

A PROBLEMÁTICA DA CONSERVAÇÃO – RESTAURAÇÃO DE OBRAS DE ARTE CONTEMPORÂNEA PRODUZIDAS COM MATERIAIS INDUSTRIAIS

Giulia Villela Giovani / Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais

RESUMO

O presente artigo trata de uma reflexão sobre a problemática da conservação - restauração de obras de arte contemporânea destacando aquelas que possuem em sua composição materiais industriais. Busca-se discutir as possibilidades e ferramentas para identificação de técnicas e materiais, indicação de metodologias para a conservação e restauro, e conhecimento das intencionalidades artísticas. Esta proposta visa uma boa prática e ética de atuação por parte dos especialistas responsáveis pelos procedimentos de preservação.

PALAVRAS-CHAVE

conservação – restauro; arte contemporânea; materiais industriais; alteração de materiais; pinturas monocromáticas.

ABSTRACT

This article is a reflection on the issue of conservation - restoration of contemporary artworks, highlighting those that have in their composition industrial materials. The aim is to discuss the possibilities and tools for identification techniques and materials, indication of methodologies for the conservation and restoration, and knowledge of arts. This proposal aims to good practice and partly by acting ethics experts responsible for the preservation procedures.

KEYWORDS

conservation – restoration; contemporary art; industrial material; alteration of materials; monochromatic paintings.

As dificuldades que norteiam a preservação da arte contemporânea vêm gerando estudos e discussões em torno de metodologias e da ética de atuação dos profissionais e das instituições responsáveis por sua conservação. Desta forma, faz-se necessário refletir sobre os métodos e critérios referentes à conservação-restauração adotados até então, e já assimilados por profissionais do campo de atuação. Rever os conceitos, repensar os problemas e principalmente refletir sobre as novas metodologias para lidar com os desafios, são ações fundamentais para sucesso desta proposta.

Por meio das leituras realizadas durante a pesquisa acerca do referencial teórico e metodológico, alguns textos foram de fundamental relevância no que tange ao entendimento do panorama acerca da problemática da conservação-restauração de obras de arte contemporânea. Como não é possível apresentar todas as reflexões em torno da preservação da arte contemporânea no contexto deste artigo, optou-se por destacar as abordagens referentes ao uso de materiais industriais nesta tipologia de arte, a importância do conhecimento das intenções artísticas e investigação de materiais e técnicas, problemas relacionados a alterações desses materiais e estratégias para conservação e restauro.

O início das discussões em torno da preservação de Arte Contemporânea se deu na década de 1990, por meio de eventos referenciais, que foram pioneiros sobre as reflexões acerca do tema, entre eles, destacam-se as conferências internacionais: *From Marble to Chocolate* – Tate Gallery (1995), *Modern Art: Who Cares?* (1997), *Mortality Imortality? The Legacy of 20th Century Art* – The Getty Institute (1998) e o projeto INCCA – *International Network for the Conservation of Contemporary Art* (1999), que fomentaram discussões sobre os principais problemas éticos, estéticos e materiais; intenções dos artistas e a preservação; metodologias para conservação e restauro. Esses eventos foram e são marcados ainda hoje pela participação de equipes interdisciplinares, envolvendo conservadores-restauradores, cientistas da conservação, historiadores, artistas e entre outros, tornando proeminente a importância da participação de vários profissionais e instituições nas discussões sobre o tema (SEHN, 2010).

Entre as especificidades relacionadas a esta tipologia de arte, o texto *La problemática de la obra de arte contemporáneo* (2004, p.199–208)ⁱ de Teresa Escohotado Ibor, discute as especificidades dessa tipologia de arte e as implicações de sua conservação-restauração. A autora considera que existem três aspectos determinantes da natureza criativa da obra: o objeto artístico realizado com materiais adequados, as obras executadas com finalidade de experimentação, empregando muitas vezes materiais incompatíveis e as concepções artísticas que utilizam uma natureza material efêmera, impossíveis de conservar ou altamente sensíveis.

Com relação aos tipos de alterações que estes trabalhos artísticos podem apresentar, podemos citar três causas mais comuns, sendo elas: o uso de materiais novos e/ ou com qualidade desconhecida e a falta de conhecimento de suas resistências e interações, por parte dos artistas; as situações ambientais inadequadas gerando contaminação por poluentes, flutuações de temperatura e umidade relativa, iluminação inadequada, ataques biológicos, entre outros e que impactam diretamente na conservação dos acervos artísticos contemporâneos; e por último, a contínua exibição e consumo das obras de artes que podem gerar uma série de consequências prejudiciais, como manipulação inadequada, atentados, más condições de transportes, negligência, entre outros.

