

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE - UNIVILLE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA ARTE

Conservação-Restauração: possibilidades e limites na Arte
Contemporânea

Mariá Aparecida Bardini de Pieri
Orientadora Nadja de Carvalhos Lamas

Joinville - SC
2012

Mariá Aparecida Bardini de Pieri

Conservação-Restauração: possibilidades e limites na Arte
Contemporânea

Monografia de conclusão de curso de Especialização em História da Arte da Universidade da Região de Joinville – Univille – como requisito parcial para obtenção do grau de especialista em História da Arte sob orientação da Professora Nadja de Carvalhos Lamas.

Joinville - SC

2012

FOLHA DE APROVAÇÃO

A aluna Mariá Aparecida Bardini de Pieri, regularmente matriculada no Curso Especialização em história da Arte, entregou a monografia “CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO: POSSIBILIDADES E LIMITES NA ARTE CONTEMPORÂNEA” e obteve do Avaliador o conceito _____ (cf. Res. 1/01-CNE/CES, Parecer nº 908/98 – CES, Res. 21/02 – CEPE/UNIVILLE e Res. 001/01 - CEE, Art.45, incisos I, II e III).

Joinville, ____ de _____ de 2012.

Professora Orientadora:

Professor (a) Avaliador (a):

Agradecimentos

Especialmente, ao Marcelino Donizeth de Mello Correia, pelo carinho, incentivo, orientação e apoio constante durante o desenvolvimento desta pesquisa.

A minha orientadora, professora Nadja de Carvalho Lamas, pelo aceite da orientação, pela liberdade para a elaboração desta pesquisa e por tornar possível esta especialização.

A querida amiga e mestra Sára Beatriz Fermiano por seus ensinamentos e pela grande ajuda no desenvolvimento desta pesquisa.

A artista Kellyn Batistela que carinhosamente expôs sua obra para esta pesquisa.

Ao FUMDES, pela concessão da bolsa de estudo durante o período da pesquisa.

Aos excelentes professores da especialização, Alena Rizi Marmo, Alexandre Santos, Carla Carvalho, Elke, Luciane Garcez, Maria Amélia Bulhões, Rosângela Schremm e Sandra Makowiecky.

Aos colegas, Alessandra, Dalva, Eliane, Fabio, Gessonia, Rafaela, Rosângela, Tália e Thayse, pela amizade e aprendizado em sala de aula e fora dela. Em especial Marlizenia e Sandro, pela amizade e apoio.

Aos profissionais e amigos do ATECOR, Bruna, Cristina, Márcia, Fátima e Thiago pelo auxílio nas análises do trabalho "*Livro de artista*" e sugestões.

Aos restauradores Antonio Mirabili e Antonio Rava por dispor conhecimentos e materiais para esta pesquisa.

Ao Dirceu Miranda, por seu constante apoio e incentivo.

A Camila de Pieri, pela ajuda no português.

Aos meus familiares e ao Ademar pela torcida e compreensão da minha ausência.

Deus, obrigada por estar sempre comigo.

RESUMO

A pesquisa contextualizou sobre a diversidade do uso de materiais e técnicas na arte contemporânea; novos meios de expressão artística e a complexidade que o conservador-restaurador encontra para atuar com a arte contemporânea. Demonstrou a instabilidade e efemeridade dos materiais utilizados, fazendo com que o conservador-restaurador, procure pesquisas multidisciplinares, adaptação e desenvolvimento de novas teorias de conservação-restauração. Também contextualizou a possibilidade em estabelecer métodos de conservação-restauração adaptados às necessidades imediatas e desconhecidas quando se refere à arte contemporânea e até que ponto é legítimo intervir sobre uma obra, cuja degradação é parte integrante do seu sentido. Com isso foi discutido também a autenticidade e a intenção artística. Foi feito um estudo de caso em conservação e restauração no trabalho “Livro de Artista” de Kellyn Batistela, cujos materiais constituintes apresentam devido à sua natureza orgânica, problemas de preservação. Por meio de entrevista com a artista, foi documentada as informações sobre técnicas e materiais utilizados para a realização deste trabalho, e por meio da análise aprofundada foi proposto um tratamento.

Palavras-chave: Arte Contemporânea; Conservação-Restauração; História da Arte.

ABSTRACT

Contextualized research on diversity in the use of materials and techniques in contemporary art, new means of artistic expression and complexity that the conservator-restorer is to work with contemporary art. Demonstrated the instability and transience of the materials used, making the conservator-restorer, look multidisciplinary research, adapt and develop new theories of conservation-restoration. Also contextualized the possibility of establishing conservation-restoration methods adapted to immediate needs and unknown when it comes to contemporary art and to what extent it is legitimate to intervene in a work, whose degradation is an integral part of its meaning. This was also discussed, the authenticity and artistic intent. We conducted a case study in conservation and restoration, the work "Artist Book" by Kellyn Batistela, whose constituent materials exhibit due to its organic nature conservation-restoration problems. By interviewing the artist has documented information on techniques and materials used to perform this work and through in-depth analysis of the work was proposed treatment.

Key-words: *Contemporary Art, Conservation-Restoration, History of Art.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 ARTE CONTEMPORÂNEA	14
2 HISTÓRIA DO USO DOS MATERIAIS OU A TECNOLOGIA NOS MATERIAIS DA ARTE?	19
2.1 Materiais deslocados.....	24
2.1.1 Videoarte.....	35
2.2 Utilizações de matéria “viva” em objetos de arte.....	37
2.3 Materiais efêmeros em trabalhos não efêmeros.....	40
2.4 Materiais degradáveis.....	42
2.5 Trabalhos efêmeros.....	45
2.6 Trabalhos realizado com alimentos.....	50
3 CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA	55
3.1 Definições: preservar, conservar e restaurar.....	56
3.2 Objetivos da conservação.....	57
3.3 Definições do conservador-restaurador	57
3.4 A restauração.....	58
3.5 Breve histórico da restauração	58
3.6 Cesare Brandi.....	59
3.7 Restauração no Brasil.....	61
3.8 Especialização do conservador-restaurador e novas teorias.....	62
3.9 Arte Contemporânea, Restauração e Polêmicas.....	64
4 AUTENTICIDADE E INTENÇÃO ARTÍSTICA	69

5 ESTUDO DE CASO: “LIVRO DE ARTISTA”, ARTISTA: KELLYN BATISTELA.....	74
5.1 A Artista Kellyn Batistela.....	74
5.2 O trabalho: “Livro de Artista”.....	75
5.3 Técnica do trabalho	76
5.4 Descrição da técnica do trabalho.....	76
5.5 Materiais que compõe o trabalho.....	77
5.6 Confeção do trabalho.....	77
5.7 Processo criativo da artista.....	78
5.8 Significação dos materiais e o conceito do trabalho.....	80
5.9 Descrição do trabalho.....	83
5.10 Análise do estado de conservação	84
5.11 Acondicionamento atual do trabalho.....	87
5.12 Propostas: conservação e restauração.....	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	90
REFERÊNCIAS.....	95

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Pablo Picasso, “ <i>Les Demoiselles d’Avignon</i> ”	15
Figura 2 - Marcel Duchamp, “ <i>Fonte - ready-made</i> ”	16
Figura 3- Jackson Pollock, “ <i>sem título</i> ”.....	20
Figura 4- Alberto Burri, “ <i>Série Sacos</i> ”.....	21
Figura 5- Claes Oldenburg, “ <i>Bolo sobre o chão</i> ”.....	23
Figura 6 - Marcel Duchamp, “ <i>Ar de Paris</i> ”	25
Figura 7- Robert Rauschenberg, “ <i>O Monograma</i> ”	27
Figura 8 - Jasper Johns, “ <i>Casa de Mentira</i> ”	28
Figura 9 - Piero Manzoni, “ <i>Merda d’Artista</i> ”	29
Figura 10- Lygia Clark , “ <i>Objeto Relacional</i> ”	31
Figura 11 - Lygia Pape, “ <i>Caixa de Baratas</i> ”	32
Figura 12 - Lygia Pape,- “ <i>Narizes e Línguas</i> ”	32
Figura 13 - Nelson Leirner, “ <i>Porco Empalhado</i> ”.....	33
Figura 14 -Cildo Meireles, “ <i>Desvio para o Vermelho</i> ”	33
Figura 15 - Waltercio Caldas, “ <i>Garrafas com rolhas</i> ”.....	34
Figura 16 - Nam June Paik – “ <i>sem título</i> ”	36
Figura 17 - Eduardo Kac, “ <i>Coelha fluorescente Alba</i> ”.....	37
Figura 18 - Yukinori Yanagi, “ <i>Bandeira</i> ”	38
Figura 19 - Marc Quinn, “ <i>Self</i> ”.....	39
Figura 20 - Humbert Deprat, “ <i>Aquatic larva de mosca caddis</i> ”.....	40
Figura 21 - Geovanni Anselmo, “ <i>Struttura che Mangia</i> ”	41
Figura 22- Geovanni Anselmo, “ <i>Struttura che Mangia</i> ”	41
Figura 23 - Jeff Koons, “ <i>Puppy</i> ”.....	42
Figura 24- Nuno Ramos, “ <i>sem título</i> ”	43
Figura 25 - Maurizio Savini, “ <i>sem título</i> ”	44
Figura 26 – Ronaldo Linhares, “ <i>Das paredes</i> ”.....	45
Figura 27 - “ <i>Tapetes Devocionais da Semana Santa de Ouro Preto</i> ”	46
Figura 28 - Zoe Leonard, “ <i>Strange Fruit (Para David)</i> ”.....	48
Figura 29- Francis Alÿs, “ <i>Paradox of Praxis 1</i> ”	49
Figura 30 - Francis Alÿs, “ <i>Paradox of Praxis 1</i> ”.....	49
Figura 31 - Néle Azevedo, “ <i>Monumento Mínimo</i> ”	50
Figura32 -Vik Muniz, “ <i>Medusa Marinara</i> ”	52
Figura 33 - Vik Muniz, “ <i>Drácula</i> ”	52
Figura 34 - Kittiwat Unarrom, “ <i>sem título</i> ”.....	53
Figura 35 - Artur Barrio, “ <i>Livro de Carne</i> ”	54
Figura 36 - Joseph Beuys, “ <i>Smak</i> ”.....	65
Figura 37 - Damien Hirst, “ <i>sem título</i> ”	67
Figura 38 - Kellyn Batistela, “ <i>Amostra das páginas</i> ”.....	76
Figura 39 - Kellyn Batistela, “ <i>Paginação</i> ”	76
Figura 40 - Kellyn Batistela, “ <i>Junção das páginas do Livro</i> ”	78

Figura 41- Louise Bourgeois, " <i>Couple IV</i> "	79
Figura 42 – " <i>Referências da artista: Livro de Bordados da Família; Livro Louise Bourgeois e o Livro Odisséia</i> "	79
Figura 43 - Kellyn Batistela, " <i>A memória das manchas nos lençóis materno da artista, analisado no ATECOR, com auxílio de luz ultravioleta</i> "	81
Figura 44 - Kellyn Batistela, " <i>Memória das manchas nos lençóis materno da artista</i> "	81
Figura 45 - Kellyn Batistela, " <i>Foto sobre luz ultravioleta</i> "	83
Figura 46 - Kellyn Batistela, " <i>Foto sobre luz ultravioleta (Fungos)</i> "	84
Figura 47 - Kellyn Batistela, " <i>Foto sobre luz ultravioleta</i> "	85
Figura 48 - Kellyn Batistela, " <i>Rasgo na junção das páginas</i> "	85
Figura 49 - Kellyn Batistela, " <i>trabalho com a cola PVA, soltando bolhas</i> "	86
Figura 50 - Kellyn Batistela, " <i>Problemas nas páginas aderidas</i> "	86
Figura 51 - Kellyn Batistela, " <i>Acondicionamento</i> "	87

“O dilema da arte contemporânea é optar entre ver as obras desaparecerem e entender que isso pode ser parte do processo ou tentar torná-las eternas, fisicamente ou na memória”.

Camila Molina (2009)

Disponível em:< <http://www.clicrbs.com.br/anoticia>>.

Acesso em: 17 jun 2012.

INTRODUÇÃO

“Libertar as pessoas é o objetivo da arte, portanto a arte para mim é a ciência da liberdade.” (Joseph Beuys)

Disponível em: <<http://lxsp.blogspot.com.br/2007/11/joseph-beuys.html>>
Acesso em: 21 junho 2012.

Com união de duas experiências, uma na área de conservação-restauração e a outra, a partir da História da Arte, no curso de especialização em História da Arte da Universidade da Região de Joinville, despertou-nos a necessidade de pesquisar sobre a diversidade do uso de materiais na arte contemporânea; a utilização de materiais e técnicas pouco conhecidas; novos meios de expressão artística e a complexidade que os profissionais da área encontram para atuar na arte contemporânea.

As dificuldades experimentadas na área da conservação-restauração, em relação à contemporaneidade, adicionados à instabilidade e efemeridade dos materiais utilizados, fazem com que os técnicos da área inevitavelmente, passem a buscar o desenvolvimento em pesquisas multidisciplinares e, talvez, adaptar ou desenvolver novas teorias de preservação.

Os resultados desta pesquisa estão divididos em cinco capítulos. O primeiro capítulo “Arte Contemporânea” contextualizou sobre o surgimento e as transformações da arte contemporânea. No capítulo seguinte “História do uso dos materiais ou a tecnologia nos materiais da arte?”, foi realizado um inventário sobre os materiais utilizados para a realização dos objetos de arte contemporânea, explanamos sobre materiais deslocados, arte eletrônica, utilização de matéria “viva” em obras de arte, materiais efêmeros em trabalhos que não são efêmeros, materiais não efêmeros, porém degradáveis, trabalhos efêmeros e trabalhos realizados com alimentos. No terceiro capítulo, “Conservação e Restauração na Arte Contemporânea”, foi tratado sobre os

termos, preservar, conservar e restaurar e foi realizado um breve histórico da restauração e citado Cesare Brandi. Ainda nesse capítulo, o leitor encontrará definições dos profissionais da área de preservação, informações sobre a restauração no Brasil, e, por fim foi explanado sobre Arte Contemporânea, a restauração e polêmicas. No quarto capítulo, “Autenticidade e intenção artística”, diferentes autores comentaram este tema. O quinto capítulo “Estudo de caso: *“Livro de Artista”* de Kellyn Batistela”, foram analisados os materiais constituintes do trabalho, pois, devido à sua natureza orgânica apresentam problemas de preservação; por meio de entrevista com a artista, foram documentadas as informações sobre as técnicas e os materiais utilizados por ela para a realização do seu objeto de arte.

Não visamos, através desta pesquisa, solucionar problemáticas, pois antes das soluções, deve-se passar ainda, por muitas discussões como:

- Qual a função atual do conservador-restaurador?
- Como preservar o conceito que está ligado ao processo de criação e ao resultado deste processo que é o objeto, ou mesmo, a ausência de objeto de arte?
- Como a conservação-restauração deve lidar com a diversidade de materiais e técnicas utilizados pelo artista contemporâneo?
- Será possível estabelecer métodos de conservação-restauração adaptados a necessidades imediatas e desconhecidas na arte contemporânea?
- Até que ponto é legítimo intervir sobre um trabalho, cuja degradação é parte integrante do seu sentido?
- Qual a importância de respeitar a autenticidade e intenção artística?

Visamos evidenciar a importância da documentação do processo criativo e de execução dos objetos de arte, através de entrevistas com os autores, inclusive, a descrição do material por ele utilizado, e, sobretudo, saber da sua intenção no momento da criação do trabalho; esclarecer que, com a presença da Arte Contemporânea, na conservação-restauração surge um novo princípio a ser considerado: o respeito à intenção do artista e confirmar a importância do conservador-restaurador ter o conhecimento em história da arte.

1 ARTE CONTEMPORÂNEA

“Embora escorado no senso comum, quando aplicado à arte o termo contemporâneo vai além de simplesmente designar o que vem sendo feito agora. Em primeiro lugar, convém observar que nem tudo que anda sendo feito no campo da arte é contemporâneo; do mesmo modo, será prudente alertar que a arte contemporânea não é prerrogativa de gente jovem. Salvo exceções, os jovens artistas possuem trajetórias de início irregular, incapazes de propor um conjunto homogêneo de problemas e enigmas consistentes”.

(Agnaldo Farias, 2008)

Disponível em: <<http://www.fundarte.rs.gov.br/publicacoes/Anais>>.
Acesso em: 24 fev 2012.

A revolução industrial trouxe grandes transformações a todos os segmentos da sociedade, as cidades rapidamente tornam-se metrópoles acarretando grandes conseqüências, entre elas, o êxodo rural. Surgem as reivindicações das massas, greves e turbulências sociais.

Este momento delicado ocasionou conturbações, acarretando a necessidade do progresso científico: surge a eletricidade; o motor à combustão com o automóvel e avião; concreto armado nos “arranha-céus”; telefone e telégrafo. O mundo passou a precisar da máquina, da informação e da velocidade.

Com este momento de mudanças radicais em todo âmbito social, econômico e científico, o homem muda a forma de ver o mundo e, em conseqüência, muda-se a forma de representá-lo, surgindo então, novos conceitos da arte.

Desde o Renascimento a arte vinha representando a realidade através da mimese¹. A partir do século XX, a mimese não faz mais sentido, a arte se

¹ É de Aristóteles, filósofo grego, que vem o conceito de mimese, isto é, imitação da realidade. Tanto Platão quanto Aristóteles viam, na mimese, a representação da natureza. Contudo, para Platão toda a criação era uma imitação, até mesmo a criação divina era uma imitação da natureza verdadeira (o mundo das ideias). Sendo assim, a representação artística do mundo criado por Deus (o mundo físico) seria uma imitação de segunda mão. Ou seja, para Platão mimese é imitação. Já Aristóteles via o drama como sendo a “imitação de uma ação”, que na tragédia teria o efeito catártico. Como rejeita o mundo das ideias, ele valoriza a arte como representação do mundo.

torna autônoma, livrando-se da representação direta da natureza, passa-se a usar a deformação, a abstração e a fragmentação.

O modernismo trouxe uma nova forma de perceber e expressar o mundo, marcou uma importante ruptura, surge à individualidade e a busca por soluções plásticas, neste momento o tema da arte é a própria arte.

O modernismo propõe romper com a tradição e com o passado, o que importa é a busca pelo novo (o original), a arte não estava a serviço de ninguém, a referência é ela própria, aos poucos os artistas chegam a não figuração, a abstração cada vez mais profunda.

Pablo Picasso rompe com os princípios que regiam a arte desde o Renascimento com o quadro "Les Femmes d'Alger (O J) - Versão O", quebrando com a perspectiva linear, que era a representação científica da tridimensionalidade da natureza.

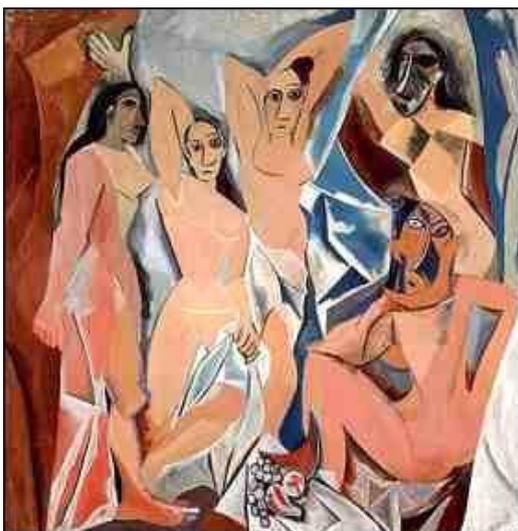


Figura 1 - Pablo Picasso, "Les Femmes d'Alger (O J) - Versão O", 1907. Disponível em: < www.acemprol.com/les-demoiselles-d-avignon-famosa.com > Acesso em: 14 fev 2012.

Marcel Duchamp foi um dos primeiros artistas a utilizar a apropriação e o deslocamento de objetos prosaicos, recebendo *status* de obra de arte, denominado por ele de "*ready-made*"². Com o ato de designar um objeto fabricado em série como arte, Duchamp expandiu os horizontes da arte,

² *Ready-made*: Denominação de Marcel Duchamp - Apropriar-se de algo que já está feito: produtos industriais, realizados com finalidade prática e não artística (urinol de louça, pá, roda de bicicleta), e os eleva à categoria de obra de arte. Fonte: <http://www.artesdoisPontos.com>.

sobretudo quando ele tira do artista o estatuto de “artista-artesão”, em que a produção do objeto artístico pode ser executada por terceiros, como exemplo a obra “Fonte” 1917 (fig. 02), um urinol de banheiro publico, um objeto industrial.



Figura 2 - Marcel Duchamp, “Fonte” - *ready-made*, 1917-1967.
Disponível em:< <http://www.artesdoisPontos.com>>. Acesso em: 24 out 2011.

Duchamp foi um artista que questionou através de seu trabalho, o que é uma obra de arte e propôs um novo método para a sua realização: partindo de ideias, ao invés de partir de assuntos do cotidiano.

