : em 5 entrevistas / Marththew Barney, Maurizio Catellan, Olafur Eliason, Cildo Meireles, Rirkrit Tiravanija**. São Paulo: Alameda, 2006. p. 79-80.

¹⁶ BOURRIAUD, Nicolas. **Esthétic relationelle**. Les Presses du Réel. Paris: 1998.

- CALVO, Ana. **Conservación y Restauración de Pintura sobre Lienzo**. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002.
- DANTO, Arthur C. **Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas & Movimentos: guia enciclopédico da arte moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ÉRIC, Aliez. **Da impossibilidade da fenomenologia**. São Paulo: Editora 34, 1996.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D. **Arte desde 1900**. Madrid: Ediciones Akal, 2006.
- FOSTER, Hal. **Recodificação – Arte, Espetáculo, Política Cultural**. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- GREENBERG, Clement. **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura**. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- HEARTNEY, Eleanor. **Movimentos da Arte Moderna: pós – modernismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MAYER, Ralph. **Manual do Artista**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MARQUES, Maria Eduarda. **Espaços da Arte Brasileira: Mira Schendel**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- OBRIST, Hans Ulrich. **Arte agora! : em 5 entrevistas / Marththew Barney, Maurizio Catellan, Olafur Eliason, Cildo Meireles, Rirkrit Tiravanija**. São Paulo: Alameda, 2006.
- SCICOLONE, Giovana. **Il restauro dei dipinti contemporanei**. Itália: Nardini Editore, 1993.
- VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoría Contmporánea de la Restauración**. Madrid: Editorial Síntese, 2004.
- WOOD, Paul. **Movimentos da Arte Moderna: arte conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- WOOD, Paul. **Modernismo em disputa: arte desde os anos 40**. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.