Ao lidar com a problemática da preservação de obras de arte contemporânea uma série de questões precisam ser pensadas para guiar as ações de conservação e restauração. Neste sentido, Gaudêncio Fidelis (2002) considera que existem quatro requerimentos preliminares essenciais que deveriam ser seguidos: a) *A importância de uma adequada documentação da obra*; b) *A importância de identificar a diversidade de materiais que compõem a obra e suas respectivas propriedades*; c) *A necessidade de preservar a intenção original do artista em um processo de conservação e restauração, tendo como perspectiva os procedimentos adotados*; d) *A necessidade da troca de informações entre artistas e profissionais especializados*.

Analisando os desafios proporcionados pelas diversas características que podem compor as obras de arte contemporâneas, a documentação é atualmente uma grande aliada no que se refere à conservação dessa modalidade de arte. Por meio

dela é possível estabelecer um maior entendimento das propostas artísticas, bem como conhecer melhor os materiais e técnicas exploradas. Sem dúvida, quando bem executada a documentação se torna uma fonte segura de informações, podendo auxiliar em ações de armazenamento, pesquisa, restauro e exibição.

Com a incorporação de materiais não tradicionais, a diversidade de composição, efemeridade de certas obras, experimentação por parte de alguns artistas, e principalmente a complexidade das propostas artísticas onde o material é utilizado por suas qualidades plásticas e possibilidades conceituais, torna-se iminente a necessidade da identificação desses materiais e o conhecimento de suas propriedades intrínsecas para a conservação destes trabalhos.

O uso de materiais industriais induz uma série de problemas no que diz respeito à dificuldade em relação a permanência deles e a compreensão dos seus processos de envelhecimento e/ou degradações. Desta forma, o estudo científico fornece subsídios para conhecer profundamente a natureza destes materiais. Rita Macedo (2007) ressalta a aplicação da disciplina *Technical Art History*, que compila conhecimentos entre a tradição da *Connoisseurship*, com métodos de análises científicas para identificação e conhecimento de materiais e técnicas.

Relativamente aos materiais utilizados, é comum os autores não recordarem pormenores referentes a estes ou à sua origem, mas a investigação científica e o recurso às novas tecnologias, assim como os métodos da *Technical Art History* dão resposta a este problema (MACEDO, 2007. p.4).

Outra estratégia interessante é proposta por Teresa Ibor, onde a pesquisadora defende o uso de fac-símiles onde possam ser realizados testes de degradações e intervenções para auxiliar na assimilação de técnicas e materiais explorados por artistas.

Dentro de la metodología de restauración en los materiales desconocidos, lo más adecuado es el estudio científico de los mismos con sus características, comprobando las reacciones en las réplicas. Es en la réplica donde se realizarán las pruebas de intervención, encontrando los resultados más adecuados. De esta manera el especialista establece un sistema de carácter investigador,

que en el campo de la restauración abre los caminos a los profesionales de ésta. (IBOR, 2004, p.207)

Extremamente ligada à questão do conhecimento de materiais e técnicas está a importância do registro de intenções dos artistas e as metodologias para capturas de informações junto aos mesmos. Presume-se que a coleta de dados técnicos e conceituais constituem meios fundamentais para preservação das obras, uma vez que permitem que o responsável por esta atividade utilize estas informações como base para as decisões,

Tais trocas de informações [...] devem ser promovidas não somente acerca da propriedade dos materiais utilizados, mas também o artista deve explicitar, da maneira mais detalhada possível, todos os procedimentos técnicos utilizados na constituição da obra, o que deverá incluir, obviamente, combinações não aparentes de materiais, produtos químicos utilizados, assim como as limitações nas mudanças que a obra poderá comportar na eventual necessidade de modificação de suas partes, no caso de um processo de restauração, reconstituição ou até mesmo da utilização de mecanismos que possam ajudar na manutenção preventiva do trabalho, tais como molduras especiais, estruturas de sustentação não aparentes, etc. (FIDELIS, 2002, p.36)

Caso não seja possível contatar o artista devido ao seu falecimento, aconselha-se que sejam consultadas outras fontes, como escritos, artigos de jornais, revistas, entrevistas com amigos, colegas de trabalho, familiares, para que possam ser coletadas informações abrangentes referentes a intencionalidade e forma de produção de suas obras. Além disso, é muito importante ressaltar o conhecimento profundo da história da arte, seus princípios estéticos, conceituais e contextuais para compreender as produções artísticas e seus objetivos.