Foi um artista que não atendia às expectativas da época, começou produzir no começo do século XX e, com o passar do tempo, sua obra adquiriu características irônicas e contestadoras. Ele bateu de frente com seu tempo e rompeu com as tradições artísticas; que ainda hoje permanecem no inconsciente das pessoas.

CORREIA (p.16, 1998), interpretando Eduardo Subirats afirma que: “*Marcel Duchamp e os dadaístas realizavam uma estética de negatividade: negavam a arte; seu valor poético; seu valor transcendental e sua utopia*”, só não negavam o objeto, pois este permanece nas realizações dos seus trabalhos de arte, mantendo seu valor fetichista, mercantil e social. Este ato de Marcel Duchamp dá início à ideia de arte mental, conhecida como arte conceitual, forma de expressão artística que valoriza mais a idéia do que o visual.

Sobre Duchamp, Luiz Camillo Osório relata:

Do Renascimento até Picasso as transformações artísticas se deram no interior de uma linguagem pictórica, de uma concepção histórica da forma e do objeto artístico. E a partir de Duchamp essa trajetória se alterou e tomou rumos que mudaram completamente a concepção de arte atual.

Disponível em: <<http://notrombone.wordpress.com/2007/07/01>>
Acesso em: 11 abr 2012.

CORREIA (2012) em entrevista afirma que, somente no final dos anos cinquenta e início dos anos sessenta, foi que Duchamp e os dadaístas foram reconhecidos como o grande acontecimento do século XX, sendo transformados como os patronos da modificação da linguagem da arte, alterando definitivamente o que entendemos hoje por arte contemporânea.

Com o surgimento dos movimentos artísticos das décadas de sessenta e setenta, a influência mútua dos meios de comunicação e das tecnologias, assim como o rompimento com os materiais nobres e as linguagens tradicionais, as artes se instalam em espaços comuns e passaram a integrar o cotidiano.

Dessa forma surgem novos questionamentos como: a sustentação de que a autonomia na arte não é mais fundamental em prol da sua contextualização; o ressurgimento do uso da metalinguagem³ – a arte conjeturando sobre a própria arte; há a incorporação de materiais inusitados; inserção de novas tecnologias; preocupação com o espectador, levando-o não só a indagar sobre a arte, mas também, a interagir com ela – interferindo, participando, sendo co-autor.

Os artistas contemporâneos, assim como em toda a história, mostram através de sua arte o pensamento de época, a sociedade em que vivem as questões políticas, religiosas, econômicas e sociais que os envolvem. Requisitando uma nova forma de representação dos problemas atuais, a arte contemporânea é norteadada, principalmente, por questões que afetam a todos diretamente, seja na rua, nos conceitos, nas relações pessoais, nos meios de comunicação e na própria arte. Traz à tona um momento de conexão das

³ Metalinguagem: Lógica e Linguística é uma linguagem usada para descrever algo sobre outras linguagens.

linguagens artísticas, combinando instalações, performances, imagens, textos e tecnologias.

Vejamos no que discorre Fernando Cocchiaralle sobre a arte contemporânea:

(...) A arte contemporânea esparramou-se para além do campo especializado, construído pelo modernismo e passou a buscar uma interface com quase todas as outras artes e, mais, com a própria vida, tornando-se uma coisa espalhada e contaminada por temas que não são da própria arte. (COCCHIARALLE, 2006, p. 16)

Essa integração, em uma só obra, é fruto das relações sociais que, pelo fenômeno da globalização, promovem uma expansão de conceitos determinantes em diferentes culturas. A consequência é uma grande mistura de gosto e tradição, contemplados em grandes exposições, enfim, é a hibridização nas artes.

Segundo Santaella (2004) o teatro, a ópera e a performance são híbridas por natureza, pois mesclam linguagens e meios “*interconectado de sistemas de signos que se juntam para formar um sintaxe integrada*”, que teve início no começo do século XX e que foi se acentuando de tal forma que colocou em questionamentos conceitos das artes plásticas.

São muitas as razões para esse fenômeno da hibridização, entre os quais devem estar incluídas as misturas de materiais, suportes e meios, disponíveis aos artistas e propiciadas pela sobreposição crescente e sincronização consequente das culturas artesanal, industrial-mecânica, industrial-eletrônica e teleinformática.
Santaella (2004)

A hibridização já acontecia desde o dadaísmo retomada nos anos cinquenta acentuando-se nos anos sessenta com a arte Pop, neo realismo e os neo dadaístas, sobretudo nos anos setenta com as instalações e as ambientações.

Percebe-se com isso que o processo de hibridização na arte com a mistura de linguagens e, sobretudo, a mistura de materiais estranhos à arte tradicional, é determinante para a mudança de conceito e para o que entendemos por arte contemporânea.

2 HISTÓRIA DO USO DOS MATERIAIS OU A TECNOLOGIA NOS MATERIAIS DA ARTE?

Os materiais são parte importante para a arte, sua presença é percebida desde o início da Idade da Pedra, quando os homens manipularam os materiais disponíveis naquela época como barro, excremento de aves, gorduras, sangue, etc.

Na Europa, desde o século V até o século XV, os pigmentos eram misturados com gema de ovo e água para confeccionar tintas, esse processo é conhecido como “têmpera ovo”, nessa técnica a tinta secava muito rapidamente. Anteriormente ao século XV já se conhecia o processo de mistura de pigmentos com óleo. Porém, somente no período renascentista, com os irmãos Van Eyck, é que foi desenvolvida a técnica de pintura a óleo, que permite detalhar mais os trabalhos, pois a tinta seca mais lentamente, sendo, também possível a pintura em tela de pano, pela plasticidade da tinta. Esta técnica facilita a comercialização dos quadros, pois, anteriormente os suportes eram em paredes, como as pinturas murais, pintura em madeira e gesso. Dessa forma, o transporte das obras eram muito difícil, devido ao peso, em alguns casos, como os murais, impossíveis naquela época.

No século XVIII houve um crescimento populacional impressionante, estando relacionada com a diminuição das epidemias e à melhoria das condições de alimentação. Com o desenvolvimento do capitalismo e o acúmulo de capital, há uma demanda crescente por novos produtos, nesse contexto, ocorreu à transformação tecnológica que levaria à primeira Revolução Industrial. As invenções que começaram a surgir em meado do século XVIII mudaram os processos da produção manufatureira para a industrial. Foi também, nesse período, que a indústria de tintas se desenvolveu com maior aceleração.

Desde o início do século XX as tintas de esmaltes são utilizadas na pintura, como matéria pictórica. Pablo Picasso utilizou as cores da marca

“Ripolin⁴”; David Siqueiros a nitro celulose (piroxilina⁵); Além dos esmaltes alquídicos, também foram utilizados os poliésteres modificados aditivados com óleos naturais secantes, bem compatíveis com a pintura a óleo tradicional.

De 1920-1950, são desenvolvidos os polímeros: policloreto de vinila (PVC), polimetacrilato de metila (PMMA), poliestireno (PS), nylon, polietileno, silicone, poliuretano, acrinolitrina butadieno estireno (ABS), além de fibras sintéticas de poliéster e acrílico, entre outros.

O artista Jackson Pollock, a partir da década de quarenta, começou a usar tinta sintética à base de resina, uma novidade no período, que permitiu a ele desenvolver uma técnica chamada *dripping* (o artista respinga a tinta sobre as telas esticadas ao chão). Pollock rompe com a pintura de cavalete, trabalha a tela de dimensões gigantescas no chão, anda e gira sobre ela, e atira ou goteja tinta como se dançasse. O que hoje pode soar até comum, foi na época o modo revolucionário de fazer arte.

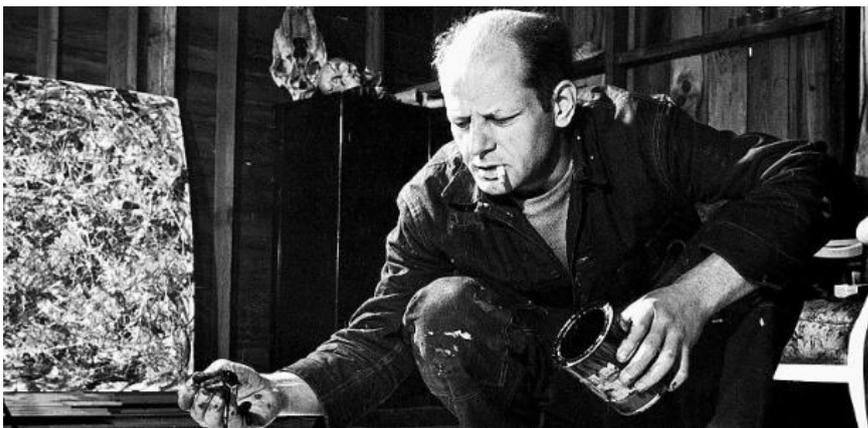


Figura 3 - Jackson Pollock , “*sem título*”, 1949. Disponível em: <<http://sala17.wordpress.com/2009/10/30/jackson-pollock>> Acesso em: 25 abr 2012.

Guilherme Bryan, afirma que Pollock quebrou paradigmas ao propor, com a *action painting* (pintura de ação), uma nova relação do criador com a pintura.

Pollock deixou um legado importante ao pintar de modo inusitado, não convencional. Preocupando-se mais com o ato, o gesto, do que com o produto final, ele logrou diminuir a importância do racional na

⁴ Ripolin é uma marca comercial.

⁵ Piroxilina é uma substância que consiste em um nitrato de celulose de baixo teor de nitrogênio, comumente menos de 12,5%, solúvel em álcool e em certos solventes orgânicos, inflamável, mas menos explosiva que o algodão-pólvora; é usada principalmente no fabrico de plásticos, tal como celuloide, lacas e outros revestimentos, filmes fotográficos e cimentos. Fonte< <http://www.dicio.com.br/piroxilina>> Acesso em: 15.nov 2012.

arte. Além disso, ao pintar movimentando-se sobre e em torno da tela, que se encontrava estendida no chão, ele engajou o corpo no ato da criação, o que era algo inteiramente novo e de grande potencial. Disponível em: <<http://www.revistadacultura.com.br:8090/revista/rc54/index2.asp?page=materia4>>. Acesso em: 05 dez 2012.

A década de cinquenta foi marcada pela popularização da tecnologia de polímeros e pelo surgimento do polipropileno, espumas de poliuretano, polietileno linear, poliacetais, emulsões acrílicas diluídas em água e policarbonatos.

O artista italiano, Alberto Burri⁶ insere em seus quadros uma grande diversidade de materiais como a madeira carbonizada, o plástico queimado, resinas e o cellotex. No trabalho da série “sacos”, executada em 1954, o artista usou materiais considerados lixos, que eram colados e depois pintados, numa justaposição de cores e texturas.



Figura 4 - Alberto Burri, “*Série Sacos*”, 1955. Disponível em: <<http://www.infopedia.pt/alberto-burri>>. Acesso em: 25 abr 2012.

De 1960 em diante surgem os plásticos de engenharia, materiais de alto desempenho com diversos aproveitamentos. Também são desenvolvidos, a partir da engenharia de macromoléculas, os elastômeros termoplásticos, além de tanques de combustível e sacolas de supermercado, feitos em polietileno de

⁶ Alberto Burri (1915-1995) Após ser feito prisioneiro na guerra começou a pintar, usava os materiais disponíveis no cativeiro, sacos, madeiras, plásticos amassados, ferro, linhas e tintas. Fonte: <<http://www.infopedia.pt/alberto-burri>>. Acesso em: 25 abr 2012.

alta densidade (PEAD), lentes de contato flexíveis e garrafas de polietileno tereftalato (PET).

O avanço do conhecimento e da cultura foi acompanhado pela evolução dos materiais. Muitos artistas alargaram a esfera de seu trabalho através do surgimento de materiais novos no comércio (Acrílico, polietileno, nylon, poliestireno), com efeitos formidáveis para as investigações artísticas, como o uso dos expandidos de poliuretano, acrílicos e materiais plásticos que na confecção não utilizaram recicláveis.

As emulsões acrílicas diluídas em água produzem resultados inovadores, possibilitando aos artistas a realização de impressão, auxiliando no surgimento da Pop Art. Os principais artistas desse movimento são: Andy Warhol, Peter Blake, Wayne Thiebaud, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, entre outros.

Estes artistas buscaram inspiração na cultura de massas – ícones populares, latas de refrigerante, embalagens de alimentos, histórias em quadrinhos, bandeiras, panfletos de propagandas, etc. Os materiais mais usados por eles foram derivados das novas tecnologias: Goma, espuma, poliéster, acrílico, poliuretano expandido e outros. Eles trabalhavam com cores vivas e modificavam o formato destes objetos, com muita inteligência, humor e ironia.

As esculturas flexíveis de Claes Oldenburg, (fig. 5) fazem uso de materiais e temas que tradicionalmente não pertencem ao campo da escultura.



Figura 5 - Claes Oldenburg, “*Bolo sobre o chão*”, 1962. Disponível em: <www.guggenheim-bilbao.es/secciones/programacion_artistica/nombre_exposicion_imagenes>. Acesso em: 22 jul 2012.

O uso de cores fluorescentes se une ao desenvolvimento das infinidades de novos corantes sintéticos, que desde o início do século, se adicionavam à restrita variedade de cores naturais, que foram usados por milênios.

Desde o início do modernismo, o experimentalismo esteve presente, pois era a busca do novo, da originalidade, pois com todos os novos materiais surgindo, as possibilidades eram muitas, e que foram ampliadas ainda mais com os artistas se apropriado dos objetos industriais.

2.1 Materiais Deslocados

A arte moderna foi acompanhada de uma diversificação crescente na escolha dos materiais pelos artistas.

Os artistas continuaram a utilizar os materiais tradicionais, entretanto, em seguida, utilizam materiais considerados pobres, como na Arte Povera⁷; a interferência na natureza como na Land Art⁸; o uso de objetos industriais no Novo Realismo⁹; a utilização do corpo na Body Arte¹⁰, chegando à desmaterialização do objeto na Arte conceitual¹¹.

A arte torna-se capaz de utilizar-se de tudo, até mesmo o “nada” como matéria, o artista Francis Alys, na obra “Alÿs-Paradox of Praxis 1”, de 1997 (fig. 29 e 30). Para Alys¹² “o conceito de presença é radicalizado, quando é contraposto com o seu oposto, a ausência”. Tal informação evidencia a intenção do artista, que concebe seu trabalho como um processo. Na realidade é o inverso do que se entende por arte tradicional, ele pega o objeto (inteiro, pronto, um cubo de gelo) e o desgasta até não restar nada

⁷ Arte Povera: Caracteriza-se pelo uso de materiais simples e naturais que se evidenciam pela sua banalidade ou pobreza, como o caso dos vegetais, da comida, do papel, do feltro, do metal, da terra. Com o objetivo de ultrapassar as distinções entre arte e vida quotidiana, entre natureza e cultura, eram manipulados por processos de caráter eminentemente artesanal. Fonte <<http://artepovera.webnode.pt/caracteristicas/>> acesso em: 04.abril 2012.

⁸ Land Art, as obras geralmente possuem grandes dimensões e dialogam de forma intrínseca com o local onde é construída, por isso, a maioria delas não pode ser exposta em museus ou galerias, dessa forma a fotografia acaba exercendo papel importante, pois é através delas que o público toma conhecimento dos trabalhos. Fonte:<www.slideshare.net/yanagi89/landart>. Acesso em: 04.abril 2012.

⁹ Novo Realismo o universalismo ocupa o lugar do personalismo, o sentimentalismo cede terreno ao materialismo. Fonte:< <http://www.slideshare.net/yanagi89/realismo>> acesso em: 04.abril 2012

¹⁰ Body Arte: Ou a arte do corpo, não se limita apenas a fazer algumas tatuagens. O artista do corpo utiliza a si próprio como suporte para expressar suas idéias. O corpo é encarado em sua materialidade (sangue, suor, química e física do corpo), como um vasto campo de possibilidades criativas. Tatuagens, maquiagens, escarificações, travestimento, etc. são formas de modificar o corpo. Fonte: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3177>. Acesso em: 04.abril 2012.

¹¹ Arte conceitual- Na arte conceptual, a intenção do artista, o aspecto processual, a reação do espectador, entre outros, são partes integrantes da obra, relegando, por vezes, para segundo plano o respectivo valor material. Fonte: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3187> Acesso em: 04.abril 2012.

¹² Disponível em:< www.francisalys.com>. Acesso em: 15 out 2011.

deste, ficando apenas um rastro molhado para traz, que com o tempo, some na evaporação, com o calor da cidade.

O contexto da matéria na arte surge com os artistas cubistas, no uso da colagem, a forma artística se apresenta como realidade autônoma e não como representação: Pablo Picasso, Juan Gris e Braque, são os artistas, que nesse momento, revolucionaram a arte.

No Cubismo, a intenção de transformar o quadro numa forma-objeto, faz da tinta, não mais um meio de representação, mas uma realidade objetual por si só, apresentando-se em sua qualidade material e acolhendo na pintura elementos retirados do cotidiano. Tecidos, papéis e outros objetos são fixados nas telas, acabando com o convencionalismo de que sua superfície era apenas um plano além da pintura, sem distinção entre o espaço real e o espaço da arte.

Como já foi abordado anteriormente, Marcel Duchamp e os dadaístas foram os primeiros a utilizarem da apropriação e do deslocamento. Apropriando-se de objetos industriais, como: louça na obra “*A Fonte*” (fig. 2), vidro e ar na obra “*O Ar de Paris*” (fig.6). Com essas ações o artista apropriar-se de um objeto qualquer, banal e desloca-o a um status artístico, sacralizando-o, levando-o a ser exposto como objeto artístico. Nesse ponto passamos a vê-lo de forma diferente, buscando códigos para deciframos o seu significado.



Figura 6 - Marcel Duchamp , “*Ar de Paris*”, 1919 .
Disponível em: <<http://www.artesdoisPontos.com>>. Acesso em: 24 out 2011.

Assim como Duchamp, muitos artistas incorporaram materiais diversos na realização de seus múltiplos, instalações e performances.

Joseph Beuys, além de feltro e outros objetos, também empregou materiais orgânicos em seus trabalhos, como a gordura. GOLDBERG (apud ARAÚJO, 2010) comenta sobre o artista:

As ações de Beuys pareciam dramas da paixão, com seu rígido simbolismo e complexa e sistemática iconografia. Os objetos e os materiais – feltro, gordura, lebres mortas, trenós, escavadoras –, todos se converteram em protagonistas metafóricos de suas performances (GOLDBERG, 1996, p. 149). (apud ARAÚJO, 2010).

Os artistas Jasper Johns e Robert Rauschenberg, utilizam a *assemblage*¹³ e a apropriação: Rauschenberg combina em suas obras pintura e escultura, superfícies planas foram aumentadas com materiais descartados e imagens, como papéis e materiais planos, garrafas de coca-cola, ventiladores elétricos, tecidos, etc. Seu trabalho “o *Monograma*” (fig.7) realizado em 1959, por meio do qual o artista expõe um bode empalhado com um pneu em volta da cintura, é um dos seus trabalhos mais conhecidos. Para PEREIRA (2008), “a vida e a obra de Rauschenberg foram bons exemplos de como o risco de “combinar” pode contribuir para o progresso, a partir da ruptura”.

Luís Pereira (2008) sobre Rauschenberg comenta que,

(...) desde fotografias, vídeos e gravuras até caixas de cartão, jornais, pneus, animais empalhados, madeira e pedras, o que para muitos poderia ser “lixo” era aproveitado e recebia uma nova importância nas suas obras. A própria “*performance*”, a coreografia, era vista como um sinal de vida enquanto material de exposição. Disponível em: http://obviousmag.org/archives/2011/08/explorar_os_limites_as_combinacoes_de_robert_rauschenberg.html#ixzz2DwMrE9yY. Acesso em 02 dez 2012.

¹³ *Assemblage*: é um termo grego que foi criado por um francês às artes a partir de 1950, é hoje usado para definir colagens com objetos e materiais tridimensionais. É baseada no princípio que todo e qualquer material pode ser incorporado a uma obra de arte, criando um novo conjunto sem que esta perca o seu sentido original. Fonte: < http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=325 >. Acesso em 25 maio 2012.

Ao reconhecer aspectos parecidos de diferentes modos, Rauschenberg reinventou a sua arte a cada trabalho realizado. A exploração dos limites ajudou a desprender mais um pouco o conceito de arte e aproximá-la do público. Transformou as perspectivas por experimentar “coisas” no limite das diferenças.



Figura 7- Robert Rauschenberg “O *Monograma*”, 1955-1959. Técnica mista, com bode (taxidermia), pneu de borracha e bola de tênis, 42x63x65 cm. Disponível em:< www.itaucultural.org.br> Acesso em: 22 jul 2012.