A complexidade do uso de materiais industriais

Com o início do século XX e os efeitos causados pela Revolução Industrial, muitos artistas passaram a incorporar aos seus trabalhos materiais não tradicionais, concebidos para outros fins. As descobertas e inovações de materiais por parte da indústria propiciaram também uma ruptura com a tradição.

O *Manifesto Futurista* criado em 1909 pelo italiano Fillippo Tommaso Marinetti (1876–1994) ressalta o desejo por parte dos artistas da incorporação de elementos

do mundo moderno e industrial à arte, exalta a máquina, tecnologia e a ciência, tornando-se então uma nova atitude estética e política. Neste sentido, outro italiano chamado Umberto Boccioni (1882–1916) cria o “Manifesto técnico da escultura futurista”, onde pronunciava:

[...] destruam a ‘dignidade’ literária e tradicional das estátuas de mármore e bronze. Recusem-se a aceitar a natureza exclusiva de um único material na construção de um todo escultural. Insistam em que até mesmo vinte tipos de diferentes materiais podem ser usados em uma mesma obra de arte a fim de obter um movimento plástico. Para mencionar alguns exemplos: vidro, madeira, papelão, ferro, cimento, cabelo, couro, pano, espelhos, lâmpadas elétricas, etc. (KRAUSS, 2007, p. 347)

Segundo Krauss (2007), Boccioni havia representado a ordem conceitual como a transcender os materiais da experiência, como projetar no cerne desses materiais essencialmente inertes pela consciência em formulação do observador.

A partir desse período até os dias atuais, os materiais passaram a ser escolhidos pelas suas características expressivas, e a preocupação com durabilidade ou estabilidade, muitas vezes não são fatores relevantes. Tudo que faz parte da vida cotidiana pode ser utilizado como meio de expressão artística, um novo sentido pessoal e iconológico passa a ser atribuído ao uso destes materiais, onde a técnica, possibilidades construtivas e a significação passam a atuar de forma muito intensa e específica. O problema que se coloca então se refere à vinculação conceitual inerente ao uso destes materiais não tradicionais.

Sabe-se que a indústria, muitas vezes, modifica suas formulações constantemente e um produto que pode ser usado em larga escala nos dias atuais, em poucos anos pode se tornar obsoleto, o que gera grandes problemas em casos onde o material se degrada e precisa ser restaurado ou substituído.

Como resultado da Revolução Industrial, as resinas sintéticas e as novas ligas de metal foram protagonistas relevantes, pois os artistas exploraram as características técnicas oferecidas por tais materiais segundo seus propósitos, possibilitando, também explorar novos métodos construtivos, como dobras, soldas, cortes, pinturas com pistola e compressores. As resinas sintéticas foram responsáveis pela proliferação de grande gama de plásticos e variedade de aglutinantes, e a problemática quanto à preservação consiste nas dificuldades para identificar as complexas formulações de tais

materiais que estão em processo de mudanças constantes. Quanto às pinturas, Michael Schillingⁱⁱ ressalta que um artista pode usar o mesmo tipo de pintura acrílica durante o período de 10 anos, mas a manufatura modifica sua formulação muitas vezes durante esse período. Esse autor observa, ainda que tais alterações constantes nas tintas dificultam o trabalho dos cientistas da conservação e dos artistas durante processos de refinamento de suas técnicas de trabalho. No entanto, a problemática das resinas acrílicas não está apenas relacionada ao emprego como aglutinante de tintas, mas a uma ampla gama de plásticos na construção de esculturas por artistas do começo do século XX. Nessas obras, sinais de deterioração são rapidamente perceptíveis em decorrência de sua 'instabilidade inerente', como plásticos celulósicos usados por Naum Gabo e Antoine Pevsner. (SEHN, 2010. p. 77–78)



Naum Gabo (1890–1977)
Model for 'Spheric Theme', 1937
Plástico, 83 x 102 x 83 mm.
Tate Gallery

<http://www.tate.org.uk/visit/tate-modern>



Antoine Pevsner (1884–1962)
Head, 1923–1924
Plástico, 770 x 590 x 920 mm
Tate Gallery

<http://www.tate.org.uk/visit/tate-modern>

No que tange a conservação são necessários conhecimentos profundos acerca dos materiais. Uma documentação detalhada especificando sempre a origem, marca do fabricante e características físico-químicas, são fundamentais para auxiliar procedimentos de conservação e restauro. Além disso, torna-se iminente a importância da compreensão sobre a significação que o artista atribui aos materiais e técnicas com que trabalha.

Problemas ligados a alterações de materiais

Na discussão empreendida anteriormente, refletimos sobre a introdução de materiais industriais na arte contemporânea e como o conceito proposto pelos artistas, muitas vezes, está estritamente ligado à estrutura física da obra e sua forma de produção. Com base nesta ideia, a questão da alteração dos materiais pode ser colocada de

duas maneiras diferentes, uma se refere ao que entendemos por dano, aquela alteração que prejudica ou interfere no conceito concebido pelo artista, e a outra são alterações físicas, puramente estéticas ou estruturais que não prejudicam a proposta inerente à obra. Sendo assim, conhecer profundamente a intencionalidade se torna fundamental para não cometer equívocos e evitar ações restaurativas desnecessárias.

Os materiais usados em obras de arte, mesmo os que não foram concebidos para este fim, passam por processos naturais de envelhecimento que podem decorrer da própria composição material da obra e seu tempo de origem e/ou das condições em que a mesma foi ou está exposta. Fatores como formas inadequadas de acondicionamento, exposição à luz, intempéries, temperaturas e umidade elevadas ou muito baixas, ataque biológico, vandalismo, entre outros, são apenas alguns agentes que podem causar ou acelerar o processo de transformações na matéria que compõe estes trabalhos.

Pensar o conceito de deterioração é fundamental, uma vez que esse processo implica na descaracterização do objeto e demanda uma atividade do conservador-restaurador subsidiada por conhecimentos amparados tanto nas relações conceituais quanto materiais das obras. Sendo assim, torna-se importante uma reflexão sobre o que se entende sobre degradação e o que ela representa na arte contemporânea, considerando que determinados processos não comprometem a mensagem ou intencionalidade poética, e que muitas vezes agrega valores positivos no sentido de comprovar sua autenticidade.

É interessante observar como Humberto Farias (2009) utiliza, de forma clara, em sua dissertaçãoⁱⁱⁱ uma comparação onde faz uso dos termos^{iv} “tempo ruim” e “tempo bom” para diferenciar os tipos de alterações aos quais os objetos artísticos estão sujeitos. O autor destaca que se a passagem do tempo prejudica o entendimento, a fruição ou altera a intenção artística, esse é considerado um *tempo ruim*, um dano, e, portanto, deveria ser corrigido. Quanto ao *tempo bom* o autor afirma que esse atua de forma a acrescentar elementos de passagem positivos, o que é considerado a pátina^v, e desta forma, deve permanecer na obra, uma vez que a mesma atribui qualidades ao objeto, legitimando sua autenticidade como objeto histórico.

Temos um caso ainda mais especial no que diz respeito à arte contemporânea, quando, por exemplo, o artista resolve agregar o que, para muitos, poderia ser considerado um dano, ao conceito da obra. O fato ocorrido com o *Grande Vidro* de Marcel Duchamp (1887–1968) exemplifica bem esta situação, onde após o incidente de transporte em que o vidro rachou, o artista incorporou o rompimento da superfície como parte conceitual do trabalho. Segundo BRAUNE (2000) para Duchamp, o rompimento revestiu a obra de um mistério que ela não tinha, concedeu-a desdobramentos ainda não alcançados, não a destruiu fazendo com que ela se esgotasse no momento da quebra, mas a transportou para outra temporalidade em que infundáveis especulações poderão ser criadas. Neste sentido, Teresa Escohotado relata:

Otra de las intervenciones que cambia el concepto de la restauración es el poder comunicativo de la obra, que se encuentra por encima de la misma degradación material, de manera que no se pueden considerar falsificación los cambios de piezas funcionales en las obras que precisen, para su comprensión, elementos mecánicos, eléctricos, industriales, etc. Es el caso del *Gran Vidrio* de Duchamp, que cuando se rompió por primera vez fue restaurado por Hamilton con un cristal industrial; pero la casualidad quiso que se volviera a romper y el autor consideró que la rotura del vidrio facilitaba la comprensión del tema, y que el vidrio roto simbolizaba el velo virginal. (IBOR, 2004, p.206)



Marcel Duchamp (1887–1968)
A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo ou *Grande Vidro*, 1912–1923

Detalhe da obra com o vidro estilhaçado.