Jasper Johns, em alguns de seus trabalhos utilizou objetos reais, como garfo, régua, copo, colagens e objetos diversos, (fig. 8). Para Johns, o que interessava era um novo ponto de vista sobre as coisas comuns, pelo fato de “*uma coisa não ser o que é de ela se tornar qualquer coisa diferente daquilo que é*”. (Paulo Miyada, 2012)

O artista se apropria de um objeto funcional do cotidiano e que não faz parte do universo da arte, outorgando a ele um sentido simbólico e ou conceitual. Paulo Miyada coordenador do Núcleo de Pesquisa e Curadoria do Instituto Tomie Ohtake. (2012), explica que,

(...) nas pinturas de Johns figuram símbolos populares e, ao mesmo tempo, constituem um aglomerado de pigmento ou cera movimentado pelo gesto do artista, resultando em trabalhos em que os desenhos parecem saltar para fora das telas. Em suas gravuras, “as variações de cor e os modos de impressão combinados a partir de cada conjunto de matrizes deixam claro que o que vemos ao final são figuras e, também, são camadas de material pictórico manipulável como parte de uma experiência artística”. Disponível em: <<http://www.institutotomieohtake.org.br>. Acesso em 03 dez 2012>.



Figura 8 - Jasper Johns – “Casa de Mentira” – 1962.
Disponível em: <www.fabriciocarpinejar.blogspot.com.br> Acesso em: 22 jul 2012.

Em Agosto de 1961, Manzoni elaborou uma obra bem original, na qual o material utilizado foi extraído do seu corpo sem sacrifício e de forma natural, ele enlatou seus próprios excrementos em 90 latas lacradas, aplicou nas latas uma etiqueta em quatro línguas (Italiano, Francês, Inglês, Alemão), indicando o seu conteúdo, "Merda do artista" (fig.9), conteúdo líquido 30gr, produzida e enlatada em maio de 1961. Lançado como uma edição especial ou um múltiplo de 90 cópias, numeradas e assinadas pelo artista. Este trabalho foi apresentado ao público pela primeira vez no *Pescetto Galleria de Albisola Marina* e colocado à venda ao preço equivalente do seu peso em ouro.

Além da provocação implícita na escolha do material para a realização deste trabalho, o objetivo de Manzoni era criar um trabalho que falasse de arte

e seu consumo, o elemento crucial foi o conteúdo visto como nojento, mas o recipiente fornecia uma descrição precisa. Desta forma, o artista ridicularizou a confiança cega em produtos de consumo cujo verdadeiro conteúdo é desconhecido.



Figura 9 - Piero Manzoni, “*Merda d’Artista*”, 1961. Materiais: Pode de lata, altura 4,8 cm, diâmetro 6. Disponível em: < www.pieromanzoni.org/SP/obras_mierda.htm > Acesso em: 20 mar 2012.

Os minimalistas utilizavam materiais industriais como vidro, aço, acrílico e luz fluorescente, mandavam fabricar seus objetos artísticos. Sol LeWitt criou estruturas compostas de elementos cúbicos ou derivadas do cubo, Donald Judd criou caixas uniformes em madeira, metal ou acrílico pintadas com cores bem fortes, Robert Smithson¹⁴, ultrapassou os conceitos tradicionais sobre a necessidade do suporte: com uso de materiais que iam de pequenas folhas até pedras, elementos muitas vezes em seu estado bruto, Dan Flavin produziu esculturas com tubos de luz fluorescente, destacaram-se também artistas como, Robert Morris, Carl André e Richard Serra.

Mais recentemente, o artista Anselm Kiefer realizou alguns trabalhos utilizando como suporte a fotografia, ele intervém na superfície inserindo colagens de sementes, cinza e areia, reconstruindo assim a paisagem fotografada. Desde 1993 vive e trabalha numa pequena cidade na França,

¹⁴Realizou obras para a Land Art.

criou um laboratório que lhe permite testar idéias e materiais e transformá-los em verdadeiras experiências artísticas.

No Brasil alguns artistas, como Carlos Vergara, Iberê Camargo, Carlos Fajardo, trabalham desde a mistura de técnicas tradicionais, a utilização do pigmento mineral puro, a incorporação de objetos e integração de outros materiais na camada pictórica, da atenção dedicada à camada pictórica, até a subversão total no uso da tinta.

Vergara confeccionou a série “Monotipias do Pantanal” (1998), estendeu lonas sobre as margens de um rio com jacarés, sobre as quais, ele adicionou tintas de várias cores, com as patas e caudas, os jacarés sujavam as telas de lama e ao mesmo tempo de tinta, registrando, assim, sua trajetória sobre a lona, formando estranhos desenhos.

O abandono dos materiais tradicionais da pintura e a ação do pincel sobre a tela têm forte relevância na arte. O artista Daniel Senise “joga” os tecidos no chão, assim como um decalque, incorpora na sua pintura a textura deste chão como, por exemplo: tacos de madeira, pedra e cimento proporcionando diversas e múltiplas superfícies, surgindo uma arte acidental destas marcas.

Para os neo-concretistas, arte deve ser carregada de emoções e sensações, e não ser apenas “arte pela arte”. O espectador passou a interatuar com a obra, fazendo parte da composição.

As instalações como “tropicália”, de Helio Oiticica, um labirinto construído com uma arquitetura improvisada, um cenário tropical com plantas e araras. O público entrava na obra caminhando descalço, pisando em areia, brita e água, experimentando sensações diversas e no fim do labirinto um televisor ligado.

A série de esculturas “Bichos”, de Lygia Clark, foi imaginada de forma a permitir que os espectadores tocassem e modificassem as peças. A sensação, também, é matéria de arte para Lygia Clark. A arte somente acontece, quando o espectador interage com a obra, com todos os seus sentidos (fig. 10).



Figura 10 - Lygia Clark, “Objeto Relacional”, 1980.

Disponível em: <<http://brmenosmais.blogspot.com.br/2010/08/lygia-clark-objeto-relacional-1980.html>> Acesso em 22 jul 2012.

Os espectadores também interagem com o trabalho de Lygia Pape o “Divisor” (1968), que acontece com a participação coletiva de dezenas de pessoas sob um enorme tecido suspenso, foi exibido numa favela e, muito tempo depois, em 1996, em New York. Pape, adiciona linguagens, sentidos e diversos materiais para realizar gravura, escultura, objetos, fotografia, instalação e propostas coletivas. Em “Caixa de Baratas” (fig. 11), ela colocou baratas enfileiradas dentro de uma caixa, em “Narizes e Línguas” (fig. 12), a artista reúne cinco caixas de madeira com essências e duas telas com pães franceses.



Figura 11 - Lygia Pape, “*Caixa de Baratas*”, 1967.
Disponível em: < www.lygiapape.org.br/ Acesso em 25 abr 2012.

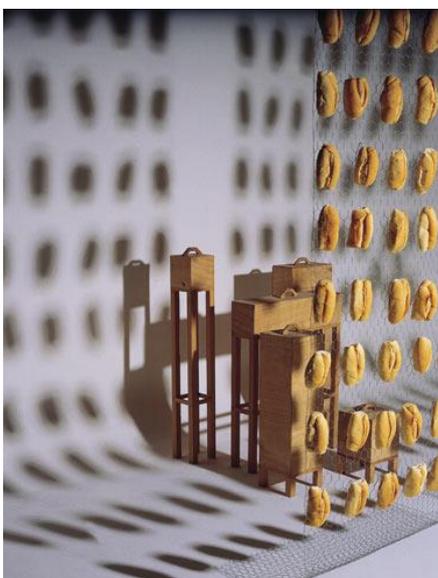


Figura 12 - Lygia Pape, “*Narizes e Línguas*”, 1967.
Disponível em: < www.lygiapape.org.br/ Acesso em 25 abr 2012.

Para muitos críticos o Neo-concretismo é considerado um divisor de águas na história da arte moderna e contemporânea no Brasil. Influenciou de forma global o entendimento do que seria arte para sua época, e o que é, para nós, hoje.

Aqui no Brasil a arte conceitual também tem alguns importantes destaques. Em 1967 Nelson Leirner envia ao 4º Salão de Arte Moderna de Brasília, um porco empalhado e questiona publicamente, através do Jornal da Tarde, os critérios que levam o júri a aceitar o objeto de arte. Realiza seus

primeiros múltiplos, com lona e zíper sobre chassi. É também um dos pioneiros no uso do *outdoor* como suporte.



Figura 13 – Nelson Leirner, “*Porco Empalhado*”, 1966.
Disponível em:< www.itaucultural.org.br> Acesso em: 22 julho 2012.

Cildo Meireles em 1967 realizou trabalhos tridimensionais como, a instalação “Desvio para o Vermelho” (fig. 14).



Figura 14 - Cildo Meireles, “*Desvio para o Vermelho*”, 1967.
Disponível em:<www.inhotim.org.br> Acesso em: 22 julho 2012.

É um espaço com uma saturação marcante em vermelho, que se torna extremamente carregado, acarretando grande excitação sensorial. O espectador se depara com uma quantidade de objetos dispostos sem uma lógica, como quadros, esculturas, tapetes, máquinas escrever, móveis, roupas e um laptop passando um vídeo. São elementos que estruturam um ambiente familiar, mas, vermelho.

Outro artista de grande relevância na arte conceitual é Waltercio Caldas, seus trabalhos se atem à natureza da imagem do objeto de arte, sua relação com o seu sistema, seu público e a história da arte. Caldas utiliza diversos materiais, dando a eles conceitos diversos, segundo Caldas (2012), “*A alma da arte é uma ideia. A alma também é uma ideia. Você pode utiliza de um objeto e ele pode por um tempo ter um papel significativo e, depois, ele volta a ser outra vez um objeto normal*”. Um trabalho muito importante do artista é “Garrafas com rolhas” (fig. 15) executado em 1975.

Para Ronaldo Brito (1981), Caldas trabalha o seu olhar, calcula cada detalhe, detectando graus de ambiguidade e inadequação do seu objeto de arte.



Figura 15 - Waltercio Caldas, “*Garrafas com rolhas*”, 1975. Porcelana e rolha, 25 x 20 x 9 cm. Disponível em: <giltonmonteiro.blogspot.com.br/2011/02/objeto.html> Acesso em: 22 jul 2012.

A exatidão formal está sempre presente nos trabalhos do artista, suas esculturas questionam as precisões da geometria, em seus trabalhos descarrega sobre a tradição construtiva uma ironia e uma consciência crítica.

Ronaldo Brito prossegue expondo que,

O que lhe interessa é a produção de um clic que provoque no espectador um momento de desorientação psíquica. A arte, dessa maneira, é muito menos objeto de contemplação do que uma forma ativa de veicular um pensamento, de produzir uma crise nos hábitos mentais do espectador. (...) a exposição de Waltercio Caldas tem o

valor de um desmentido: que a arte não é apenas para ser olhada, mas para se pensar a respeito.

Disponível em:

<<http://www.mercadoarte.com.br/artigos/artistas/waltercio-caldas/waltercio-caldas>Acesso em: 01 dez 2012.

2.1.1 Videoarte

A videoarte é uma forma de expressão artística, na qual o vídeo é o componente principal. Supõe uma nova linguagem, uma nova inter-relação entre imagem e espectador, em que a primeira sai da tela para interagir com o resto do meio, unificando as imagens aos demais elementos que a compõem.

Surgiu na década de sessenta, como meio artístico, num contexto no qual os artistas procuravam uma arte contrária à comercial. Entre seus princípios está a crítica à televisão e evocar sensações no espectador.

Os precursores na videoarte no mundo foram o coreano Nam June Paik e o alemão Wolf Vostell. Antes deles, o vídeo era usado apenas para fins comerciais, além disso, seu início foi marcado pelo alto preço dos equipamentos o que limitou essa linguagem a artistas de países desenvolvidos.

Em 1958 Vostell insere aparelhos de TV ligados em suas composições artísticas, enquanto Paik, em 1963, realizou um trabalho com treze televisores, (fig.16) para analisar distorções magnéticas na imagem, aproveitando até os próprios defeitos da transmissão em sua performance.



Figura 16 - Nam June Paik , “*sem título*”, 1963.
Disponível em:< <http://namjunepaikvideoart.blogspot.com.br/>> Acesso em: 22 julho 2012.

Citamos alguns artistas que produziram no Brasil vídeo-arte: Anna Bella Geiger, Antonio Dias, Ivens Machado, Sônia Andrade, Fernando Cocchiarale e em 1975, Letícia Parente, Mirian Danowski, Donato Ferrari, Gabriel Borba, Julio Plaza, Regina Silveira e Paulo Herkenhoff.

Atualmente, com o surgimento de novas tecnologias, tornou-se difícil reproduzir imagens semelhantes às que tínhamos pelos tubos de televisores analógicos, trazendo sérios problemas à transmissão para o futuro desses trabalhos. Indaga-se: como preservar as obras de Nam June Paik, quando os televisores destas obras danificarem-se, sabendo-se que para ele, os ruídos, chuva e outros defeitos da transmissão produzidos pelos televisores analógicos era fundamental para a mensagem do seu trabalho?

As indústrias já não produzem mais tubos de televisores analógicos, e sua extinção é um fato.

A vídeoarte não é um objeto eletrônico, mas um comportamento artístico por meio do qual o artista utiliza-se de um meio eletrônico para a realização de seus trabalhos.

Com tudo isto que vimos, percebe-se que o desenvolvimento industrial no século XX produziu muitos materiais, essenciais aos artistas, pois estes se apropriaram dessas novas possibilidades, ampliando a liberdade de expressão, jamais vista em toda história da arte. Com a ação de Duchamp, perderam-se os limites, pois, qualquer objeto e material pode ser utilizado nas expressões artísticas. Antonio Rava defende que:

(...) os artistas sempre usaram e continuam a usar o que acham melhor para a sua criatividade: eles nos mostram o enorme potencial expressivo dos materiais comuns e cotidianos. Nesta contínua exploração para expandir as possibilidades criativas, que não pode ser limitada pela natureza percível ou instável desses materiais. (Rava, 2010, p.119).

2.2 Utilização de matéria “viva” em objetos de arte

Eduardo Kac produz seu objeto de arte, através da engenharia genética, denominada arte transgênica, em 2000 criou uma coelha (fig.17), que emite luz verde fluorescente por meio de proteína brilhante, que o artista obteve de uma espécie de alga marinha, a coelha reluz somente quando exposta a iluminação com luz da cor azul.



Figura 17 - Eduardo Kac, “*Coelha fluorescente Alba*”, 2000.
Disponível em: <<http://www.ekac.org/gfpbunny.html>> Acesso em: 24 fev 2012.

O artista Yukinori Yanagi para a realização de seu trabalho “Bandeiras”, em que bandeiras de diferentes países são modificadas pelo trabalho das formigas. O artista utiliza caixas de acrílico com areia colorida, às bandeiras estão interligadas por tubos por onde transitam as formigas que movem as areias, criando galerias que interligam as bandeiras, modificando a forma original.



Figura 18 - Yukinori Yanagi, “*Bandeira*”, 1994. Disponível em: < www.yanagistudio.net/profiel_eng.html > Acesso em: 04 abr 2012

O artista Marc Quinn¹⁵, ousou no uso de materiais diferenciados para a realização de seus trabalhos, como exemplo o auto-retrato “Self”¹⁶ (fig.19), uma escultura, que em sua confecção usou cinco litros de seu próprio sangue congelado, colhidos durante cinco meses.

Diante deste material, os profissionais da preservação questionam-se: como o conservador-restaurador manterá a estabilidade estrutural, a densidade, a cor e o frescor desta obra?

Sabe-se que o artista não executou seu trabalho com a intenção que ele desapareça, espera que o mesmo seja preservado, pois a efemeridade não faz parte da natureza de sua confecção.

¹⁵ Marc Quinn-artista Britânico, mais conhecido como Alison Lapper Pregnant.

¹⁶ Self- A obra foi adquirida por 300 mil libras pelo museu de retratos de personagens famosos.

Os conservadores do museu onde se encontra este trabalho estudaram cuidadosamente os problemas técnicos, indicando que o mesmo seja mantido a -12C/10F. Para Quinn, *"Esta escultura surgiu do desejo de levar a arte do retrato ao extremo, uma representação que não tem apenas a forma do modelo, mas que é feita do sangue do modelo"*. (QUINN, 2006).



Figura 19 - Marc Quinn, "Self", 2006.

Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL1299362-7084,00-.html>> Acesso em: 21 fev 2012.

O artista Humbert Deprat realiza seu trabalho escultórico em colaboração com insetos (trichoptera), desde a década de oitenta ele remove as larvas de mosca de seu habitat natural, colocando-as em outro local com materiais preciosos, como ouro, pérolas e pedras preciosas, conseguindo que os insetos reajam a esta ação, ocorrendo um comportamento estético, desta manipulação do artista surge casulos que se assemelham a verdadeiras joias (fig. 20).



Figura 20 - Humbert Deprat, “ *Aquatic larva de mosca caddis*”, ouro, pérolas, pedras preciosas, 1980 - 1996. Foto: H. Del. Olmo. Disponível em: <<http://www.leonardo.info/gallery/gallery314/duprat.html>> Acesso em: 22 jul 2012.

Como vimos, com relação aos materiais, as possibilidades aumentaram muito na arte contemporânea, os artistas passaram a utilizar matéria viva como arte (fig.17), formigas e moscas interagindo nos trabalhos, transformando-o durante a exposição (fig.18 e 20), chegando ao extremo como o artista QUINN(fig.19).

2.3 Materiais efêmeros em trabalhos não efêmeros

Existem artistas que usam materiais efêmeros em trabalhos que não são efêmeros, pois os materiais degradáveis podem ser substituídos, quando necessário, por outros da mesma natureza, como por exemplo, o artista Geovanni Anselmo, no trabalho “Struttura che Mangiao”, coloca um pé de alface entre pedras de granito preso por um fio de cobre (fig.21), o pé de alface naturalmente se transforma, mudando sua forma inicial, necessitando ser trocado para que o trabalho continue exposto.



Figura 21 - Giovanni Anselmo, “*Struttura che Mangia*”, 1968.
Disponível em: <www.tumblr.com/tagged/struttura-che-mangia> Acesso em: 20 abr 2012.



Figura 22 - Giovanni Anselmo, “*Struttura che Mangia*”, 1968.
Disponível em: <www.tumblr.com/tagged/struttura-che-mangia> Acesso em: 20 abr 2012.

Jeff Koons realizou esculturas gigantescas utilizando a técnica de topiaria, com podemos ver em “Puppy” (fig.23), uma escultura em forma de cachorro confeccionada em ferro e revestida com flores naturais, medindo dezesseis metros de altura. As flores são sempre substituídas de acordo com a estação do ano, para sempre estar florido, um exemplar desta escultura está atualmente em frente ao Museu Guggenheim.



Figura 23 - Jeff Koons , “*Puppy*”, 1992.
Disponível em:< www.jeffkoons.com > Acesso 28 abr 2012.

Os trabalhos acima demonstrados são exemplos da utilização de materiais efêmeros em trabalhos em que a intenção do artista é que o mesmo seja preservado. Nestes casos a substituição da alface de Giovanni Anselmo e as flores de Jeff Koons, a intenção destes artistas que estes trabalhos permaneçam será respeitada.

2.4 Materiais degradáveis

Há uma enorme variedade de materiais inusitados utilizados pelos artistas para a exploração dos seus processos criativos, tanto materiais quase eternos, como aqueles que são efêmeros e degradáveis, não há limites para a criatividade destes artistas.

Quando o assunto é diversidade de materiais o restaurador Stephan Schafer em seu site comenta que:

A arte contemporânea e moderna, ao contrário da arte antiga, é composta por uma grande variedade de materiais modernos, utilizando-se, às vezes, de técnicas não tradicionais. Além disso,

muitos artistas experimentaram novos materiais e novas técnicas sem avaliar previamente sua compatibilidade e a longevidade do produto final. Atualmente, há obras que acabam não durando um décimo do tempo comparado com materiais tradicionais, como têmpera e óleo sobre suportes de madeira ou tela. (SCHAFFER, 2010. Disponível em <<http://www.stephan-schafer.com/arte-contemporanea.php>> Acesso em: 11 abril 2012.

Devido à falta de pesquisa e conhecimentos, muitos artistas cometem equívocos, acreditando que seu trabalho será eterno, tendo surpresas desagradáveis no futuro. É o caso de Nuno Ramos, que realizou um trabalho com vários materiais como: vaselina, parafina, óleo de linhaça, terembetina, pigmentos, tecido, tela de nylon, feltro, cobertores, borracha, folha de ouro e metais, tudo, sobre madeira (fig.24). Com o tempo a parafina começou a derreter-se e a deteriorar-se, aos poucos caíram os objetos fixados com a parafina.



Figura 24- Nuno Ramos – “*sem título*”, técnica mista sobre madeira, 321 x 663 x 235 cm, 1994 - 2006. Disponível em: <<http://www.nunoramos.com.br/portu/biografia.asp>>. Acesso em: 14 fev 2012

Camila Molina¹⁷ indagou o artista sobre a efemeridade de seus trabalhos, ele respondeu: “*Detesto a efemeridade, meus quadros de vaselina,*

¹⁷Entrevista disponível em: em:

<http://www.clicrbs.com.br/anoticia/jsp/default2.jsp?uf=2&local=18&source=a2618286.xml&template=4187.dwt&edition=12927§ion=1361>> Acesso em: 17 jun 2012.

quando derretiam, para mim era um sofrimento horrível, queria que eles ficassem como eu os fiz”, lembrando que na Bienal de São Paulo de 1989, suas pinturas realizadas com vaselina, derretiam e pingavam durante a mostra. Ele disse ainda que: “Acho que o artista tem de fazer o que lhe vier à cabeça e depois se resolve”, porém as surpresas podem ser desagradáveis.