<http://ww2.sescsp.org.br/sesc/galeria/20mundo/obra05.htm>

Na direção oposta ao exemplo exposto anteriormente, temos os casos onde uma alteração material acabou afetando significativamente o conceito proposto pelo artista, portanto caracterizando-se um dano. As telas negras pintadas por Rothko (1903–1970) para a Capela de Houston acabaram sofrendo alterações inerentes à própria técnica utilizada pelo artista, alterando a superfície com manchas esbranquiçadas que afetam o conceito proposto pelo autor, onde as grandes telas negras representam as emoções humanas básicas: tragédia, ecstasy, desgraça e assim por diante. Pacheco (2011) apresenta:

La calidad de los materiales con los que se ha llevado a cabo la obra, la mezcla de los mismos y el modo de ejecución, ligado a la idea que se quiere transmitir, se traducen en problemas que podemos definir como “derivados de la técnica”. Un ejemplo de lo dicho son las grandes telas que pintó Rothko para la capilla de Houston, las cuales al tiempo de su colocación, comenzaron a mostrar cambios cromáticos y alteraciones en el estrato pictórico. El motivo de este cambio de color fue la utilización de una mezcla, preparada por el propio artista, que consistía en óleo, huevo, dammar y trementina. Los estudios científicos demostraron que la exudación blanca era debida a la migración, sobre la superficie negra, de los ácidos grasos del huevo que empleó Rothko en la mezcla. (PACHECO, 2011, p. 17)



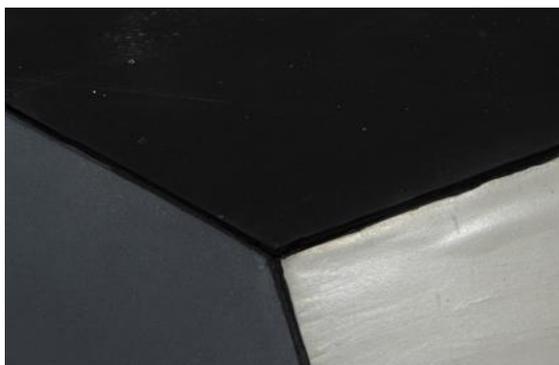
Mark Rothko (1903–1970)
Rothko Chapel (Houston Chapel), 1965-1967
<http://www.rothkochapel.org/>

O principal problema se instaura uma vez que, constantemente, ocorrem desacordos sobre até que ponto uma alteração pode ser considerada uma qualidade ou até que ponto ela se torna um dano. A interpretação pode se tornar muitas vezes problemática e subjetiva, como apresenta Vinãs: “La frontera entre todos estos conceptos es borrosa, porque depende del observador, de sua formación, de sus gustos, de sus costumbres, de su tipo y grado de inercia icónica” (VIÑAS, 2003, p.107).

No que tange a problemática de obras monocromáticas ou com os campos de cor bem definidos, muitas vezes torna-se primordial preservar a superfície pictórica com a finalidade evitar alterações de cores, manchas e até mesmo lacunas que possam afetar as qualidades óticas dos trabalhos.

Existen patologías que afectan en un mayor grado a las obras monocromas por su naturaleza y su mensaje conceptual, como por ejemplo las alteraciones que modifican los acabados de la superficie; daños mecánicos, fricciones, roces que afectan a la apariencia de las obras y por lo tanto al mensaje que llega al espectador (ruido) de un lado aparece la idea o concepto de la obra, que debe respetarse durante toda la intervención y no puede verse alterado, y de otro lado, la elección de los materiales realizada por el artista, que responde a una intención premeditada y nos exige la conservación del lenguaje de los acabados durante toda la restauración. (PACHECO, 2011, p.18)

As superfícies de alguns trabalhos de Lygia Clark por exemplo, produzidos com tinta industrial, se apresentam com texturas extremamente uniformes, uma vez que a artista utilizou pistola de pintura automotiva para pintar seus quadros. Além disso, existem obras onde são construídos campos de cor brilhantes e outros foscos. Desta forma, o material se tornou o veículo para a transmissão de todo o significado inerente à proposta artística.



Lygia Clark (1920–1988)
Planos em superfície modulada nº 5, 1957
Detalhe das diferenças entre a superfície brilhante e fosca
Fotografia: Alexandre Leão, 2012

No que se refere a como restaurar estas superfícies, chegamos a um ponto crucial e muito importante para a discussão e a reflexão acerca da obra de arte moderna e contemporânea. Algumas alterações na textura, cor ou composição da superfície poderiam acabar criando ruídos que afetariam o resultado estético das obras. Desta

forma, o uso de técnicas tradicionais de restauração como o pontilhismo, *tratteggio*, rebaixamento de tons ou uso de outro material para diferenciar as áreas originais das intervenções, podem causar alterações que atrapalhariam a apreciação estética dos trabalhos, o que torna difícil a decisão a ser tomada. Respeitar as qualidades plásticas das superfícies é essencial para manter o conteúdo conceitual.

La reintegración cromática, para las obras contemporáneas, cuenta con diferentes sistemas, que abarcarán desde una reintegración imitativa, ya que en ciertas obras alteraría o impediría la comprensión estética otro tipo de reintegración, como en algunos cuadros monocromos, hasta na ausência completa de reintegración, pues no la precisa para su buena comprensión. (IBOR, 2004, p. 207)

Ainda em relação à decisão sobre como restaurar obras monocromáticas ou que possuem campos cromáticos bem definidos, Gaudêncio Fidelis chama atenção para casos onde o procedimento alternativo, no caso de haver danos irreversíveis, seria refazer toda a área implicada.

Dependendo do tempo de vida do trabalho, a pátina, que inevitavelmente se institui, e sua conseqüente remoção, caso uma área inteira seja tratada, poderá ter implicações no caráter de originalidade do trabalho, caso algum processo de intervenção tenha que ser feito. Essa talvez seja uma das questões mais delicadas de todo o processo de restauração, como falamos anteriormente, requerendo não só um cuidadoso exame das especificidades da obra, como da posição do artista em relação ao trabalho, no que diz respeito a essa questão. (FIDELIS, 2002. p.61)

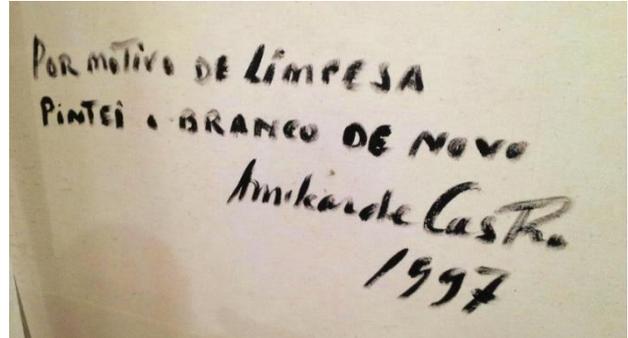
Neste sentido torna-se importante a participação do artista no momento da tomada de decisão sobre qual será a estratégia para restauração destes trabalhos, onde pode-se considerar também a possibilidade do próprio autor intervir nas suas obras. Caso o artista não esteja vivo, como no caso de Lygia Clark, deve-se levar em conta primordialmente a intenção conceitual dos trabalhos para dirigir qualquer decisão, além de levar em consideração e saber diferenciar alguns tipos de alterações ou desgastes sutis que devem ser preservados, pois podem ser sinais que comprovam a autenticidade da obra.

É interessante observar como alguns artistas possuíam a preocupação de registrar a sua intencionalidade nos trabalhos, como por exemplo Amílcar de Castro (1920–2002) que em uma de suas pinturas sobre tela, (título) criada em 1990 o autor registrou no verso da obra que teve que repintá-la em 1997, pois a superfície branca

apresentava sujidades que interferiam na apreciação estética da obra. “Por motivo de limpeza pinte o branco de novo.” CASTRO, 1997.