A utilização de materiais degradáveis tem sido cada vez mais utilizadas pelos artistas. É o caso de Maurizio Savini, realizou uma escultura de um urso rosa (fig.25), com pedaços de goma de mascar (mastigados). Como conhecemos, a goma de mascar é um material perecível e que se transforma com o passar do tempo, questiona-se: como os conservadores manterão a forma esculpida pelo artista? Como evitar o aparecimento de fungos nessa obra?



Figura 25 - Maurizio Savini – “sem título” – 2010.

Disponível em: <<http://www.artnet.com/Artists/ArtistHomePage>> Acesso em: 14 fev 2012.

Descobriu-se que o artista ao finalizar a escultura, aplica uma densa camada de formol na obra, protegendo-a e assim, resistirá mais tempo em sua forma inicial.

O artista plástico catarinense, Ronaldo Linhares, ousou no uso de materiais com os experimentos para a série “Das paredes” (fig. 26), exposta no Espaço Oficina, CIC, 2004, Florianópolis, ele utilizou materiais degradáveis intencionalmente, como: areia, cimento, cola, pigmento e sal sobre tela e papel. O artista queria que o trabalho se transformasse com a mutação dos materiais.

As marcas deixadas pela oxidação dos materiais é o resultado esperado por ele.



Figura 26 – Ronaldo Linhares – “*Das paredes*”, 2004. Foto: Ronaldo Linhares

A união de materiais totalmente incompatíveis entre si, como o sal e a lã de aço, em que a oxidação do metal é acelerada, transformando-se em algo efêmero, provavelmente em pouco tempo, esta oxidação atacará a base de preparação da tela que foi executada com tinta PVA, também é bastante oxidante, que logo, agredirá o tecido da tela, decretando o fim de seu trabalho, não dando muita chance a sua conservação. Indaga-se: como conservar um trabalho cuja intenção do artista é que se deteriore, e assim, obter o resultado de sua expressão artística? Deve-se preservar este trabalho?

2.5 Trabalhos efêmeros

Os trabalhos efêmeros tem sido tema de muitas discussões nos últimos anos, vários técnicos de muitas áreas tem se esforçado em entender o percurso ou a intenção desse tipo de trabalho e de seus autores.

Em entrevista¹⁸ para esta pesquisa, Marcelino D. M. Correia (2012) comenta que *“se pararmos para pensar, toda arte é muito ou pouco efêmera, tudo no mundo tende á desaparecer um dia”*.

Para Joaquim Pais de Brito (2008, p.12), *“o efêmero ajuda-nos a pensar como as sociedades e os indivíduos, no seu dever, inventam processos e forma de lutar contra a usura do tempo”*.

Os trabalhos efêmeros são produzidos com a intenção de ser modificado pela ação do tempo às vezes até para desaparecer, a fragilidade dos trabalhos ou mesmo a sua desejada efemeridade, conflitam com a atual pretensão da preservação.

Rita Macedo (2008, p.07) esclarece que *“o efêmero é aquilo que os artistas criaram para uma determinada função ou uso, ou para intencionalmente morrer”*. Um exemplo disso são os “tapetes devocionais da semana santa” (fig.27). A beleza destes tapetes é vista apenas antes da procissão, pois logo em seguida, serão desmontados pela passeata procissional.



Figura 27 – *“Tapetes Devocionais da Semana Santa de Ouro Preto”*. 2012. Disponível em: <<http://www.ouropreto.com.br>> Acesso em 10 mar 2012.

A efemeridade contempla assuntos importantes, principalmente no sentido da não eternidade dos materiais, um significado que não é respeitado

¹⁸ Entrevista realizada em Florianópolis, no Ateliê de Conservação e Restauração (ATECOR), localizado junto ao Centro Integrado de Cultura (CIC), em 16 de maio de 2012.

quando os conservadores-restauradores não acatam a vontade do artista, e muitas vezes para preservar o trabalho, intervêm substituindo o material perecível por outro mais estável.

Vejamos o caso de um trabalho de Beuys, “Stedelijk”, confeccionado com papelão e gordura, comentada pelo restaurador Antonio Rava (2011). Em uma ação de restauro desastrosa, que comprometeu definitivamente a integridade e a originalidade do objeto de arte, foi substituída a gordura, que tem um significado conceitual para o artista, por uma gordura mais estável: a parafina. O restaurador teve a “ingênua” intenção de manter o trabalho no tempo, sem se preocupar com os preceitos conceituais e, sobretudo com a intenção de Beuys.

O restaurador Stephan Schafer em seu *site* comenta que:

(...) existem artistas que manifestaram que não querem nenhuma intervenção em sua obra de forma geral. Portanto, na arte moderna especialmente, se coloca a grande questão da intenção artística que deve ser respeitada. Disponível em <<http://www.stephan-schafer.com/arte-contemporanea.php>> Acesso em: 11 abril 2012.

Quanto à efemeridade e intenção do artista, Joaquim Pais de Brito discorre que:

(...) há casos em que a intenção do próprio criador é que a obra sofra o processo natural de sua degradação e o desaparecimento, onde as questões do efêmero e da temporalidade são parte integrante do processo criativo, então, os restauradores, tem que ter certeza da intenção do artista o ICCA¹⁹ desenvolve pesquisa sobre o assunto. (BRITO, 2008, p.13)

É o caso de Zoe Leonard, explanada por Antonio Rava (2011) em seu trabalho “David” (fig.28), sua intenção é o seu desaparecimento. Ele executou com cascas de laranja, banana, limão e abacate, que havia consumido enquanto estava no hospital cuidando do amigo enfermo, prestes a morrer. Ele costurou as cascas das frutas utilizando zíperes, botões, agulhas, tendões, plástico, fios, adesivos, tecidos e deu acabamento com cera. Estes trabalhos foram adquiridos pelos museus, os profissionais de conservação/restauração se depararam com o problema da preservação e acondicionamento.

¹⁹ Disponível em: < www.iccaworld.com >

No acervo estes trabalhos começaram a se deteriorar, emitindo gases e formando bolores, colocando em risco o restante do acervo. Após várias tentativas de preservação sem sucesso, o artista foi consultado, Leonard declarou que este trabalho tinha um tempo de vida, assim com seu amigo David, então ele sugeriu, apenas, o registro do processo de degradação.



Figura 28 - Zoe Leonard – “*Strange Fruit (Para David)*”, 1992-1997.

Disponível em: <www.philamuseum.org/collections/permanent/92277.html> Acesso em: 28 abr 2012.

Para os profissionais das áreas de conservação-restauração muitos ajustes e acertos terão de ser praticados para determinar soluções de preservação, acondicionamento e exposição destes trabalhos, ocasionando reflexões como:

1. A matéria da arte efêmera deve ser preservada?
2. O registro fotográfico passa a ser o único documento da obra de arte, transformando-se em objeto de preservação e conservação, substituindo a obra de arte que deixou de existir?

O artista Francis Alys tem como principal denominador em seus trabalhos o questionamento da durabilidade de seu objeto de arte. O artista mencionou em entrevista publicada em seu *site*²⁰ que: “*fazer alguma coisa às vezes não leva a nada*”, para o artista nem todas as idéias necessitam de se

²⁰ < www.francisalys.com>. Acesso em: 15 out 2011.

transformar em produtos, porém as melhores tendem a se tornar histórias, a arte está na transformação, não no produto final.

O trabalho “Paradox of Praxis 1” (fig. 29 e 30), foi realizado no México em 1997, por meio do qual o artista arrasta um cubo de gelo pelas ruas, até o mesmo ser consumido pelo calor e atrito com o chão das ruas.



Figura 29- Francis Alÿs, “*Pradox of Praxis 1*”, 1997, Disponível em: < www.francisalys.com>. Acesso em: 15 out 2011.



Figura 30 - Francis Alÿs, “*Pradox of Praxis 1*”, 1997, Disponível em: < www.francisalys.com>. Acesso em: 15 out 2011.

Alys sobre este trabalho afirma que:

O “nada” que foi conseqüência desta ação, no atrito com o solo e na evaporação do cubo de gelo, é simultaneamente exposto, quando o trabalho é desgastado pelo calor da Cidade do México e com o desaparecimento da arte final. Disponível em: < www.francisalys.com>. Acesso em: 15 out 2011.

Podemos exemplificar outro trabalho semelhante ao de Alys, com a artista Néle Azevedo, que realiza esculturas em gelo, expostas em espaços públicos, os, “Monumento Mínimo” (fig. 31). Néle expõe memórias em monumentos públicos, alterando o material (gelo) e o tamanho do monumento (alguns centímetros de altura), tornando-o móvel e transitório, homenageando pessoas comuns, criando através de um material totalmente efêmero, o gelo, figuras com formas e expressões inusitadas.



Figura 31 - Néle Azevedo, “*Monumento Mínimo*”, 2010. Disponível em: <<http://nusingular.blogspot.com.br/2006/09/monumento-mnimo.html>> Acesso em: 28 abr 2012.

Néle Azevedo difere de Francis Alys, visto que o registro fotográfico de seus trabalhos é comercializado, enquanto Alys os posta em seu *site* para apreciação de seus expectadores.

Estes dois trabalhos citados, podem ser trabalhos que nunca terão solução para a sua conservação, apenas restará deles o registro fotográfico do processo.

A efemeridade na arte valoriza o tempo presente, que de forma alguma, diminui o valor artístico e a relevância que tais trabalhos possuem para a história da arte.

2.6 Trabalhos realizado com alimentos

Conservar os materiais originais dos objetos de arte é um dilema freqüente para os conservadores-restauradores. Em cada tratamento tem-se que optar por qual intervenção será realizada e como determinar o que é mais importante. Cada estratégia de conservação-restauração é um compromisso entre o conservador-restaurador, o material e a autenticidade conceitual dos objetos de arte.

Ao longo dos últimos anos trabalhos executado com alimentos vem causando dilemas e problemas para museus e galerias. A metodologia aplicada para a conservação, ainda não está definida, entretanto, artistas vem utilizando alimentos de forma criativa e com significados diversos. A preservação dos trabalhos realizados com este material é complexa, pois a sua inevitável deterioração, muitas vezes acaba sendo inerente ao seu significado e ao seu conceito.

Rita Macedo em seu artigo, “Da estética a Ética do Efêmero”, declara que:

O assunto não é pacífico, ou pelo menos desafia em grande parte as normas estabelecidas pela conservação, na medida em que os agentes da preservação desse tipo de objetos ou acontecimentos são sujeitos que tem inevitavelmente parte ativa. Além de carregados de subjetividades vêm-se envolvidos em um trabalho sem redes e nem padrões fixos, arriscando-se a modificar, a transformar e mesmo a recriar. (2008, p. 07).

Esta recriação se dá geralmente em uma ação de restauro, que conforme Rita Macedo acontece “... *sem o conhecimento da transformação dos materiais utilizados, tem sido por vezes empírica*”.

O artista Vik Muniz realiza trabalhos com materiais normalmente instáveis e perecíveis, como açúcar, chocolate, manteiga de amendoim e lixo, dispostos sobre uma superfície e em seguida fotografadas. Neste caso a fotografia não é somente um registro, mas o que o espectador observará. Exemplificamos com a releitura da obra *Medusa de Caravaggio*, que ele realizou utilizando macarrão ao molho marinara (Fig.32). E na realização da série *monstros*, em que, seis imagens reproduzem os personagens de filmes de terror: (fig.33) Frankenstein, Drácula, O Fantasma da Ópera, A Múmia,

Lobisomem e O Monstro da Lagoa Negra, o artista utilizou caviar sobre fotografia.



Figura 32 - Vik Muniz, “*Medusa Marinara*”, 2007 Disponível em: < <http://www.vikmuniz.net/>> Acesso em: 14 fev 2012



Figura 33 - Vik Muniz, “*Dracula*” (Série Caviar Monstros) 2004- Disponível em:< <http://www.vikmuniz.net/>> Acesso em: 14 fev 2012

O artista Kittiwat Unarrom²¹ realiza esculturas bem realistas de partes do corpo humano, como mão, pés, cabeças, torsos e outras partes do corpo,

²¹Assista ao vídeo para ver Unarrom no trabalho e algumas reações dos visitantes. Disponível em:< <http://www.coolhunting.com/culture/kittiwat-unarro.php> >. Acesso em: 29 de maio 2012.

usando como material apenas pão, que é de natureza frágil, perecível, efêmero e com caráter temporal de existência. Os resultados são surpreendentes.

Ele utiliza para fazer os detalhes da escultura como os olhos e lábios, caju, passas e afins. Utiliza também, esmaltes para representar os cabelos. As esculturas são vendidas na padaria de sua família em Ratchaburi, (Tailândia), ele expõe as esculturas envolvidas em plástico, penduradas em ganchos de carne. No *site* do artista pode-se assistir a um vídeo em que ele executa e expõe seus trabalhos.



Figura 34 - Kittiwat Unarrom, “*sem título*”, 2006. Disponível em: <<http://www.coolhunting.com/culture/kittiwat-unarro.php>>. Acesso em: 29 de maio 2012.

Artur Barrio constrói situações efêmeras, utilizando materiais orgânicos e perecíveis, como pão, peixe, pedra, sebo, batatas, carne, vinho, água e café, ele combina textos e desenhos na proposição de sua arte. Barrio produz trabalhos conceituais, no seu trabalho “Livro de Carne” (fig.35), ele utiliza como material, um pedaço de carne entalhado em forma de livro. Quando exposto, o material (a carne) é trocado a cada três dias, devido ao processo de decomposição natural que acontece com o material.

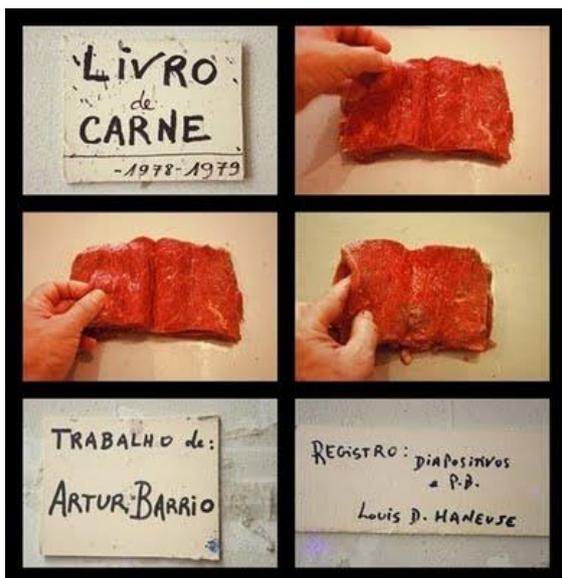


Figura 35 - Artur Barrio, “Livro de Carne” – 1978/79. Disponível em:< arturbarrio-trabalhos.blogspot.com> . Acesso em: 28 abr 2012

Barrio ao propor este trabalho, polemizou na escolha do material (carne) um material que é efêmero, porém, sua intenção não é que a obra desapareça, ao trocar o material em decomposição por outro, o conceito será mantido.

Embora nem todas as obras contemporâneas realizadas com alimentos possam ser conservadas, em um sentido material, em alguns casos, os museus buscam soluções de conservação desenvolvidas pela indústria alimentar, ajustando-se a sua realidade. E agora o que fazer para conservá-las? Esta é a pergunta que é normalmente feita, quando acontece a degradação dos materiais, principalmente, trabalhos com valor cultural consolidado, como exemplo podemos citar os trabalhos de Beuys. Agora retornamos a pergunta: O que fazer, quando, nesses casos, a intenção de efemeridade por parte do artista está mais que declarada?

3 CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Dos restauradores é solicitado em primeiro lugar, ampliar ou reinventar os métodos as técnicas de restauro, para enfrentar adequadamente a dificuldade da conservação contemporânea.

Em segundo lugar, eles devem considerar os fatos que consolidaram os princípios da restauração – a reversibilidade, o respeito ao original, a limitação da intervenção à reintegração das lacunas – postos agora em questão.
(ALTHÖFER, 2003, p. 35-45)

O mundo está em constante transformação (social, cultural, econômica, etc.), a forma de representação segue estas mudanças e conseqüentemente, também há a transformação dos conceitos e formas de expressão artística.

No final do século XIX início do século XX, com o advento do modernismo e o desenvolvimento tecnológico, os artistas descobriram novos materiais e técnicas artísticas, contribuindo para a construção de seus objetos de arte, trazendo, dessa forma, conseqüências para a perpetuação desses objetos e sua transmissão ao futuro.

Para as questões principais da preservação e conservação de objetos artísticos, que atualmente denominamos de Arte Contemporânea, Antonio Rava²², (2011), esclarece que é sumamente importante a confecção de uma documentação adequada sobre os objetos de arte – fotografando, gravando vídeos, identificando na obra diferentes materiais. E, sobretudo, preservar a intenção inicial do artista.

Para isso, é necessária a troca de informações entre o artista e o conservador-restaurador. É importante que o artista informe, em entrevista e manifeste de forma verdadeira, a sua intenção na criação de sua obra. Rava acredita que, quando a intenção do artista é contrária, conscientemente, à perpetuação da obra para o futuro, resta ao conservador-restaurador respeitar e aceitar a deterioração e a perda da obra. (RAVA, 2010, p120).

²²Fórum em Restauração de Obras de Arte Contemporânea, realizado no Laboratório de Restauro do Setor de Acervo e Conservação do Museu Oscar Niemeyer, Curitiba (2011).

Segundo a restauradora Gessonía Leite de Andrade Carrasco, (in, GUERREIRO, 2011, p.75), as pesquisas sobre a preservação da arte contemporânea estão apenas iniciando e as discussões rodeiam apenas a incompatibilidade ou instabilidade dos materiais. Rava (2011) defende que as pesquisas devam ser também desenvolvidas de forma multidisciplinar, buscando apoio em várias ciências como, biologia, física, química, geologia, etc.

3.1 Definições: preservar, conservar e restaurar

Preservar significa defender, resguardar, proteger o patrimônio para que não se deteriore, mas sem intervir no objeto (restauração), mantendo a estrutura material da obra, por meio de tratamentos que visem à estabilidade dos materiais que compõem os trabalhos. É importante ainda, o monitoramento das condições ambientais – temperatura e umidade relativa do ar.

Segundo a carta de Burra (1980):

Artigo 11º - A preservação se impõe nos casos em que a própria substância do bem no estado em que se encontra, oferece testemunho de uma significação cultural específica, assim como nos casos em que a insuficiência de dados que permitam realizar a conservação sob outra forma.

Artigo 12º - A preservação se limita à proteção, à manutenção e à eventual estabilização existente, não poderão ser admitidas técnicas de estabilização que destruam a significação cultural do bem.

Disponível em:

<<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=251>>. Acesso em: 21 abr 2012

A Associação Brasileira de Encadernação e Restauo, em seu Código de Ética do Conservador/Restaurador define:

- Conservação: compreende todas as ações que visam retardar a deterioração e possibilitar o pleno uso dos bens culturais.
 - Conservação-restauração: é o 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.
- Conservação preventiva: é o conjunto de ações não-interventivas que visam prevenir e/ou retardar os danos sofridos, minimizando o processo de degradação dos bens culturais.” Disponível: www.aber.org.br, Acesso em: 20 abr 2012.

É sempre importante deixar claro que, a conservação preventiva é fundamental para que a obra de arte não chegue a sofrer intervenções de restauro.

3.2 Objetivos da conservação

Seguindo as definições da carta de Burra (1980) os objetivos da conservação estão entre os artigos 2º ao 10º, destacamos os seguintes artigos:

Artigo 2º - Preservar a significação cultural de um bem, ela deve implicar medidas de segurança e manutenção, assim como disposições que prevejam sua futura destinação.

Artigo 3º - a conservação se baseia no respeito à substancia e não deve deturpar o testemunho nela presente.

Artigo 4º - A conservação deve se valer do conjunto de disciplinas capazes de contribuir para o estudo e a salvaguarda de um bem. As técnicas empregadas devem, em princípio, ser de caráter tradicional, mas pode-se, em determinadas circunstâncias, utilizar técnicas modernas, desde que se assente em bases científicas e que sua eficácia seja garantida por certa experiência acumulada.

Disponível em:

<<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=251>>. Acesso em: 21 abr 2012

Nas abordagens contemporâneas, conforme Salvador Muñoz Viñas (2005:44-153, apud, PEDROSO, 2011: 79), a conservação é definida como uma “*atividade baseada em significados e valores coletivos*”, valores esses, conferidos aos objetos que são conservados devido aos significados sociais científicos designados por um grupo social.

Todas essas definições indicam o mesmo objetivo – visam manter a integridade física do objeto patrimonial e perpetuá-lo para o futuro.

3.3 Definições do conservador-restaurador

A Associação Brasileira de Encadernação e Restauro define em seu código de ética que 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, tratamentos de conservação e restauração dos bens culturais, a respectiva documentação de todos os procedimentos, além do estabelecimento de atividades referentes à conservação preventiva. Disponível: www.aber.org.br, Acesso em: 20 abr 2012.

É, ainda, da competência do conservador-restaurador, atuar em programas de ações de conservação e restauração, fornecer assistência técnica, emitir pareceres técnicos, realizar pesquisas e dividir os conhecimentos obtidos sobre conservação e restauro.

A função primordial do conservador-restaurador é providenciar condições favoráveis para se ter um futuro para as obras de arte. Para que isso ocorra, o profissional deve seguir um embasamento teórico e científico praticando intervenções corretas.

3.4 A restauração

Conforme a carta de Burra *“Restauração será o restabelecimento da substancia de um bem em um estado anterior conhecido”*, só pode ser executada se houver dados suficientes que referencie o estado anterior e se essa ação restabelece esse estado e, ainda, se houver a revalorização da significação cultural desse bem.

3.5 Breve histórico da restauração

No século XIX a conservação-restauração vincula-se ao sentimento de patrimônio cultural coletivo: criam-se museus, academias e as coleções são abertas ao público. Ainda no século XIX, surgem os primeiros teóricos que visam abordar a restauração. O arquiteto Frances Eugène Violet-Le-Duc²³ estabelece os primeiros conceitos e métodos que influenciaram as intervenções de restauração de bens culturais. Violet-Le-Duc defende a

²³ Eugène Viollet le Duc: (1814-1879) francês, arquiteto, objetivo principal recuperar a autenticidade do monumento.

restauração estilística, baseando na busca pelo original e a perfeição formal dos edifícios, chegando a “pureza de estilo”.

O filósofo e crítico de arte John Ruskin²⁴, foi precursor na preservação das obras do passado, defendeu a teoria de que o verdadeiro valor do edifício está nos materiais e na sua historicidade; partidário da conservação preventiva e da conservação *in situ*²⁵.

O italiano, arquiteto, escritor e crítico de arte Camilo Boito²⁶, detentor de uma posição moderada entre Viollet-le-Duc e Ruskin, defende que as intervenções deveriam conservar nos monumentos o seu velho aspecto artístico e pitoresco, induzindo o respeito à materialidade do objeto. Ele teorizou que a conservação e a restauração não poderiam ser entendidas como a mesma coisa.

Em 1930, iniciam-se o estudo metódico da estrutura e a valorização da documentação. A restauração sai do empirismo e busca bases científicas; são realizados estudos sobre o comportamento mecânico da pintura sobre tela; o respeito ao original ganha máxima importância; a intervenção é feita de acordo com a necessidade da obra, priorizando-se a conservação; desenvolvem-se estudos sobre a influência do clima na conservação das obras de arte.

Surgem centros e institutos internacionais como: o IRPA - Institut Royal do Patrimoine Artistique (Bruxelas, 1937), o ICR - Istituto Central del Restauro (Roma, 1940), o ICOM - International Council of Museum (Paris, 1946), IIC - International Institut for Conservation (Londres, 1950) e o ICCROM - Centro Internacional para o Estudo da Conservação e da Restauração (1956).

3.6 Cesare Brandi

Em 1963 o italiano Cesare Brandi²⁷ publica *La teoria de la restauración*, esta publicação foi de grande relevância, é bastante atual e hoje ainda, é

²⁴ John Ruskin: (1819-1900) Inglês, postula o respeito total e absoluto aos monumentos.

²⁵ *In situ*: Conservação executada no lugar em que a obra está.

²⁶ Camillo Boito (1834-1914): arquiteto, escritor e crítico de arte, princípios de restauração mais ponderados.

²⁷ Cesari Brandi (1906-1988) é um dos principais nomes da restauração de objetos de arte. Fundamentou o restauro crítico.

referencia teórica para muitos restauradores nas intervenções de restauro das obras de arte. Para Brandi “... *restauração é qualquer intervenção voltada a dar novamente eficiência a um produto de atividade humana*” (BRANDI 2008, p.25). O autor não aceita o empirismo e a arbitrariedade e vincula a restauração ao “*pensamento crítico e científico*”.

Brandi define o restauro como:

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 ao futuro. (BRANDI, 2008, p. 30).

Isto quer dizer que a obra deve sempre manter a sua artisticidade, que é a qualidade que define a obra de arte como obra de arte. Sendo um produto criado pelo homem, em certo tempo e certo lugar, confirmando o pensamento de Brandi, a restauradora Sára Beatriz Fermiano, em entrevista²⁸ discorre que:

Havendo necessidade de uma restauração, a intervenção deve ocorrer somente na matéria, pois ela representa, contemporaneamente, o tempo e o lugar onde é legítima a intervenção de restauro. Sendo a matéria o próprio local onde se manifesta a imagem, é ela quem assegura a transmissão da imagem para o futuro. Mas não apenas a matéria será considerada em uma intervenção de restauro, mas também as instâncias estética e histórica. Estética pelo fato de ter sido reconhecida como obra de arte e histórica como produto humano, realizado em certo tempo e lugar.

O conceito de restauração deve articular-se “*não com base nos procedimentos práticos que caracterizam a restauração de fato, mas com base no conceito da obra de arte de que recebe a qualificação*” (BRANDI, 2008, p.29) deste modo, qualquer ação de restauro depende do reconhecimento da obra de arte como obra de arte, assim, a restauração é sempre condicionada pela necessidade que tiver a obra de arte, e não o contrário. Brandi continua afirmando que:

A restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso

²⁸ Entrevista realizada em Florianópolis, Ribeirão da Ilha, Ateliê da Restauradora em: 29 maio 2012.

artístico²⁹ ou um falso histórico³⁰, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo (BRANDI 2008, p.33)

Segundo a teoria brandiana a restauração possui três princípios fundamentais, sempre pensados de forma simultânea:

Distinguilidade: Um ato de restauro deverá sempre ser reconhecido e nunca alterar “*unidade que se visa reconstruir*”, nunca levar o espectador ao engano, confundindo a intervenção ou eventuais acréscimos com o que existia anteriormente, isto quer dizer que a intervenção deve ser invisível se observada de longe, porém, visível de perto e a olho nu.

Reversibilidade: A restauração deve facilitar qualquer intervenção futura; portanto, não pode alterar a obra em sua substância, o que for inserido deve ser reversível e de fácil retirada. Sára em já citada entrevista explicou que:

Garantir a reversibilidade das intervenções realizadas é importante porque devemos sempre considerar que estamos atuando em determinado tempo, utilizando técnicas ou até mesmo critérios que poderão ser questionados e modificados futuramente e que o processo de envelhecimento e deterioração dos materiais provavelmente exigirá futuras intervenções.(2012)

Mínima intervenção: a ação de restauro deve limitar-se incondicionalmente ao mínimo necessário, para manter a estabilidade estrutural do objeto, evitando acarretar alterações físicas, químicas ou estéticas e históricas. Sára, na referida entrevista, em sua interpretação da teoria brandiana, segue dizendo que a mínima intervenção deve:

(...) sempre ser norteadada pelo absoluto respeito aos valores artísticos e históricos que a obra possui. Segundo Brandi, a matéria é insubstituível somente quando colaborar como aspecto e não para aquilo que é estrutura, havendo liberdade de ação, sempre em harmonia com a instância histórica, no que se refere ao suporte. (2012).

3.7 Restauração no Brasil

²⁹ Falso artístico: o espectador estaria sendo induzido ao engano ao ser reproduzido exatamente o que o artista fez anteriormente.

³⁰ Falso histórico: As épocas são diferentes.

No que se refere à conservação-restauração no Brasil, tem surgido publicações e estudos voltados, em sua maioria, para a análise das políticas públicas de preservação. Para os conservadores-restauradores, os critérios e princípios teóricos que deveriam reger a restauração existem, mas, permanecem muito restritos, sem a incorporação dos fundamentos teóricos (Código de Ética) a uma legislação que deveria orientar a atuação profissional.

A profissão do conservador-restaurador ainda está em fase de regulamentação, aguardando uma definição.

Sobre as instituições brasileiras, Camila Molina declarou que

(...) com competentes profissionais, mas com poucos recursos – algumas instituições têm ateliê dentro de seu próprio espaço físico, como a Pinacoteca do Estado, outras, terceirizam o trabalho, como o Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo –, estão preparadas para lidar com o restauro e a conservação da arte contemporânea e moderna? Novamente uma questão em dicotomia: profissionais de um lado acreditam que sim e, de outro, que o Brasil ainda caminha neste campo - a profissão ainda está em via de regulamentação por lei e são poucos os cursos de graduação universitária. Disponível em: <<http://www.clicrbs.com.br/anoticia/jsp/default2.jsp?uf=2&local=18&source=a2618286.xml&template=4187.dwt&edition=12927§ion=1361>> Acesso em: 17 jun 2012.

3.8 Especialização do conservador-restaurador e novas teorias

A presença da arte contemporânea, fez surgir a necessidade de abordar novas teorias, ou adaptar as já existentes e pesquisar tecnologias voltadas para física, química, biologia, engenharia, enfim, a multidisciplinaridade a serviço da conservação e preservação da obra de arte.

Em se tratando de restauração, cada obra deve ser analisada de modo singular, evitando intervenções arbitrárias, estudando as características particulares de cada obra, evitando empirismos para estabilizar as deteriorações que venham ocorrer na obra de arte, tais como:

- Degradação mecânica dos materiais. Exemplos: Rasgos, batidas, abrasões.
- Degradação química e física dos materiais. Exemplos: A ação da temperatura e umidade, oxidação, solventes.

- Degradação biológica dos materiais. Exemplos: Apodrecimento, ataques de fungos, ataques de insetos.
- Degradação prevista, imaginada e induzida pelo artista (neste último caso, acreditamos que o restaurador deva respeitar a intenção e a poética pessoal do artista, onde não se pode intervir).

O restauro deve ser sempre fundamentado pela análise da obra de arte, de seus aspectos físicos, de suas características formais e de sua transformação no decorrer do tempo, sobretudo, a importância da consulta às bibliografias existentes.

Brandi define a matéria da obra de arte como *“aquilo que serve à epifania da imagem³¹”* (Brandi, 2008, p.36). Exemplificando - em uma pintura sobre tela, a tela é o suporte da imagem e é na imagem onde se manifesta a obra de arte.

Esta definição traz duas definições fundamentais da matéria - estrutura e aspecto -, em relação à realização de uma restauração em uma obra de arte, o que deve sempre prevalecer é o aspecto sobre a matéria. Muitos erros que aconteceram em algumas intervenções de restauro derivaram da falta de conhecimento da obra de arte na sua bipolaridade de aspecto e estrutura.

Para Cesari Brandi (2008, p. 31), *“restaura-se somente a matéria da obra de arte”*, este é o ponto limite da ação em restauro, lembrando, sempre, que a obra de arte, dita tradicional, se manifesta em imagem, através da matéria. Portanto, quando em uma restauração se busca o estado original da obra, se não respeitarmos esta máxima, e interferirmos também na imagem, podemos estar incorrendo em uma mera recriação fantasiosa, que vem corromper a verdade absoluta da obra de arte.

Os objetos têm um tempo limitado de vida e o maior desafio para a conservação é ampliar ao máximo essa existência no tempo.

Lembramos que hoje o restauro e a conservação não se restringem, apenas às obras de arte ou monumentos históricos, mas também referem-se a

³¹ Epifania da imagem: Na matéria é onde se manifesta a imagem.

qualquer objeto que assumiram conotação cultural que anteriormente eram excluídos. Beatriz Mugayar Kühl³², interpretando Brandi afirma que:

(...) não apenas para as obras de arte, mas para todos os "bens culturais", lembrando-se que mesmo não sendo "obras de arte", possuem uma configuração e estratificações no tempo, as quais devem ser analisadas e respeitadas. Disponível em: <www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/cpc/n1/a03n1.pdf>. Acesso em: 02 fev 2012

3.9 Arte Contemporânea, restauração e polêmicas.

Correia, (2012), em entrevista afirma que “*em algumas obras de arte contemporânea, a matéria é também a epifania do conceito*”, não só como Brandi (Brandi, 2008, p. 36) diz que a matéria é a “*epifania da imagem*”.

Marcelino continua afirmando que “*a artisticidade está no conceito e em alguns casos no conceito delegado ao material*”. Ele utilizou como exemplo o trabalho de Joseph Beuys, “Smak” (fig.36), realizada em 1975³³, que é suscetível de muitos processos de degradação, tais como: a fermentação da manteiga e desintegração do papelão em contato com a manteiga, devido à impregnação de gordura, e na produção de odores rançosos como resultado da oxidação de gorduras.

Para ele, em uma intervenção de restauro, a gordura for substituída por outro material mais estável, como por exemplo, parafina, este trabalho perderá sua singularidade, pois, neste caso, a matéria não é apenas estrutura, é, sim, parte integrante do conceito, dessa forma, o aspecto tem função secundária, às vezes, nada significa.

³² Beatriz Mugayar Kühl: Tradutora do livro Teoria da restauração de Cesari Brandi.

³³ Esta obra é composta por 04 caixas de papelão, 40 pacotes de manteiga em cada caixa e uma pilha única de 07 placas de cera de abelhas, expostas em uma vitrine.



Figura 36 - Joseph Beuys, “Smak”, 1975.

Disponível em: <<http://historyofourworld.wordpress.com/tag/joseph-beuys/>> Acesso em: 04 abr 2012.

Confirmando o que foi explanado por CORREIA, para Joseph Beuys a gordura não tinha apenas uma função de representação imagética, mas trazia em si significados simbólicos, que estavam ligados a própria vida do artista.

José Teixeira Coelho Netto comenta que:

Na arte contemporânea, os artistas freqüentemente recorreram conscientemente a matérias instáveis, matérias mais e mais instáveis, supérfluas, descartáveis, até o ponto da imaterialidade quase total de um ponto de luz atravessando o espaço para desenhar no ar. A escolha dessas matérias pareceu aos artistas que as empregaram compatível pela natureza mesma da época e por essa época exigida. Preservar essas matérias e o resultado que compõem é contrariar um determinado programa contemporâneo. Disponível em: <www.itaucultural.org.br/.../Fragmentos_TextoTeixeiraCoelho> Acesso em: 11 abr 2012.

Surgem indagações quanto à teoria brandiana, quando nos referimos à conservação-restauração da arte contemporânea, como, por exemplo:

- Esta teoria pode ser aplicada à Arte Contemporânea?
- No trabalho acima citado, como praticar uma ação de restauro partindo da teoria brandiana?

- No trabalho de Joseph Beuys com a substituição do material original por outro mais estável, foi eliminado o conceito que o artista imprimiu?
- A substituição da gordura original por outra gordura modificaria o conceito?

Vejamos o que diz Huys (Apud GILMAN) sobre a obra “Smak”:

A degradação é considerada como sendo uma parte do trabalho de arte. Interromper esse processo através da realização de tratamento de conservação muito intenso mataria essa parte da evolução do trabalho. Com base nisso, qualquer intervenção a este trabalho seria facilmente alvo de críticas, pois pode destruir o trabalho, tanto materialmente como conceitualmente. Disponível em: <<http://ceroart.revues.org/2207>>. Tradução livre da autora. Acesso em: 25 abr 2012.

Na Arte Contemporânea o maior desafio é a conservação. Se tomarmos como exemplo o trabalho de Damien Hirst³⁴ (fig.37), por meio do qual o artista pendura uma vaca toda retalhada e com suas entranhas caídas sobre uma base, por meio da qual o artista prioriza o processo e o pensamento, mais que a própria obra. Indaga-se:

³⁴ Damien Hirst: Artista Britânico que lida com o conceito da morte em suas obras.



Imagem 37 - Damien Hirst, “*sem título*”, 2009. Disponível em: <www.damienhirst.com> Acesso em: 25 mar 2012.

- Como preservar e conservar este trabalho?
- O que fazer para manter sua estabilidade?
- Como conter sua perenidade?
- Como mantê-la em museu e em exposição?
- Como deter os princípios de sua decomposição?
- Como manter a imagem inicial se o tempo, naturalmente a altera?
- Este trabalho foi realizado para ser preservado?

Deixando estas indagações para um momento posterior, concluímos que o interesse de se conservar e restaurar surge da necessidade de perenizar os objetos que pertencem à memória cultural de uma sociedade. Como nos afirma Beatriz Mugayar Kühl:

(...) isto não significa que se trata de conservar tudo, nem, tampouco, de demolir ou transformar indistintamente tudo. Isso denotaria negligência, deixando-se de assumir a responsabilidade por ações fundamentadas. Deve-se reconhecer que todas as épocas, que as várias fases da produção humana, possuem interesse e são

merecedoras de estudo e tutela, mas isso não se traduz automaticamente em preservar todo e qualquer testemunho, material ou não, legado pelo passado. Isso resulta em certas escolhas, voluntárias ou involuntárias. (KUHL, 2007, p. 16-40).

Indagando alguns restauradores, percebe-se que alguns acreditam que deve ser desenvolvida uma nova teoria para a restauração de arte contemporânea. Eles afirmam que as teorias existentes não são adequadas para este tipo de trabalho. Outros dizem que pode ser mantida a teoria brandiana e sugerem apenas algumas adaptações. Esses lembram que Brandi deixa claro em sua teoria que, independentemente de qualquer ação de restauro, sempre deve ser priorizada a artisticidade, no caso de algumas obras de arte contemporânea, o conceito é a artisticidade, e é isto que sempre deverá ser preservado.

Segundo Kühl (2007), Brandi jamais se colocou como senhor onipotente e onisciente para decidir sobre tudo aquilo que é ou deixa de ser de interesse para a preservação, de modo absoluto. Outro problema é imputar uma opinião do autor sobre obras a respeito das quais ele não se manifestou e nem conheceu.

Giuseppe Basile (apud Kuhl, 2007) informa que, ao contrário, Brandi tinha espírito bastante aberto para as várias formas de manifestação artística e era extremamente sensível ao significado de uma dada obra de qualquer época que fosse. Com relação à conservação-restauração, completamos com a reflexão da restauradora Sára Beatriz Fermiano em entrevista já citada:

Devemos lembrar que Brandi ao defender acima de tudo o respeito à obra de arte como um produto especial da atividade humana, com certeza incluiria a produção artística atual. Havendo esse reconhecimento, se impõe como um dever moral a conservação desse bem” Sara continua explanando sobre Brandi: “A conservação se desenreda em uma gama infinita, que vai do simples respeito à intervenção mais radical...” (Brandi, 2008, p.31). Sara continua explanando: “Podemos entender como “simples respeito” a preservação do conceito da obra de arte e da intenção do artista, através de documentação e de entrevistas com o autor da obra, aceitando que a obra de arte passará inevitavelmente por um processo de deterioração até se desfazer como obra de arte, restando talvez, apenas um resíduo. (2012)

4 AUTENTICIDADE E INTENÇÃO ARTÍSTICA

(...) a autenticidade da arte contemporânea é muito discutida, principalmente por pessoas leigas, que questionam forma e conteúdo, procurando uma explicação verbal para o que deveria ser sentido, fruído, e não traduzido em palavras (COCCHIARALE, 2006).

O conceito de autenticidade, associado com a conservação-restauração, ganha notoriedade a partir de 1964 com a Carta de Veneza concebida em Veneza. Foi aprofundada na Conferência de Nara, ocorrida em Nara (Japão) em 1994. Estas conferências contribuíram para a distinção entre os conceitos de originalidade e autenticidade, que anteriormente eram associados, tendo em conta os materiais e técnicas dos objetos de arte.

A conferência de Nara descreve na linha “10” que:

A autenticidade, considerada por esta forma e afirmada na Carta de Veneza, aparece como o fator essencial de qualificação respeitante aos valores. A compreensão da autenticidade desempenha um papel essencial em todos os estudos científicos sobre o patrimônio cultural, no planejamento da conservação e do restauro, bem como no âmbito dos procedimentos de inscrição usados pela Convenção do Patrimônio Mundial e de outros inventários do patrimônio cultural. Disponível em: www.portal.iphan.gov.br Acesso em: 21 abr 2012.

Com o aparecimento do cinema e da reprodutibilidade técnica, o filósofo Walter Benjamin, chama a atenção para uma nova sensibilidade artística:

(...) autenticidade da obra de arte está em sua existência única e em seu vínculo com uma tradição que a identifica e a qualifica. (...) O que faz com que uma coisa seja autêntica é tudo o que ela contém de originariamente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico. (BENJAMIN, 1994, p168)

Isto quer dizer que, para ele a autenticidade está na origem da obra de arte, visto que, contém em si, informações de uma tradição original. Conforme Iris Selene Conrado comentando Walter Benjamin, diz que a arte:

(...) possui uma essência, uma unicidade que está presente em sua configuração enquanto arte, e que traz vestígios de sua produção, de sua origem. A originalidade e a autenticidade são elementos que se estabelecem na produção primeira e única de um objeto artístico,

traduzindo valor e reconhecimento deste Disponível em: www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/posfau/n28/08.pdf. Acesso em: 23 julho 2012.

O historiador Rafael Zamorano Bezerra em seu artigo “Sobre a autenticidade dos monumentos históricos” comenta que:

Autores como Lionel Trilling (1972), Richard Handler (1986), Walter Benjamin (1936), Theodor Adorno (1975), James Clifford (1993), indicam, direta ou indiretamente, que o problema da autenticidade ganha importância com o desenvolvimento da modernidade. A sociedade moderna é marcada pelo fenômeno social das massas e pelo incremento de novas tecnologias de produção, transporte e comunicação. (BEZERRA, 2008, p. 411-430)

Sobre autenticidade e intenção artística, citamos também, Fernando Gugel, que explica com bastante clareza:

Autenticidade e intenção artística estão inextricavelmente ligadas. Quando se trata de questionar a legitimidade de uma obra é a intenção do artista que vamos recorrer em primeiro lugar, no sentido de buscar respostas para possíveis dúvidas. É também nela que vamos nos basear para constituir uma proposta para um projeto de conservação e eventual restauro, caso esse tenha que ser feito. (Apud Gugel in FIDELES, 2002, p.128).

Gaudêncio Fidelis (2002, p. 15) comenta que se deve considerar o valor cultural que a obra adquire na sociedade, não só considerar a intenção artística, afirma também que, mesmo não tendo o artista concebido a obra para que esta dure por um tempo razoável, em alguns casos a instituição terá que fazê-lo. Fidelis (2002, p. 15) diz que cada caso deve ser analisado individualmente, e questiona: “*Devemos ou não preservar obras que foram concebidas para não durar?*” Ele acredita que sim e continua respondendo em nota de rodapé:

A abordagem dessa questão requer clarificar determinados pressupostos. O fato de a obra possuir um determinado caráter, relativo à sua condição de permanência (transitoriedade, por exemplo), não é um fator determinante para que não seja preservada. A história tem, nesse sentido, nos pregado peças e construído armadilhas. Muitas vezes, para que o próprio caráter de transitoriedade possa ser enfatizado e pensado, faz-se necessário que se caminhe justamente na direção contrária do pressuposto que originaram a obras, no caso, sua condição de transitoriedade. Assim,

conservação e documentação (no sentido de reter uma idéia de permanência) devem ser procedimentos levados a cabo com maior ênfase, às vezes justamente para que tenhamos a disponibilidade de entender a fundo as motivações, o contexto e os processos que originaram a obra. Há que se clarificar essa discussão nesse sentido. Não se trataria, portanto, de uma atitude equivocada há de conservar algo que foi criado para ser transitório, mas de uma prerrogativa que se encontraria fora da circunscrição dos pressupostos estéticos da obra, ou seja, o processo de conservação aqui não é determinado levando-se em conta o caráter antipermanência do trabalho. Esse processo reside fora da obra e se constitui com base no grau de sua importância em relação ao contexto cultural para o qual ela está disposta, estando, portanto, fora das questões que o próprio trabalho contém. (FIDELIS, 2002, p.16)

Antonio Rava³⁵ também defendeu que quem valoriza a preservação destes trabalhos, são museus e colecionadores que não gostariam que estes deixassem de existir. Declarou também que, “*a autenticidade não está necessariamente na matéria*”, porém, quando o trabalho ou o artista ganha notoriedade expressiva e atingem grandes valores monetários, passa-se a debater a idéia de autenticidade, visto que o detentor do trabalho não quer perde-lo, indo contra a intenção do artista.

Segundo Beatriz Kühl³⁶ (2007) “... *a intenção do artista deve auxiliar o processo de decisão/estratégia de preservação ou de documentação de um determinado trabalho (...)*”. Deve ser acima de tudo respeitada e explorada de forma que o conservador-restaurador tenha acesso ao maior número de informação possível deste trabalho. Kühl (2007) cita como exemplo, a relação do objeto de arte com o espaço e o espectador, o movimento, o som, a relação entre os diversos elementos constituintes o trabalho e seus aspectos intangíveis, tornando-se decisivos nas estratégias de conservação-restauração.

Nos casos em que a degradação é parte integrante da significação do objeto de arte, como, por exemplo, no caso do artista Zoe Leonard³⁷ “Para David”, em que o artista realiza seu trabalho com a clara intenção de que ele desapareça (morra), qualquer intenção de conservação torna-se contraditória e

³⁵Fórum em Restauração de Obras de Arte Contemporânea, realizado no Laboratório de Restauo do Setor de Acervo e Conservação do Museu Oscar Niemeyer, Curitiba (2011).

³⁶ Disponível em:<www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/cpc/n1/a03n1.pdf>), Acesso em: 02 fev 2012.

³⁷ Esta obra está referenciada no capítulo de restauração.

ilegítima, e não autêntica, pois a intenção do artista era o seu desaparecimento e esta intenção deve ser acima de tudo, respeitada.

Em entrevista³⁸, a artista plástica Kellyn Batistela falou sobre seu trabalho "Ninhos", confeccionada em algodão, realizada em 2004, que recebeu prêmio aquisição. Com o tempo foi perdendo consistência física e formal e o museu então a consultou para saber da possibilidade de refazê-lo. Kellyn explicou que não seria possível e que esse trabalho tinha um tempo de vida e que o seu momento já havia passado e que se a refizesse, não seria o mesmo trabalho. Respeitando sua intenção, recusou-se a refazer.

Com a libertação do estatuto do "artista artesão", a partir da ação de Duchamp, permitindo que o objeto de arte seja executado por terceiros, seguindo um projeto elaborado pelo artista, vem provar que nem sempre a autenticidade está no fato de que, tal artista tenha realizado o trabalho, mas esta autenticidade está no projeto e no conceito que o trabalho traz.

Sobre este tópico, Cristina Freire (2000, p.04), diretora do Museu de arte contemporânea de São Paulo, comenta em seu artigo, "Do perene ao transitório: novos paradigmas para o museu de arte contemporânea" que:

Foi o norte-americano Sol Lewitt um dos primeiros artistas a utilizar o termo arte conceitual. Publicou *Parágrafos sobre Arte Conceitual*, em 1967, onde se lê: "Na arte conceitual a idéia ou conceito é o aspecto mais importante do trabalho. Quando o artista usa uma forma conceitual de arte, significa que todas as decisões serão feitas antes e a execução é um negócio mecânico. A idéia torna-se o motor que realiza arte". (Cristina Freire, 2000, p.04)

No mesmo artigo Cristina, comenta sobre Joseph Kosuth, que, a arte como ideia tem outros desdobramentos em seu trabalho:

O artista trata de providenciar certificados de autenticidade para objetos que eventualmente seu trabalho envolva, como uma cadeira, um relógio ou definições tiradas diretamente de dicionários na forma de textos ampliados e reproduzidos em Xerox. Esse certificado torna-se a prova de autoria e justifica assim a atribuição de seu valor. (...) (Cristina Freire, 2000, p.04)

³⁸ Entrevista realizada para esta pesquisa, em Florianópolis, Campeche, na residência do Conservador-restaurador Marcelino de Melo Correia, amigo da artista, em 31 de março de 2012.

Exemplificamos com o artista Luiz Henrique Schwanke, no trabalho “Cubo de Luz”, exposta na 21ª Bienal Internacional de São Paulo, que se preocupou com a possibilidade de outra pessoa executar seu trabalho posteriormente, fazendo um projeto contendo cada detalhe para a sua realização. Com esta atitude o artista terá sempre sua intenção respeitada.

Na arte contemporânea, esta liberdade de montar e remontar trabalhos sem a presença do artista ocorre freqüentemente, porém o artista tem que deixar o projeto bem esclarecido, como exemplo, o artista Nuno Ramos, no seu trabalho “111”, ele declarou em palestra³⁹ (2012) que já foi montado sem sua presença várias vezes, seguindo seu projeto de execução.

Segundo Freire, avaliar cuidadosamente a intenção do artista é muito importante neste momento, pois,

A consulta direta aos artistas, privilégio da arte contemporânea, é capaz de esclarecer esta intenção original que será elemento norteador na hora de se deslocar, remontar, restaurar seus trabalhos. O poder, em última análise, que os artistas detêm sobre o sentido originário de sua obra não deve ser desprezado. (Cristina Freire, 2000, p.05)

Ao realizar seu trabalho, o artista tem uma intenção e com o passar do tempo, esta intenção pode ser modificada, isto é freqüente nos artistas, uma vez que durante o processo de construção de seu trabalho, pode ser constantemente alterada suas intenções. Como diz Rosalind Krauss “*o artista pode trair sua obra*”. Uma “*sensação de que em fazer certa coisa, o artista trai o aspecto do seu próprio trabalho*”. (Apud Gugel in FIDELES, 2002, p128).

Alguns restauradores sugerem que seja respeitada a intenção da origem do trabalho, como Gugel se referiu anteriormente, a intenção a ser preservada, é a origem da execução, pois após esse momento o artista pode trair seu trabalho, a autenticidade e a sua intenção original.

³⁹ Palestra realizada na universidade da Região de Joinville, 2012. Joinville – SC - Mar 2012

5 ESTUDO DE CASO: “LIVRO DE ARTISTA”, ARTISTA: KELLYN BATISTELA

Este capítulo é dedicado ao estudo de caso do trabalho realizado em 2004 pela artista Kellyn Batistela – “*Livro de Artista*”, criado a partir da epopéia a “Odisséia”, de Homero, apresentada na exposição linha de desmontagem, na UFSC, junto com o grupo GRK3 (a artista fazia parte deste grupo).

Pretende-se com este estudo de caso, descrever sobre: a técnica utilizada pela artista na execução de seu trabalho; os materiais; o processo criativo e a significação dos materiais; o estado de conservação, diagnosticar os problemas e propor um tratamento de salvaguarda.

A motivação pela escolha desse trabalho partiu do estranhamento causado pela seleção dos materiais utilizados pela artista, desta forma surgem vários desdobramentos para seu entendimento e várias dúvidas sobre sua perpetuação no tempo.

A partir de entrevista⁴⁰ realizada com a artista, iniciou-se um processo de identificação das motivações para a utilização dos suportes e materiais não convencionais. Foi considerado que o conhecimento dos materiais e processo criativo é fundamental para o desenvolvimento deste estudo de caso. Sendo que sua questão principal é:

- Como conservar-preservar este trabalho?

5.1 A artista Kellyn Batistela

A artista nasceu em Xaxim, 1975, graduou-se em artes plásticas em 1998, pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Em 2003 concluiu a pós-graduação em Linguagens Visuais Contemporâneas pela Universidade do Estado de Santa Catarina.

⁴⁰ Entrevista realizada para esta pesquisa, em Florianópolis, Campeche, na residência do Conservador-restaurador Marcelino de Melo Correia, amigo da artista, em 31 de março de 2012.

Participou de coletivas como: Ceart no Centro Integrado de Cultura, Florianópolis, SC, 1994 e 1996. Participou em 1998 do IX Salão Estadual Universitário de Artes Plásticas, Florianópolis, SC. Também em 1999 este presente no IV salão Elke Hering, Blumenau, SC. 7º Salão de Artes da cidade de Itajaí, SC, 1999.

Como integrante do grupo GRK3⁴¹ participou das exposições: Livros de Artista, Casa de Cultura Estácio de Sá, Centro Histórico de São José, SC, 2003. 11º Salão dos Novos de Joinville, SC, 2003. Linha de Desmontagem I, galeria de Arte da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2004. Linha de Desmontagem II, sala Lindolf Bell, Centro Integrado de Cultura, Florianópolis, SC, 2004.

5.2 O trabalho: “Livro de Artista”

O trabalho “Livro de Artista” é inspirada no livro “Odisséia” de Homero.

Diferentemente de Homero, Kellyn Batistela, não ignora as traições cometidas por Ulisses durante sua ausência, vinga a Penélope de Ulisses, com a realização de seu trabalho, por meio das Penélopes coletivas, que traíram seus Ulisses coletivos ao colaborar com a artista na construção deste trabalho.

Quando exposto o trabalho, não passa despercebido ao espectador, as folhas negras, os desenhos, os bordados negros, criam uma tensão, capaz de instigar conflitos e estranhamentos, principalmente quando o espectador percebe as imagens e os materiais utilizados.

Correia (2012), que também fazia parte do grupo GRK3, observou durante a exposição, que o trabalho causou tanto estranhamento que qualquer pessoa que percebia os materiais que compõem a obra (sêmen), reagia com caretas de nojo, houve um caso de um homem que folheou o livro e quando

⁴¹ GRK3: Integrantes do grupo: Albertina Prates, Camila Barbosa (Luciana Knabben), Denise Franco, Diego de Los Campos, Giló (Ângela Cristina Silvatti), Kellyn Batistela, Marcelino Donizeth, Nani Eskelsen e Tânia Maria Ramires. Iniciou em 2003 e se desfez em 2004.

descobriu que tinha esperma no livro, chegou ao ponto de sugerir uma ameaça de agressão a artista.



Figura 38 - Kellyn Batistela, "Amostra das páginas" – Foto: Mariá A. Bardini de Pieri – 2012



Figura 39 - Kellyn Batistela, "Paginação" – Foto: Mariá A. Bardini de Pieri - 2012

5.3 Técnica do trabalho

Hypomnenata⁴² e Sêmen Humano (porra)⁴³, sobre bordados⁴⁴

5.4 Descrição da técnica do trabalho

Dimensão do livro: 23 cm x 17 cm.

⁴² Hypomnenata: Segundo Kellyn, são experimentos de encantamentos.

⁴³ A artista assim denomina em sua obra o sêmen humano.

⁴⁴ Bordados: Técnicas: Crivo e Richilier.

Páginas acrescentadas ao livro⁴⁵: Vinte e quatro unidades.

5.5 Materiais que compõe o trabalho

- Suporte: Parte do livro “Odisséia”, de Homero
- Rendas e recortes de bordados;
- Não tecido (TNT), Organza, Veludo, Tule, Nylon e Cetim;
- Papel arroz;
- Miçangas, Sianinhas, Linha de bordar (nomes);
- Caneta dourada e branca, lápis dermatográfico e tinta preta;
- Cola PVA;
- Sêmen humano.

5.6 Confeção do trabalho

A artista apropriou-se do livro a “Odisséia” de Homero⁴⁶ e em seguida, retirou a parte inicial que é dedicada apenas às aventuras de Ulisses. Ela fez uma intervenção utilizando o restante do livro, que inicia na Rapsódia XIII, partida de Ulisses da ilha de Féaces, sua chegada a Itáca, e adicionou vinte e quatro páginas confeccionadas por ela, sendo que cada página pode ser considerado um objeto de arte.

Como suporte para cada página foi utilizado papel de arroz tingido com tinta preta, agregando rendas, recortes de bordados, não tecido (TNT), organza, veludo, tule, nylon, cetim, miçangas, sianinhas e linha de bordar (nomes), estes materiais foram aderidos ao suporte com acetato de polivinila (cola branca PVA), por último, a artista pincelou sobre parte de cada página sêmen humano (porra⁴⁷).

⁴⁵ Livro a “Odisséia” de Homero, as páginas iniciais foram retiradas pela artista para a realização da intervenção, portanto, não podem ser verificadas as referências bibliográficas.

⁴⁶ Inicia na página 169 de 318 páginas do livro.

⁴⁷ Esta expressão que a artista se referiu ao sêmen humano durante entrevista.



Figura 40 - Kellyn Batistela ,” *Junção das páginas o Livro*” – Foto: Mariá A. Bardini de Pieri - 2012

5.7 Processo criativo da artista

Eu estava lá! No momento do gozo era em mim que as mulheres pensavam!

Kellyn Batistela, entrevista já citada. (2012)

As palavras da artista Kellyn Batistela esclarecem a motivação da realização do trabalho. Em entrevista, a artista contou que ao visitar a Bienal de São Paulo, esteve na sala especial de Louise Bourgeois, quando se deparou com um trabalho que a impressionou muito, tendo uma experiência estética fantástica, que a fez chorar, quase indo ao chão. Era um trabalho que se olhava através de frestas no tapume, como um *vouer*, onde se via dois bonecos acéfalos (sem cabeça) copulando, conforme (fig. 41). A partir daí, Louise Bourgeois se torna uma das referencias para o desenvolvimento do seu trabalho.

Após essa experiência, o companheiro da artista a presenteou com o livro “Destruição do Pai, Reconstrução do Pai”, de Louise Bourgeois. O livro descreve as reflexões e o processo criativo de uma artista unanimemente respeitada no cenário da arte contemporânea. São expostos por ela mesma,

num mergulho interior desde sua infância, quando contemplava o trabalho da mãe na confecção de tapetes e testemunhava as infidelidades conjugais do pai. Entrevistas, cartas, diários, notas e reflexões oferecem um ponto de vista interior e extremamente pessoal de Louise.

Segundo Kellyn, Louise Bourgeois queria estar presente no ato sexual, sem estar exatamente lá e Kellyn pretendia fazer o mesmo através de seu trabalho.



Figura 41 - Louise Bourgeois, "Couple IV" – 1997. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/938294-exposicao-mostra-com>. Acesso em: 10 maio 2012.

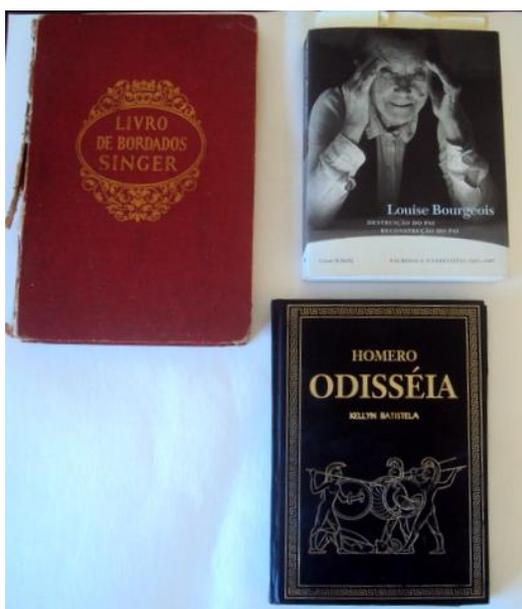


Figura 42– “Referências da artista: Livro de Bordados da Família; Livro Louise Bourgeois e o Livro Odisséia”. Foto: Mariá A. Bardini de Pieri – 2012.

5.8 Significação dos materiais e o conceito do trabalho

Kellyn Batistela em entrevista já citada anteriormente discorreu:

O gozo é um momento efêmero, tanto como o material usado em sua obra: sêmen humano, o momento do gozo se cristaliza através de um material orgânico, sêmen humano e o bordado no desenho do enxoval. (2012)

O trabalho começa com o retorno de Ulisses, pois a artista queria ouvir apenas a Penélope, (neste caso, deu voz as Penélopes⁴⁸). Ela se sentia a Penélope de Ulisses, tramando com as Penélopes coletivas.

A memória das manchas nos lençóis materno de Kellyn motivou parte da idealização deste trabalho (fig. 43 e 44), as manchas revelam as marcas do tempo. Durante a entrevista olhando o trabalho, a artista identifica essas manchas nas páginas do livro, onde o sêmen humano foi colocado. Ela relembra a mãe e as tias confeccionando enxovais. Segundo Kellyn, por traz desta empreitada havia um discurso sexual cifrado, que não é transmitido através de palavras e, sim, dos bordados, em um discurso negado, sublimado entre as flores e ornamentos, protagonizado no trabalho da artista, que como uma traição, cola estes mesmos bordados confeccionados pelas mulheres da família, junto aos desenhos de pênis e sêmen (porra) humano dos Ulisses coletivos.

⁴⁸ Penelopes: Para a artista, no livro elas são as urdiduras do grande bordado (coletivas).

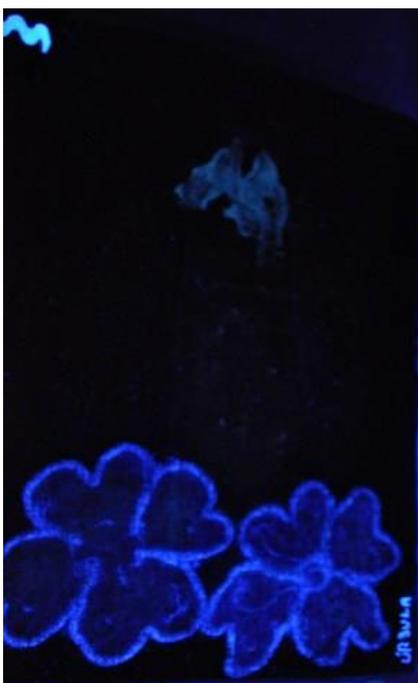


Figura 43 - Kellyn Batistela , “A memória das manchas nos lençóis materno da artista, analisado no ATECOR, com auxílio de luz ultravioleta”. Foto sobre a Luz Ultravioleta – 2012-
Foto: Marcelino Donizeth de Melo Correia



Figura 44- Kellyn Batistela , “Memória das manchas nos lençóis materno da artista “- 2012 -
Foto: Mariá A. B. de Pieri

A idéia inicial da artista era de persuadir suas amigas a trazerem para ela o sêmen dos parceiros, ou seja, o momento do gozo deles. Com essa

atitude a artista estaria, assim como Louise Bourgeois, presente no momento do gozo destas mulheres, sem estar exatamente lá e, em troca as mulheres ganhariam um enxoval⁴⁹ da artista.

Kellyn Batistela declarou em entrevista já citada que:

As Penélopes desconstruíram a arquitetura da persuasão dela sem perceberem. Daí nasceu um grande enxoval polifônico⁵⁰, com Penélopes trazendo relatos secretos que teriam morrido no pé da cama.

As Penélopes narravam e construía uma colcha de retalhos, que é a experiência sexual feminina, construção das mulheres contemporâneas de hoje, que falam dos seus Ulisses e de um Ulisses narrado pelo Homero e da tradição epopéia.

As mulheres não falam de tradição, falam de experiência banal que será esquecida, pois haverá outra relação amorosa e no livro (de Kellyn) esse gozo foi decantado (eternizado). (2012)

E Kellyn continuou discorrendo como era entregue a ela o material, (sêmen) pelas mulheres:

As mulheres traziam o material num invólucro que era a morte do ato, do gozo que foi capturado e que dura segundos, através do material orgânico. Entrevista referenciada anteriormente.

A artista recebia os invólucros embrulhados em papel de presente, bem criativos, que segundo ela, por si só já seria um objeto de arte. Kellyn se via tramando com as mulheres, sentia-se como uma tecelã, tramando. Não se via mais como a dona do trabalho, pois considerava as mulheres as autoras e com isso elas deram a falência da artista, no sentido em que o trabalho passa a ser coletivo.

A artista ao inserir os bordados e ornamentos (rendas, miçangas), decorria em sua memória os momentos em que confeccionava junto com sua mãe e suas tias, o seu próprio enxoval, Kellyn acrescentou explicitamente, um elemento masculino, o pênis, que já se encontrava cifrado na confecção do enxoval das mulheres de sua família.

Quando indagado sobre a possibilidade da degradação e até a possível perda do trabalho, ela declarou: “*tudo bem, o trabalho já serviu ao fim proposto, porém, se fosse possível conservar, ficaria aliviada*”.

⁴⁹ Enxoval: Neste caso é uma das páginas com os bordados do enxoval da artista.

⁵⁰ Polifônico: várias vozes.

5.9 Descrição do trabalho

O trabalho foi analisado através de luz ultravioleta (fig.45), facilitando a visualização da mancha no suporte provocada pelo sêmen, pode-se perceber na parte inferior da imagem, o local exato a mancha gerada pela introdução do sêmen. Observamos também, no suporte do trabalho: papel arroz tingido de preto, os bordados e rendas aplicados pela artista e os nomes das penelopes bordados no canto inferior direito da página.

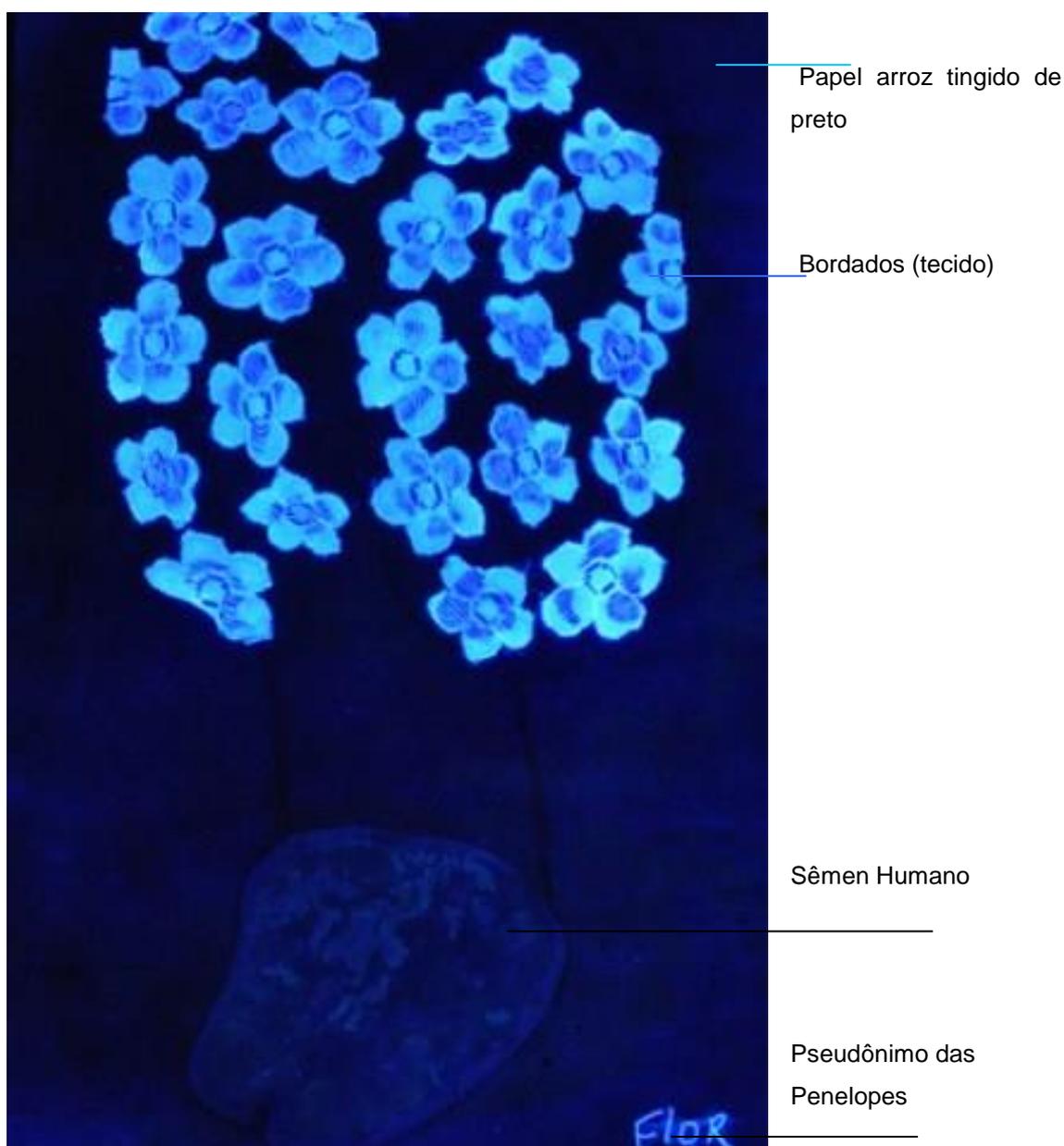


Figura 45 - Kellyn Batistela, "Foto sobre luz ultravioleta" – 2012 - Foto: Marcelino Donizeth de Melo Correia

5.10 Análise do estado de conservação

O trabalho foi analisado inicialmente a olho nu, perceberam-se muitas manchas e fungos nas páginas, em seguida com o auxílio de uma lupa de pala, fez-se uma segunda análise e constatou-se a presença do material orgânico (sêmen) em locais pontuais (fig.47).

Ao analisar sob a luz ultravioleta, pode-se ter certeza da aplicação do material orgânico (sêmen) nas páginas e onde exatamente estavam localizados (fig.46). Mapeou-se também durante esta análise, a presença de fungos, que são prejudiciais para a preservação do trabalho, necessitando urgência em uma ação de conservação.



Figura 46 - Kellyn Batistela , “Foto sobre luz ultravioleta (Fungos)”, 2012 - Foto: Marcelino Donizeth de Melo Correia



Figura 47 - Kellyn Batistela, “Foto sobre luz ultravioleta” – 2012 - Foto: Marcelino Donizeth de Melo Correia.

A fragilidade do material usado pela artista para a confecção do trabalho, como o papel arroz, se acentuou com a aplicação da camada de cola PVA e com o peso dos bordados (fig. 49), que ocasionaram rasgos na junção das páginas, devido à pressão exercida sobre as mesmas (fig. 48).



Figura 48- Kellyn Batistela , “Rasgo na junção das páginas” - 2012 - Foto: Mariá A. B. de Pieri



Figura 49- Kellyn Batistela ,”*Trabalho com a cola PVA, soltando bolhas*” - 2012 - Foto: Mariá A. B. de Pieri

Algumas páginas estão aderidas as outras, devido ao excesso de material orgânico (sêmen) aplicado (fig. 50).



Figura 50- Kellyn Batistela , “*Problemas nas páginas aderidas*” - 2012 - Foto: Mariá A. B. de Pieri

Outros fatores a ser considerados são os materiais e a técnica

empregados para a sua construção e, como diz a restauradora Sára Beatriz Fermiano, em entrevista já referenciada, “*são várias as causas de deterioração dos objetos, a principal delas é o envelhecimento natural e inevitável*”. (2012)

5.11 Acondicionamento atual do trabalho

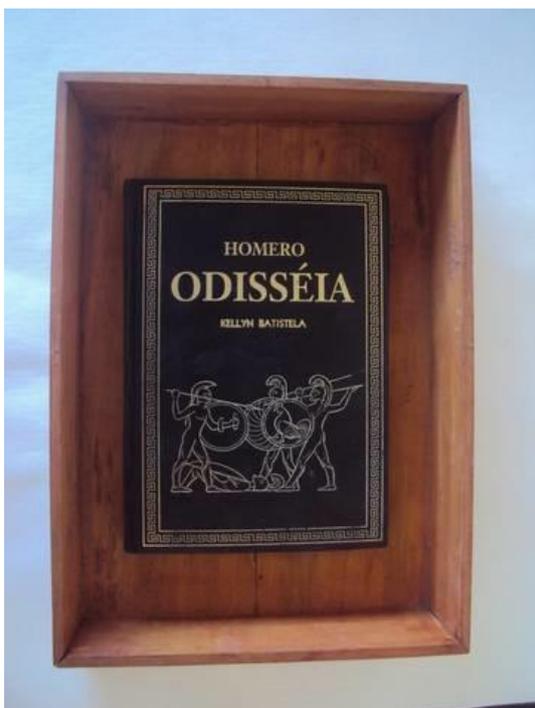


Figura 51- Kellyn Batistela , “Acondicionamento” - 2012 - Foto: Mariá A. B. de Pieri

Desde a confecção (2004), o trabalho está armazenado em uma caixa de madeira (fig. 51) com hidrocarboneto aromático (naftalina) no interior da caixa. Em entrevista já referenciada, Sára nos diz que:

A madeira usada para o acondicionamento da obra (caixa) poderá acelerar a sua deterioração, tendo em vista que a madeira é um material ácido. A acidez pode ser transferida para os materiais que compõem a obra, fragilizando o papel, tornando-o quebradiço ao toque; o escurecimento das fibras do papel é um sinal claro desse fenômeno. Os materiais têxteis também estão sujeitos à degradação causada pela acidificação. (2012)

A madeira ainda está sujeita ao ataque de insetos xilófagos, caso não seja inspecionada periodicamente, os materiais constitutivos, papéis e têxteis, também poderão ser atacados por eles.

O cientista da conservação e químico do Ateliê de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (ATECOR), Thiago Guimarães Costa⁵¹, sobre o uso de hidrocarboneto aromático (naftalina) comenta que:

Alguns hidrocarbonetos aromáticos são utilizados contra microrganismos, eles podem impedir a ação de fungos, bactérias e suas respectivas proliferações. Porém, recentemente estudos vem a condenar seus usos, particularmente a naftalina, pois, quando ocorre a reação de sublimação, ou seja, o composto passa do estado sólido para o gasoso, podendo ser potencialmente carcinogênico e ainda provocando reações de aderência aos materiais, acondicionados em condições museológicas. Ocorre a adsorção, adesão de moléculas em superfícies por interações químicas, podendo agir por muito tempo. (2012)

Sobre o uso do hidrocarboneto aromático pela artista, Thiago, ainda afirma que:

(...) com o tempo ele reagirá com o material orgânico (sêmen) ocasionando possíveis mudanças na estrutura do material, quando acondicionado em reservas. (2012)

5.12 Propostas: conservação e restauração

O trabalho passou por uma minuciosa análise do estado de conservação, onde pode-se constatar todos os problemas, em seguida, realizou-se uma proposta de conservação-restauração:

1. Impedir a aderência das páginas;
2. Desenvolver métodos para prevenir e tratar a proliferação de fungos;
3. Evitar a ação de agentes biológicos.
4. Propor acondicionamento adequado.
5. Tratamento das páginas com problemas de perdas.

As restauradoras, Márcia Escorteganha⁵² e Sára Fermiano⁵³, indicaram para impedir a aderência das páginas: o entrefolhamento com poliéster

⁵¹ Entrevista realizada, no Ateliê de Conservação e Restauração (ATECOR), localizado junto ao Centro Integrado de Cultura (CIC), Florianópolis em 11 de junho de 2012.

⁵² Entrevista realizada em Florianópolis, no Ateliê de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (ATECOR), localizado junto ao Centro Integrado de Cultura (CIC), em 09 de abril de 2012.

⁵³ Entrevista já referenciada anteriormente.

(Melinex), neste caso, usar o poliéster não siliconado.

Para evitar a atuação de agentes biológicos, como, traças e baratas sugere-se o uso de sachês naturais.

Sára Beatriz Fermiano, em entrevista já mencionada, sugere para o acondicionamento, materiais adequados como:

Invólucros confeccionados com papel neutro (PH 7), com baixo teor de lignina. São os mais indicados para as obras de arte sobre papel. Depois de acondicionada, a obra deve ser guardada em caixa apropriada feita com materiais quimicamente estáveis, recomendados para a conservação de bens culturais. (2012)

O material orgânico (sêmen), sujeito a alterações e ao ataque de insetos e microorganismos provavelmente estará mais suscetível à degradação. Sobre esse assunto, Thiago em entrevista já citada, contribuiu também discorrendo que:

(...) o sêmen é uma matriz complexa, com carboidratos e algumas enzimas, sua conservação não é trivial, se o sêmen for fresco (puro) pode ser congelado, entretanto, o sêmen da obra já foi utilizado há muito tempo, não cabendo esta ação. O processo que pode ser realizado para amenizar a ação no material orgânico é uma fumigação para a retirada dos microrganismos presentes material, ainda realizar um controle ambiental para a obra, sendo que a alta umidade relativa do ar ocasionará à proliferação dos fungos e a baixa umidade relativa do ar, contribui para uma contração do material, ocasionando em craquelês no material e na camada pictórica.(2012).

É unânime que a conservação é uma tentativa de se contrapor à ação do tempo e aos fatores de degradação dos materiais, que muitas vezes, é irreversível. A conservação não é exclusivamente técnicas aplicadas com a intenção de retardar o tempo, é de responsabilidade de todos os que reconhecem o objeto como obra de arte, ou como um bem de valor cultural. Sára (2012) Afirma “*que todas as providências para retardar o processo de deterioração da obra, deverão ser tomadas, minimizando a ação dos fatores de degradação*”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Abordamos o surgimento dos movimentos artísticos modernistas, o rompimento com materiais e linguagens tradicionais, as artes se instalam em espaços comuns e no próprio cotidiano, a metalinguagem é usada intensamente, a arte refletindo sobre a própria arte; incorporação de materiais inusitados, inserção de novas tecnologias; preocupação com o espectador levando-o a interagir interferindo, participando, sendo co-autor.

Os artistas mostram através da arte o pensamento de sua época, a sociedade em que vivem as questões políticas, religiosas, econômicas e sociais que os envolvem.

Alguns trabalhos existem apenas durante o período de uma exposição, contribuindo para repensar a conservação-restauração. Outros são criados para serem “eternos”, porém, são realizadas com materiais degradáveis e/ou efêmero, dessa forma, temos a necessidade de desenvolver novos métodos, de conservação e restauração.

A diversidade de materiais e técnicas utilizados pelos artistas contemporâneos tem obrigado os profissionais a buscar mais conhecimentos sobre as características dos materiais, entendendo suas possíveis alterações e deteriorações com a ação do tempo. Mas é importante também buscar conhecimentos sobre os materiais contemporâneos, pois ainda há falta de informações sobre a maioria deles e como reagem. Há muito que investigar no que diz respeito aos tratamentos de restauração, evitando possíveis reações e conseqüências com relação ao seu uso. Antonio Rava (2011) sugere o reforço e divulgação da já existente rede de pesquisadores (associação) “INCCA⁵⁴” e

⁵⁴ INCCA é uma rede de profissionais ligados à conservação da arte contemporânea. Os conservadores, curadores, cientistas, conservadores de registos, arquivistas, historiadores de arte e pesquisadores estão entre os seus membros. Membros permitem o acesso a informações uns dos outros inéditos (entrevistas com artistas, relatórios, etc condição instruções de instalação), através do Banco de Dados INCCA. Disponível em: <<http://www.incca.org>>. Acesso em: 11 julho 2012.

que ela esteja bem integrada, com um alto nível de colaboração, a fim de difundir e avaliar diferentes abordagens, evitando as ações de restauro empíricas. Segundo RAVA (2011), nesta rede são realizadas entrevistas e estudos com artistas e restauradores, catalogando os problemas e soluções que surgem na arte moderna e contemporânea.

Sugerimos a formação de uma rede de pesquisadores brasileiros na área de conservação-restauração, que venha a dar suporte aos nossos profissionais. E, também, que todos os museus de arte moderna e contemporânea se associem as redes já existentes.

Sugerimos também, que todo museu que possui em seu acervo arte moderna e contemporânea, nos casos em que o artista ainda esteja vivo, realize entrevistas, documentando o processo criativo, o processo de execução e inclusive, a descrição dos materiais por ele utilizados, e, sobretudo, procurar saber da intenção dele no momento da criação. Esta documentação auxiliará se, futuramente, houver necessidade de intervenções e o artista não estiver mais presente.

O conservador-restaurador deve estar em constante adequação das suas funções, tendo no momento um papel mais complexo e diversificado, em que a maioria das suas ações precisa estar conjugada com outras áreas. É preciso evitar o risco do empirismo nos tratamentos.

Percebemos recentemente no Ateliê de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (ATECOR), a importância do apoio de um químico durante as intervenções de restauro. Sua atuação, através de análises e exames detalhados, dá subsídios para reconhecer e identificar materiais e objetos, saber do que esse objeto é feito, facilitando um diagnóstico preciso de seu estado de conservação, para poder decidir sobre os métodos do tratamento. Dessa forma, fornece segurança e certeza no uso dos produtos químicos, enfim, a multidisciplinaridade traz grandes benefícios aos profissionais da conservação-restauração e, sobretudo, aos objetos de arte.

Para aprimorar a atuação dos profissionais da conservação-restauração, é preciso regulamentar a profissão, abrir novos cursos de graduação tanto no âmbito estadual como federal. Stephan Schäfer discorre que:

Restauro e a conservação de arte moderna e contemporânea ainda não se pode ensinar facilmente em uma faculdade e que esta disciplina requer soluções sempre novas, além de um conhecimento técnico-científico muito amplo, além da capacidade de “problem solving”. Ainda é necessário ter uma atitude diferente comparado com a do restauro de arte antiga. Precisamos conhecer a técnica e pesquisar sobre os artistas com maior profundidade. Em função disso, há uma discussão constante de qual seria o conteúdo dos cursos de conservação e restauro de arte moderna e contemporânea, mas ainda não se chegou a um tipo de currículo coerente que atenda a todos estes requisitos. Disponível em < <http://www.stephan-schafer.com/arte-contemporanea.php> > Acesso em: 11 abril 2012.

Acreditamos que não seja tão difícil assim, como afirma Schäfer, se pensarmos na conservação dos vestuários, pode-se comparar com a arte que é produzida atualmente, pois um vestuário pode conter diversos materiais, como ossos, madeira, plásticos, vidros, tecidos de diversas ordens, enfim, a conservação desses vestuários deve passar por múltiplas disciplinas. Não é diferente com a arte contemporânea, que em boa parte, há uma mistura de diversos materiais, talvez o maior agravante seja quando houver algum que seja de fácil degradação ou efêmero. Quanto a isto, devemos ter sempre em mente qual a intenção do artista. Após esse conhecimento, devemos buscar, através de pesquisas, as informações necessárias para garantir a existência do objeto de arte.

Talvez seja neste ponto, o da pesquisa, a maior dificuldade para essa profissão, pois sabemos que, apesar da precariedade de investimentos, a academia é fundamental para as pesquisas no Brasil, isto em todas as áreas. Para a conservação-restauração, não é diferente, visto que há poucos investimentos, temos poucas instituições que se dedicam às pesquisas nesta área e há grande necessidade de criar cursos com currículos adequados para a conservação-restauração, visando à multidisciplinaridade e a interdisciplinaridade.

O estudo de caso, aqui apresentado da artista plástica Kellyn Batistela, “Livro de Artista”, retrata um exemplo de arte contemporânea, constituída por material orgânico e que aborda questões complexas referentes à conservação-restauração.

Foi realizada entrevista com a artista em que ela esclareceu que aceitaria o desaparecimento natural de seu trabalho, que o mesmo já havia servido ao seu propósito, porém, manifestou interesse de que seja contida sua degradação.

O contato com Kellyn reforçou e confirmou a necessidade da entrevista com o artista, para conhecer os materiais e procedimentos empregados. Dando mais segurança para um tratamento. Evidenciamos a necessidade da ação multidisciplinar para a conservação-restauração, visto que, precisamos pesquisar biologia, consultar um químico, utilização de diversos equipamentos para a identificação dos materiais constituintes dos trabalhos.

Percebemos que, durante todos os períodos da evolução dos estilos de arte, foi acompanhada pelo desenvolvimento de novos materiais e novas técnicas. Esta abundância de materiais empregados pelos artistas nos mostra que, mesmo se apropriando do mundo natural ou industrial e incorporando este mundo às obras, é o artista que dá vida aos objetos artísticos, que faz o espectador vivenciar o mundo através das obras de arte que eles criam.

Procuramos demonstrar que o uso de diversos materiais que já fazem parte da produção artística contemporânea é um problema recente para a conservação-restauração.

Concluimos que não é mais possível, ignorarmos a efemeridade na arte, pois está consolidada e presente dentro de coleções particulares e em museus de arte.

Reiteramos que, precisamos buscar conhecimentos através de pesquisas, estudos multidisciplinares, estratégias e métodos de ações de restauro mais eficazes, para que possamos resguardar, proteger, estabilizar e conservar estes trabalhos, visando perpetuá-los para o futuro, mas sempre lembrando que, eles trazem um fato novo, que até então, a arte dita tradicional, não trazia, o respeito a intenção do artista.

É necessária, também, a divulgação de estudos e experiências dos sucessos ou falhas em tratamentos já realizados, compartilhar todas as informações adquiridas com outros restauradores, para que os profissionais

tenham como referência o tratamento adequado de futuras obras que, por ventura, precisem de uma ação mais drástica.

Finalizando, não podemos deixar de ressaltar a importância do conhecimento da história da arte, sempre necessária na conservação-restauração, auxiliando no reconhecimento de estilo, materiais e técnicas. Hoje o conservador-restaurador sem o conhecimento da história da arte contemporânea não consegue compreender o conceito na arte e, entender a intenção do artista, torna-se complexo aceitar novas abordagens da arte atual devido ao fato de que as teorias da conservação-restauração estão voltadas para a arte “tradicional” (pintura de cavalete e esculturas) e para a arte contemporânea, ainda não há uma teoria consolidada e as já existentes ainda não estão adaptadas.

REFERENCIAS

A diversidade do material na arte moderna e contemporânea. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/65122339/O-material-na-arte-moderna-e-contemporanea>>. Acesso em: 04 abr 2012.

ALTHÖFER, Heinz. **Restauración de pintura contemporánea.** Madri: Akall, 2003, p. 35-45.

ALÿS, Francis. **Paradox of Praxis 1, "Sometimes Making Something leads to Nothing"**. Disponível em: < www.francisalys.com>. Acesso em: 15 out 2011.

ANSELMO, Geovanni. **Struttura che Mangia.** Disponível em: <www.tumblr.com/tagged/struttura-che-mangia> Acesso em: 20 abr 2012.

ARGAN G.C., "**Arte Moderna**". Companhia das letras: São Paulo, 1993, p. 50

ARAÚJO, Viviane G. Corpo e sangue nos trabalhos de Karin Lambrecht. In: **Cultura Visual**, n. 13, maio/2010, Salvador: EDUFBA, p. 85-99.

ARCHER, Michel. **Arte contemporânea: Uma história concisa.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Arte conceitual. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3187> Acesso em: 04.abril 2012.

Arte Povera. Disponível em: <<http://artepovera.webnode.pt/caracteristicas/>> Acesso em: 04.abril 2012.

Associação Brasileira de Encadernação e Restauro - **Código de Ética do Conservador/Restaurador** p.02. 2011. Disponível em: www.aber.org.br. Acesso em: 20 abr 2012.

Assemblage. Fonte: <www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=325>. Acesso em 25 maio 2012.

AZEVEDO, Nele. **Monumento Mínimo.** Disponível em: <<http://nusingular.blogspot.com.br/2006/09/monumento-mnimo.html>> Acesso em: 28 abr 2012.

ÁVILA, Maria de Jesus - **A Conservação da Arte Contemporânea**: Um novo desafio para os museus, Boletim 5, 2007. P.02. Disponível em:<www.apha.pt/boletim/boletim5/.../3-MariaJesusAvilaConservacao.pdf> Acesso em: 14 jan 2012.

BARRIO, Artur. **Livro de Carne** – 1978/79 – Disponível em:< arturbarrio-trabalhos.blogspot.com>. Acesso em: 28 abr 2012.

BARKER, R., SMITHEN, P. (2006), "**Arte nova, novos desafios: A cara em mudança de conservação no século XXI**". Na Teoria e Prática New Museum, ed. Marstine J., Reino Unido, Blackwell Publishing, p. 85-105.

BASILE, Giuseppe. **Teoria de Cesare Brandi**. Disponível em: <www.linkedin.com/pub/dir/giuseppe/basile> Acesso em: 05 jun 2012.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 164-196.

BEUYS, Joseph. **Imagens de Exposição do artista**. Disponível em: <<http://historyofourworld.wordpress.com/tag/joseph-beuys/>>. Acesso em: 04 abr 2012.

BEUYS, Joseph. **Rosa para a democracia direta**. Disponível em: <<http://www.walkerart.org/archive/C/9C43F9ACA34F1B386167.htm>>. Acesso em: 04 abr 2012.

BEZERRA, Rafael Zamorano. **Sobre a autenticidade dos monumentos históricos**. Anais do Museu Histórico Nacional, v. 40, Rio de Janeiro, 2008, p. 411-430.

Body Arte. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3177>. Acesso em: 04.abril 2012.

BOITO, Camilo. **Restauração e Conservação**. Disponível em: <<http://www.atelie.com.br/shop/detalhe.php?id=225>>. Acesso em: 16mar 2011.

BOURGEOIS, Louise. **Destruição do Pai, Reconstrução do Pai**. São Paulo: Cosac & Naify. 2000. Tradução de Álvaro Machado e Luiz Roberto Mendes Gonçalves.

BOURGEOIS, Louise. "**Couple IV**". Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/938294-exposicao-mostra-com>>. Acesso em: 10 maio 2012.

BRITO, Joaquim Pais de. O efêmero e a procura da perenidade. Instituto de História da Arte. **Encontro arte efêmera e a conservação: O paradigma da Arte Contemporânea e dos Bens Etnográficos**, Lisboa, 2008.

BRITO, Ronaldo. Waltercio Caldas. In ARTEPESQUISA. São Paulo: MAC/USP, 1981.

BRYAN, Guilherme. Disponível em: <<http://www.revistadacultura.com.br:8090/revista/rc54/index2.asp?page=materia4>>. Acesso em: 05 dez 2012.

BURRI. Alberto. Disponível em: <<http://www.infopedia.pt/alberto-burri>>. Acesso em: 25 abr 2012.

CALDAS, Waltercio. **Garrafas com rolhas**, 1975. Porcelana e rolhas. Disponível em: <<http://giltonmonteiro.blogspot.com.br/2011/02/objeto.html>>. Acesso em: 22 jul 2012.

CALDAS, Waltercio. Disponível em: www.cultura.gov.br. Acesso em: 01 dez 2012.

CAMARGO, Ibere. Disponível em: <<http://www.iberecamargo.org.br/site/default.aspx>>. Acesso em: 25 abr 2012

Carta de Burra. **Definição de Restauração/Conservação**. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=251>>. Acesso em: 21 abr 2012

Carta de Nara. Disponível em: www.portal.iphan.gov.br Acesso em Acesso em: 21 abr 2012

Carta de Veneza (1964). **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 22, art. 9, p.106, 1987.

CLARK, Lygia. **Objeto relacional**, 1980 – Disponível em: <<http://brmenosmais.blogspot.com.br/2010/08/lygia-clark-objeto-relacional-1980.html>>. Acesso em: 22 julho 2012.

COCCHIARALLE, Fernando. **Quem tem medo da Arte Contemporânea**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco. Editora Massangana. 2006, p. 16.

COCCHIARALE, Fernando. **Rumos da Nova Arte Contemporânea Brasileira**. Programa Rumos, Itaú Cultural artes visuais 2001/2003. Janeiro 2002.

CONRADO, Iris Selene. **Tempo e Narrativa: Um estudo dos escritos de Walter Benjamin sobre o romance**. Disponível em: www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/posfau/n28/08.pdf. Acesso em: 23 julho 2012.

CORREIA, Marcelino D. M. **A arte e o seu tempo**. Trabalho de conclusão de curso, bacharel em artes plásticas (pintura). CEART - Universidade do Estado de Santa Catarina.. (p.16, 1998),

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

DALDOCE Marcelo. **Arte em materiais diversificados**. Disponível em:<<http://daldoce.blogspot.com.br/>>Acesso em: 25 abr 2012

DEPRAT, Humbert. **O Worm Caddis Wonderful**. – Disponível em: <<http://www.leonardo.info/gallery/gallery314/duprat.html>> Acesso em: 08 julho 2012.

DEPRAT, Humbert. **Aquatic larva de mosca caddis**. Ouro, pérolas, pedras preciosas, 1980 - 1996. (Foto: H. Del. Olmo)- Disponível em <<http://www.leonardo.info/gallery/gallery314/duprat.html>>>. Acesso em: 22 julho 2012.

DUCHAMP ,Marcel. **Marcel Duchamp na Arte Contemporânea**. Disponível em:< <http://www.artesdois pontos.com>>. Acesso em: 24 out 2011.

ECO. Umberto. **Biografia de Umberto Eco**. Disponível em:<http://pt.wikipedia.org/wiki/Umberto_Eco>.Acesso em: 25 abr 2012

FABBRINI, Ricardo. **A arte depois das vanguardas**. Campinas: UNICAMP, 2003.

FARIAS, Agnaldo. **Entenda a Arte Contemporânea Brasileira**. Disponível em: <<http://www.fundarte.rs.gov.br/publicacoes/Anais>>.Acesso em: 24 fev 2012.

FIDELIS, Gaudêncio. **Dilemas da matéria: procedimentos, permanência e conservação em arte contemporânea**. Porto Alegre. Museu de arte Contemporânea/RS. 2002.

FIGUEIREDO, Junior. João Cura D’Ars de. **Química aplicada à conservação e restauração de bens culturais: Uma introdução**. Belo Horizonte. São Jerônimo. 2012.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____ **Do perene ao transitório: novos paradigmas para o museu de arte contemporânea**. 2000.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GARDNER, James. **Cultura ou lixo?** Uma visão provocativa da arte contemporânea. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

GILMAN Julie, Claire Van Damme , Bruno Demeulenaer et Frank Devlieghere , **MAP as a conservation method for contemporary art with foodstuffs** : three case studies. Disponível em: <<http://ceroart.revues.org/2207>>. Tradução livre da autora. Acesso em: 25 abr 2012

GUERREIRO, Walter de Queiroz. Schwanke: **Rastros**. Belo Horizonte: C / Arte, 2011.

KAC, Eduardo. **Bunny**. Disponível em: <<http://www.ekac.org/gfpbunny.html>> Acesso em: 24 fev 2012.

KIEFER, Anselm - **Imagens de exposições do artista**. Disponível em:<http://en.wikipedia.org/wiki/Anselm_Kiefer> Acesso 28 abr 2012.

KUHL, Beatriz Mugayar. **Cesare Brandi e a teoria da restauração**. Pós. Rev Programa Pós-Grad Arquit Urban. FAUUSP, São Paulo, n. 21, jun. 2007. Disponível em: <www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/cpc/n1/a03n1.pdf>. Acesso em: 02 fev 2012

_____. **História e ética na conservação e na restauração de monumentos históricos**. Revista CPC, São Paulo, v. 1, n. 1, nov. 2005/abr. 2006. p. 16-40.

_____. **Viollet-le-Duc e o verbete restauração**. In: VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Restauração*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. p. 9-25.

KOONS, Jeff. Puppy.1992- Fonte:< www.jeffkoons.com > Acesso 28 abr 2012.

HIRST, Damien. **Imagens de exposições do artista Damien Hirst**. Disponível em: <<www.damienhirst.com> Acesso em: 25 mar 2012.

JOHNS, Jasper. Disponível em: <www.fabriciocarpinejar.blogspot.com.br>. Acesso em: 22 jul 2012.

JOHNS, Jasper. **Casa de Mentira**. Disponível em:< www.itaucultural.org.br>. Acesso em: 22 julho 2012.

Land art. Disponível em:<www.slideshare.net/yanagi89/landart>. Acesso em: 04.abril 2012.

LEIRNER, Nelson. **Biografia do Artista** – Disponível em:<<http://www.nelsonleirner.com.br/portu/biografia.asp>> Acesso em: 04 abr 2012.

Nelson Leirner. "Porco Empalhado". Disponível em: < www.itaucultural.org.br> Acesso em: 22 julho 2012.

LEONARD, Zoe. **Exposição do artista Zoe Leonard**. Disponível em: <www.philamuseum.org/collections/permanent/92277.html> Acesso em: 28 abr 2012.

MACEDO, Rita. **Da estética a ética do efêmero**, Lourdes Castro e a montanha de flores. Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL). 2004/2006.

_____. **Conservação de arte contemporânea e bens etnográficos**: começar a cruzar vias de investigação. Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL). 2004/2006.

MANZONI, Piero. **Merda d'Artista** 1961- Fonte: < www.pieromanzoni.org/SP/obras_mierda.htm> Acesso em: 20 mar 2012.

MARTORE, Paolo. **A arte Contemporânea entre Significado e Identidade Cultural**. Disponível em: <<http://ciarteblog.blogspot.com.br/2009/10/conservacao-da-arte-contemporanea.html>>. Acesso em: 11 abr 2012.

MCCARTHY ,Paul . **Imagens de exposições do artista**. Disponível em: <<http://www.moca.org/pc/viewArtWork.php?id=89>>Acesso 04 abr 2012.

MEIRELES, Cildo. **Desvio para o Vermelho**. 1967- Disponível em:<www.inhotim.org.br>. Acesso em: 22 julho 2012.

MIYADA Paulo. Disponível em: <<http://www.institutotomieohtake.org.br> . Acesso em 03 dez 201,2>.

MOLINA, Camila. **Nada é para sempre**. Disponível em:< <http://www.clicrbs.com.br/anoticia>>. Acesso em: 17 jun 2012.

MUNIZ, Vik – **Lixo e Arte**. Disponível em:<<http://www.vikmuniz.net/>>. Acesso em: 14 fev 2012

NETTO, José Teixeira Coelho. **Fragments sobre a duração da idéia de arte**. Disponível em: <www.itaucultural.org.br/.../Fragmentos_TextoTeixeiraCoelho> Acesso em: 11 abr 2012.

NEVES, Anamaria Ruegger Almeida. **Conservação e Restauração da Arte Contemporânea no Brasil**. Disponível em: < www.itaucultural.org.br/...restaurar> Acesso em: 20 fev 2012.

OLDENBURG, Claes. **Bolo sobre o chão** – 1962 – Disponível em: <http://www.guggenheim-bilbao.es/secciones/programacion_artistica/nombre_exposicion_imagenes.php?idioma=es&id_exposicion=149>. Acesso em: 22 julho 2012.

OSTROWSKI, Martin Von. **Imagens de obras do artista**. Disponível em: <<http://www.martinvonostrowski.de/information.htm>>. Acesso 28 abr 2012.

OSORIO, Camillo Luiz. **A influência de Marcel Duchamp na Arte Contemporânea**. Disponível em: <<http://notrombone.wordpress.com/2007/07/01>> Acesso em: 11 abr 2012.

PAIK, Nam June. Disponível em: <<http://namjunepaikvideoart.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 22 julho 2012.

PAPE, Lygia. **“Caixa de Baratas” e “Narizes e Línguas”**– Disponível em: <www.lygiapape.org.br/> Acesso em 25 abr 2012.

PEDROSO, Patrícia Coelho. **Significância cultural como critério para conservação do patrimônio mundial**. Dissertação de mestrado (2011: 79). Disponível em: <opernchive.icomos.org/dissertação>. Acesso em 21 abr 2012

PEREIRA, Luís. Disponível em: <http://obviousmag.org/archives/2011/08/explorar_os_limites_as_combinacoes_de_robert_rauschenberg.html#ixzz2DwMh2rdj>. Acesso em 02 dez 2012.

Picasso, Pablo. **Les Demoiselles d'Avignon** - Disponível em: <www.acemprol.com/les-demoiselles-d-avignon-famosa.com> Acesso em: 14 fev 2012.

POLLOCK, Jackson. **História de Pollock**. Disponível em: <<http://sala17.wordpress.com/2009/10/30/jackson-pollock>>. Acesso em: 25 abr 2012.

QUINN, Marc. **Arte realizada com Sangue**. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL1299362-7084,00-.html>> Acesso em: 21 fev 2012.

RAMOS, Nuno. **Biografia de Nuno Ramos**. Disponível em: <<http://www.nunoramos.com.br/portu/biografia.asp>>. Acesso em: 14 fev 2012

RAMOS, Nuno. Palestra realizada na universidade da Região de Joinville, 2012. Joinville – SC - Mar 2012

RAUSCHENBERG, Robert. **“o Monograma”**. Disponível em: <www.itaucultural.org.br>. Acesso em: 22 julho 2012.

RAVA, Antonio. **“I nuovi materiali del contemporaneo, una sfida per la conservazione”**, Fórum em Restauração de Obras de Arte Contemporânea, realizado no Laboratório de Restauro do Setor de Acervo e Conservação do Museu Oscar Niemeyer, Curitiba (2011).

RAVA, Antonio, **“Arte efêmera e transitória, implicações teóricas para a reprodução e conservação na especialidade da arte contemporânea”**, in A Arte Efêmera e a Conservação, O paradigma da arte contemporânea e dos bens etnográficos, Instituto de História da Arte, Lisboa, 2010, p.119-124.

Revista Brasileira de Arqueometria, Restauração e Conservação. Edição Especial • Nº 1 • MARÇO 2006. AERPA Editora. Resumos do III Simpósio de Técnicas Avançadas em Conservação de Bens Culturais - Olinda, 2006.

SANTAELLA. Lucia. Disponível em:

<<http://joyedson-artevie.blogspot.com.br/2008/06/bruce-nauman-anthrosocio-rinde.html>>. Acesso em: 25 nov. 2012.

SAVINI, Maurizio - **Imagens de obras do artista.** Disponível em:

<<http://www.artnet.com/Artists/ArtistHomePage>> Acesso em: 14 fev 2012.

SCHFER, Stephan. **Arte contemporânea.** Disponível em< <http://www.stephanschafer.com/arte-contemporanea.php>> Acesso em: 11 abril 2012.

SCICOLONE, Giovanna C. **Restauro dei dipinti Contemporanei (Il Restauro Dei Dipinti Contemporanei, dalle tecniche di intervento tradizionali alle metodologie innovative.** Florença: Editora Nardini. 1993, p.17.

SCHWANKE, Luiz Henrique. Disponível em:< www.schwanke.org.br/> Acesso em: 14 maio 2012.

Tapetes Devocionais da Semana Santa de Ouro Preto. 2012 – Fonte: <<http://www.ouopreto.com.br>> Acesso em: 10 mar 2012

UNARROM, Kittiwat. **Cultura diversificada.** Disponível em: < <http://www.coolhunting.com/culture/kittiwat-unarro.php> >. Acesso em 29 de maio 2012.

YANAGI, Yukinori . **Obras de Yanagi.** Disponível em:

<http://www.yanagistudio.net/profiel_eng.html>Acesso em: 04 abr 2012

Entrevistas

BATISTELA. Kellyn. Artista - Estudo de caso. Entrevista realizada para esta pesquisa, em Florianópolis, Campeche, na residência do Conservador-restaurador Marcelino de Melo Correia, amigo da artista, em 31 de março de 2012.

CORREIA. Marcelino de Melo. Conservador-restaurador do Ateliê de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis. Entrevista realizada em Florianópolis, no Ateliê de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (ATECOR), localizado junto ao Centro Integrado de Cultura (CIC), em 16 de maio de 2012.

COSTA, Guimarães Thiago. Químico Responsável pelo Laboratório do Ateliê de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis. Entrevista realizada em Florianópolis, no Ateliê de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (ATECOR), localizado junto ao Centro Integrado de Cultura (CIC), em 11 de junho de 2012.

ESCORTEGANHA, Márcia. Conservadora-restauradora do Ateliê de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis. Entrevista realizada em Florianópolis, no Ateliê de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (ATECOR), localizado junto ao Centro Integrado de Cultura (CIC), em 09 de abril de 2012.

FERMINIANO. Sára Beatriz. Conservadora-restauradora. Entrevista realizada em Florianópolis, Ribeirão da Ilha, no ateliê da restauradora em: 29 maio 2012.

LINHARES, Ronaldo. Artista Plástico e Conservador-restaurador do MASC. Entrevista realizada em Florianópolis, no Ateliê de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (ATECOR), localizado junto ao Centro Integrado de Cultura (CIC), em 02 de julho de 2012.