Amílcar de Castro (1920–2002)
Sem título, 1990
Acrílica sobre tela, 210,0 x 280,0 cm
Fotografia: Giulia Giovani, 2014



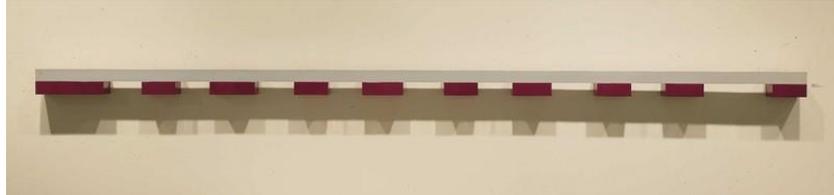
Amílcar de Castro (1920–2002)
Sem título (verso), 1990
Acrílica sobre tela, 210,0 x 280,0 cm
Fotografia: Giulia Giovani, 2014

Mudanças na tonalidade das cores ou danos na superfície cromática, ocasionadas por problemas que podem ser derivados da própria técnica empregada pelos artistas, questões ambientais ou mesmo acidentais podem tornar-se extremamente prejudiciais ao aspecto estético das obras. Muitas vezes, a falta de referências para se chegar à cor exata da superfície torna-se mais um fator dificultador destas ações.

Um caso emblemático que exemplifica este problema ocorreu com uma obra de Donald Judd (1928–1994), pertencente ao Whitney Museum of American Art. Em 1976 a escultura composta por caixas de alumínio anodizadas e pintadas com tinta automotivas, por estarem com a pintura degradada, passaram por um processo de repintura em uma oficina de reparação automotiva. Como não havia referências sobre a tinta usada pelo artista e o mesmo não foi consultado, a obra foi reparada com uma tinta acrílica roxa chamada *Candy Apple Brown*.

Em 1990, quando o artista viu a obra, queixou-se da cor utilizada e declarou que o seu trabalho estava em ruínas, uma vez que a tinta usada pelo mesmo fazia parte de uma série limitada criada pela marca de motocicletas *Harley-Davidson*, chamada *HI-FI Purple*, produzidas pela empresa *Dupont*. Esta tonalidade exata fazia parte da proposta de Judd. Por meio de exames analíticos químico-físicos e comparações com amostras da tinta original da *Harley-Davidson*, ficou comprovado que se tratava

realmente do mesmo produto. Desta forma, foi possível solicitar uma tiragem especial da tinta original para restauração do trabalho.



Donald Judd (1928–1994)
Untitled, 1965
Whitney Museum of American Art
<http://whitney.org/Collection>

O uso de materiais desconhecidos ou não tradicionais, como também a aplicação de técnicas de execução podem ser outros fatores complexos no que diz respeito à conservação e restauração desta tipologia de arte. Não basta conhecer os materiais e dominar as técnicas tradicionais de restauro para se conseguir um resultado satisfatório.

Para realizar la interpretación de una obra, el espectador debe tener en cuenta dos cuestiones, por un lado, los aspectos formales, entre los que se encuentran los materiales empleados por el artista, la técnica utilizada, los acabos (...) los cuales dan el resultado físico a la obra y que son visibles por el espectador. Por otro lado, los aspectos conceptuales, que nos exigen un conocimiento sobre el lenguaje del artista y sobre la intención de cada elemento. Estos aspectos no son visibles a simple vista, y deben ser conocidos, aprendidos y respetados al visualizar la obra en cuestión. (PACHECO, 2011, p.20)

Sem dúvidas, a questão das obras monocromáticas ou que possuem campos de cor se torna uma das mais problemáticas no que diz respeito a sua conservação-restauração. Criar subsídios para a preservação da tonalidade cromática seria a melhor maneira de evitar o problema, no entanto sabemos que muitas vezes a alteração é inerente ao processo de envelhecimento dos materiais, desta forma cabe aos conservadores conhecer a vulnerabilidade destes materiais, a fim de criar estratégias para retardar este tipo de alteração, como por exemplo, por meio de um bom condicionamento ambiental, com controle de luminosidade, umidade, temperatura, sempre que possível. Acima de tudo é importante compreender e aceitar que alguns casos o problema não poderá ser resolvido e o estado do trabalho, mesmo que em condições precárias, deveria ser aceito.

Considerações finais

A partir da argumentação apresentada neste artigo, chega o momento de refletirmos sobre a importância da identificação dos materiais e técnicas utilizada como ferramenta para preservação. Como visto anteriormente, todos os autores concordam em relação à importância de se conhecer os aspectos físicos presentes em trabalhos de arte contemporânea. A falta de conhecimentos sobre as vulnerabilidades e tipologias de degradação aos quais os materiais estão sujeitos é um fator preocupante, uma vez que não permite que sejam feitas formulações adequadas de estratégias de conservação preventiva, baseadas nas especificidades dos materiais. Compreender o significado agregado ao uso destes materiais e técnicas revela muito sobre a intenção da artista e nos ajuda a compreender se danos em curso ou potenciais podem prejudicar a transmissão da proposição artística.

Por meio do processo de estudo e conservação dos aspectos físicos presentes nos trabalhos, cria-se oportunidade para aquisição de um melhor entendimento dos modos de produção e da prática artística, possibilitando o resgate e/ou a visibilidade do conhecimento gerado pelo momento criativo. Desta forma, a análise de técnicas e materiais aplicadas a obras de arte contemporâneas, é um dos principais recursos que permite uma compreensão mais aprimorada das propostas artísticas. Outros benefícios deste conhecimento estão relacionados aos problemas ligados a alteração dos materiais, e sua consequente interferência ou não na apreciação destes objetos. A informação contribui para o desenvolvimento de propostas para conservação e manutenção destes materiais ou das condições onde os mesmos estão expostos, tendo em vista, muitas vezes, as suas especificidades e complexidades.

Notas

ⁱⁱ SCHILLING, Michael. et al. Modern Science and Contemporary Paintings. In: Conservation Newsletter: Los Angeles, Paul GettyTrust, 2002. p.4.

ⁱⁱⁱ **Uma metodologia para conservação e restauro de Arte Contemporânea.** 2009. p.17. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro – Escola de Belas Artes

^{iv} Definição original criada pelo Professor Dr. Edson Motta Jr.

^v Segundo Brandi a pátina pode ser considerada como um "particular ofuscamento que a novidade da matéria recebe através do tempo", portanto como "testemunho do tempo transcorrido" (BRANDI, 2004. p.73).

Referências

CARVALHO, Humberto Farias de. *Uma metodologia para conservação e restauro de Arte Contemporânea*. 2009. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro – Escola de Belas Artes.

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

KHANDEKAR, Narayan; NAGY, Eleonora; MILLER, Julian; GOTTSCHALLER, Pia; MANCUSI-UNGARO, Carol. "The Re-restoration of Donald Judd's Untitled, 1965." Learner, Thomas J. S; Smithen, Patricia; Krueger, Jay W. and Schilling, Michael R. (eds.), *Modern Paints Uncovered*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute. (2007): 157-164.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MACARRÒN MIGUEL, Ana Maria; GONZÁLES MOZO, Ana. *La conservación y la restauración em el siglo XX*. 2. ed. Madrid: Tecnos; Alianza, 2004.

MACEDO, Rita. *Da preservação à História da Arte Contemporânea: Intenção Artística e Processo Criativo*. In: @pha.boletim nº5. Dezembro, 2007, págs. 01 – 06. Disponível em: <http://www.apha.pt/boletim/boletim5/pdf/1-RitaMacedo.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2011

MUÑOZ-VIÑAS, Salvador. *Teoría contemporánea de la restauración*. Madrid: Síntesis, 2003.

PACHECO, Rosario Llamas, SELVI, Eva Chico. *Conservar la Pintura Contemporánea: el Arte Monocromo y de Superficie Plana de Color*. p. 11. In: *ECR - Estudos de Conservação e Restauro*, n.º 3, de 2011.

SEHN, Magali Melleu. *A preservação de 'instalações de arte' com ênfase no contexto brasileiro: discussões teóricas e metodológicas*. 2010. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes (ECA). Universidade de São Paulo, SP.

SCHILLING, Michael. et al. *Modern Science and Contemporary Paintings*. In: *Conservation Newsletter*: Los Angeles, Paul GettyTrust, 2002. p.4.

Giulia Villela Giovani

Mestre em Artes – Conservação Preventiva/Tecnologia da Obra de Arte, pela Escola de Belas Artes – UFMG (2014). Possui graduação em Conservação – Restauração de Bens Culturais Móveis – UFMG (2011). Atualmente é diretora de Gestão de Acervos Museológicos – Superintendência de Museus e Artes Visuais – Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais.