

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Belas Artes - PPGArtes

Giulia Villela Giovani

**APORIAS NA CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO DE PINTURAS  
CONCRETAS BRASILEIRAS**

Belo Horizonte

2020

Giulia Villela Giovani

**APORIAS NA CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO DE PINTURAS  
CONCRETAS BRASILEIRAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Doutora em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Linha de pesquisa: Preservação do Patrimônio Cultural

Orientador: Dr. Luiz Antônio Cruz Souza

Coorientação: Dra. Aleca Le Blanc

Belo Horizonte

2020

Ficha catalográfica  
(Biblioteca Prof. Marcello de Vasconcellos Coelho - EBA- UFMG)

702.88 G512a 2020	<p>Giovani, Giulia Villela, 1989- Aporias na conservação-restauração de pinturas concretas brasileiras [manuscrito] / Giulia Villela Giovani. – 2020. 177 p. : il.</p> <p>Orientador: Luiz Antônio Cruz Souza Coorientadora: Aleca Le Blanc</p> <p>Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Inclui bibliografia.</p> <p>1. Pintura – Conservação e restauração – Teses. 2. Arte – Conservação e restauração – Brasil – 1950- – Teses. 3. Arte concreta brasileira – 1950 – Teses. 4. Conservação preventiva – Teses. I. Souza, Luiz Antônio Cruz, 1962- II. Le Blanc, Aleca III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. IV. Título</p>
-------------------------	---



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

### DECLARAÇÃO

Declaro para os devidos fins, que às 14:00 horas do dia vinte e nove do mês de setembro do ano de dois mil e vinte reuniram-se os Professores Luiz Antonio Cruz Souza, Yacy Ara Froner Gonçalves, Guilherme da Silva Bueno, Alexandra Le Blanc, Marilucia Bottallo e Joaquin Barriendos Rodríguez para avaliação da banca de defesa de Tese da discente **GIULIA VILLELA GIOVANI**, número de registro **2016658031**, orientada pelo Prof. Dr. Luiz Antonio Cruz Souza.

O título da tese é "**APORIAS NA CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO DE PINTURAS CONCRETAS BRASILEIRAS**"

De acordo com o documento assinado por todos os membros, a discente foi considerada **APROVADA**.

Obs.: A Folha de Aprovação foi assinada originalmente pelos membros da banca de acordo com as orientações vigentes no período da pandemia de COVID-19.

Profa. Dra. Mariana de Lima e Muniz

Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Artes da ESCOLA DE BELAS ARTES.



Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Lima e Muniz, Coordenador(a)**, em 14/10/2022, às 22:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1830894** e o código CRC **BC6356E7**.

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de registrar o meu imenso agradecimento a todos que colaboraram direta ou indiretamente para construção desta tese.

Em primeiro lugar, agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes, pela rica experiência proporcionada durante todos os anos de trabalho. Aos professores pelo conhecimento transmitido, e aos coordenadores e equipe da secretaria, que sempre colaboraram de forma prestativa e gentil.

À PROEX/CAPES por todo apoio concedido.

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Luiz Antônio Cruz Souza, pela orientação, por todas as oportunidades proporcionadas ao longo da minha formação, pelos ensinamentos e pela confiança depositada em meu trabalho.

Agradeço também à minha coorientadora Profa. Dra. Aleca Le Blanc, pela transmissão de conhecimentos e todas as trocas riquíssimas de informações e opiniões.

Agradeço à Profa. Dra. Yacy-Ara Froner, por toda ajuda, carinho e amizade.

À equipe do projeto *Arte Concreta no Brasil: industrialismo e vanguardas Latino-Americanas*, pelos trabalhos de pesquisa, discussões, viagens de campo, troca de conhecimentos e colaboração.

Agradeço imensamente ao Getty Conservation Institute e o The Getty Research Institute pelo fomento de um projeto tão importante e produtivo. Também ressalto o meu agradecimento a toda à equipe de pesquisadores e colaboradores envolvidos no projeto no âmbito americano e argentino.

Muito obrigada aos colegas Profa. Dra. Rita Rodrigues Lages, Profa. Dra. Marília Ribeiro Andrès, Profa. Dra. Maria Angélica Melendi, Prof. Dr. Alexandre Leão e especialmente aos queridos Prof. Humberto Farias, Profa. Dra. Alessandra Rosado e Profa. Dra. Maria Alice Sanna pela amizade, parceria, apoio, pelos ensinamentos e aprendizados.

Agradeço ao Prof. Dr. Guilherme Bueno pelas ricas contribuições em minha banca de qualificação e pela participação em minha defesa final, assim como os professores Dra. Marilúcia Bottallo e Joaquim Barriendos.

A toda equipe do Ilab, e LACICOR, especialmente à Selma, Vitor e José por toda disponibilidade e apoio.

A toda equipe do CECOR, especialmente a Profa. Dra. Bethânia Veloso.

Agradeço imensamente a todas as famílias de artistas, artistas, críticos, historiadores da arte e instituições que contribuíram através de entrevistas, como também com a disponibilização dos acervos para pesquisa. Vocês foram fundamentais para construção desta pesquisa.

Muito obrigada aos colegas, amigos e alunos do Curso Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis, pela troca e nossa convivência durante esses anos de minha atuação como docente e aluna.

A toda equipe do Departamento de Artes Plásticas, muito obrigada.

Aos meus amigos Matheus Madeira, Ana Carolina Montalvão e Ana Panisset pela leitura, compreensão e contribuições fundamentais.

Por fim, agradeço imensamente a todos os meus amigos e colegas pelo apoio e paciência ao longo deste processo.

Em especial, agradeço a minha mãe Marília, meu pai Rolando e meu irmão Guilherme por todo amor, esforços conjuntos e incentivo para realização desta tese.

*Há tempos, eu costumava dizer aos meus alunos: pensem o  
quando quiserem e o quanto puderem – é um excelente  
hábito!*

*Mas nunca pensem diante do cavalete.  
Gostaria de dar o mesmo conselho às pessoas que  
procuram debalde as “medidas de valor”, ouçam  
atentamente a música, abram os olhos para pintura.*

*E... não pensem!*

*Examinem a si mesmos, se quiserem, depois de terem  
ouvido e depois de terem visto.*

*Perguntem, se quiserem, se esta obra os fez “passear” por  
um mundo antes desconhecido.*

*Se fez, que mais podem querer?*

KANDINSKY, 1912<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p.272.

## RESUMO

O estudo aqui apresentado trata da análise de diferentes processos de conservação-restauração ao qual foram submetidas pinturas concretas brasileiras, especialmente aquelas produzidas na década de 1950. O objetivo é analisar as diversas estratégias da preservação, abordando uma discussão ampliada sobre o ponto de vista teórico e seus desdobramentos nas práticas elaboradas no domínio em questão. A pesquisa visa instigar reflexões sobre os processos da conservação-restauração, avaliando de maneira crítica as diretrizes ordenadoras das práticas restaurativas e de conservação preventiva, as elaborações discursivas-projetuais que as precedem ou justificam e os resultados dos procedimentos levados a cabo. Tal tese tem como referência o estudo de obras de artistas abordados no projeto *Arte Concreta no Brasil: industrialismo e vanguardas Latino-Americanas*, elaborado por meio de pesquisas documentais, entrevistas, análise de técnicas e materiais, estado de conservação, entre outras metodologias. As observações e informações coletadas foram avaliadas e foi constatado que a maioria dessas obras já passaram por intervenções de conservação-restauro. Nesse sentido, este estudo propõe uma análise das intervenções realizadas, ressaltando as aporias, bem como os dialogismos – diálogos entre distintos atores, nem sempre alinhados – presentes neste campo de conhecimento, com o intuito de suscitar o questionamento e a necessidade de uma reflexão expandida sobre o tema. O trabalho em questão tem como um de seus maiores intentos sanar a lacuna de estudos que se dediquem a teorizar sobre os procedimentos restaurativos de obras modernas e contemporâneas, sobretudo, pois, ao evocarem problemas materiais e estéticos distintos daqueles oferecidos por obras ligadas à precedente tradição do médium, tais objetos demandam a elaboração de uma reflexão atualizada sobre sua preservação. Visto ainda que, em se tratando de preservação, os meios técnicos e científicos são ferramentas que corroboram uma execução orientada por pressupostos teóricos, estejam esses dados como *a priori* indiscutíveis ou na reflexão verdadeiramente teorizante, apenas uma investigação nesse sentido seria ineficaz. Resta ao estudo se medir com os ditames ordenantes da História, da Crítica e História da Arte, além das demais elucubrações provenientes das Ciências Sociais e Humanas, responsáveis pela orientação da apreciação e eleição de valores estéticos, artísticos, históricos, entre outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Conservação-restauração; Arte Concreta; Aporias; Diálogos; Subjetividade.



## ABSTRACT

The study here presented is based on the analysis of different conservation-restoration processes in which concrete Brazilian paintings were submitted, especially those produced in the 1950s. The objective is to analyze the diverse strategies of preservation, approaching an extended discussion about the point of view of the theory, and its developments in the field in question. The research aims to instigate reflections about the processes of the conservation-restoration field, critically evaluating the guidelines of the restorative and the preventive conservation practices, the discursive-project elaboration that proceed or justify them, and the results of the procedures carried out. The thesis is based on the study of the artworks by artists covered in the project Concrete Art in Brazil: industrialism and Latin American avant-garde, made through documentary research, interviews, analysis of techniques and materials, the conservation state, and other methodologies. The observations and information collected were evaluated and it was found that most of these works have been through conservation-restoration interventions. In this sense, this study proposes an analysis of the accomplished interventions, highlighting the aporias, as well as dialogisms – dialogue between different parts, not always aligned – presented in this field of knowledge in order to raise the question and the need for an expanded reflection on the topic. The work in question has as one of its greatest intents to remedy the lack of work that devotes itself to theorize about restorative procedures of modern artworks. Above all, since in evoking material and aesthetic issues other than those offered by works linked to the previous tradition of the medium, those objects demand the creation of an updated reflection about their preservation. Since, in the case of preservation, the technical and scientific means are tools that corroborate the execution guided by theoretical assumptions, these data are used first in discussion or in the truly theorizing reflection, only in the investigation, in this sense, would be ineffective. It remains for the study to measure itself with the dictates ordering history, criticism, and history of art; in addition to other elucubrations from the social and human sciences - responsible for the way of the appreciation and election of aesthetic, artistic, historical values, among other factors.

**KEY WORDS:** Conservation Restoration; Concrete Art; Aporias; Dialogues; Subjectivity.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Luiz Sacilotto – Vibração Ondular, 1953 .....	29
Figura 2 - Detalhe. Vibração Ondular, 1953. Tinta alquídica sobre compensado/ 42,5 cm x 50,0 cm. Foto: Alexandre Leão – 2016 .....	29
Figura 3 - Luiz Sacilotto - Concretion 5732, 1957.....	30
Figura 4 - Luiz Sacilotto - Concretion 5732, 1957.....	30
Figura 5 - Esquema De Valores E Camadas De Sentido.....	32
Figura 6 - Marcel Duchamp. ....	35
Figura 7- Donald Judd. Untitled, 1965.....	36
Figura 8 - Painéis Um A Três Dos Murais De Harvard. Mark Rothko.....	37
Figura 9 - Painéis Quatro E Cinco Dos Murais De Harvard. Mark Rothko.....	38
Figura 10 - Ivan Serpa – Formas, 1951 .....	61
Figura 11 - Geraldo De Barros – Sem Título, 1949 .....	67
Figura 12 - Geraldo De Barros – Abstrato, 1949 .....	67
Figura 13 - (A); (B) – Manifesto Ruptura, 1951 – Fonte: <a href="http://Www.Revistatropico.Com.Br/Tropico/Html/Textos/1357,1.Shl">Http://Www.Revistatropico.Com.Br/Tropico/Html/Textos/1357,1.Shl</a> .....	68
Figura 14 - Manifesto Arte Concreta, 1930 – Fonte: Rijksdienst Voor Het Cultureel Erfgoed, Instituut Collectie Nederland,.....	69
Figura 15 - Elmentarismo Utopico, Elementarismo Científico, C. 1945 – Fonte: The Getty Research Institute, <a href="http://Blogs.Getty.Edu/Iris/An-Archival-Trail-Concrete-Art-In-Argentina/">Http://Blogs.Getty.Edu/Iris/An-Archival-Trail-Concrete-Art-In-Argentina/</a> .	70
Figura 16- Luiz Sacilotto – Vibrações Verticais, 1952 .....	77
Figura 17 - Hermelindo Fiaminghi – Composição Vertical I, 1953.....	77
Figura 18 - Lygia Clark. Superfície Modulada Nº 6, 1956. Tinta Industrial Sobre Madeira. 44 X 109 Cm. ....	78
Figura 19 - Lygia Pape. Relevô, 1954. Tinta Vinílica Sobre Eucatex. 40,2 X 40,2 X 3,3 Cm. ....	78
Figura 20 - Manifesto Neoconcreto, 1959 – Fonte: Imagem Do Fundo Correio Da Manhã, Arquivo Nacional .....	80
Figura 21 - Helio Oiticica, Bilateral Equali – Não Objeto, 1960.....	81
Figura 22 - Willys De Castro,.....	81
Figura 23 - Willys De Castro, Estudo 1959.....	84
Figura 24 - Hermelindo Fiaminghi, Estudo Círculos Concêntricos E Alternado . S/D .....	84
Figura 25 - Hermelindo Fiaminghi, Alternado I, 1956.....	85
Figura 26 - Judith Lauand, Quatro Grupos De Elementos, 1959 .....	86
Figura 27 - Artista Waldemar Cordeiro Trabalhando Nos Anos 50 Com Um Compasso. ....	86
Figura 28 - Lygia Clark. Planos Em Superfície Modulada Nº3, 1957. ....	87
Figura 29 - Lygia Clark. Planos Em Superfície Modulada Nº3, 1957. ....	87
Figura 30 - Lygia Clark. Planos Em Superfície .....	88
Figura 31 - Lygia Clark. Planos Em Superfície Modulada Nº2, Versão 01,1957. Tinta Industrial Sobre Madeira. 80,0 X 68,0 Cm. ....	88
Figura 32 - Lygia Clark. Espaço.....	88
Figura 33 Willys de Castro. Objecto Ativo, 1962. Óleo sobre tela colada sobre Chassi de Madeira. 25 x 25 x 25 cm.....	88
Figura 34 - Geraldo De Barros, Função Diagonal, 1952.....	90
Figura 35 - Homenagem A Volpi, 1999.....	90

Figura 36 - Lygia Clark – Caderno Contendo Registros Sobre A Produção De Suas Obras E O Controle De Propriedade Das Mesmas. Fonte: Acervo Pessoal Da Artista – Associação Cultural O Mundo De Lygia Clark.....	94
Figura 37- Wlyls De Castro. Documento – Relação De Obras Do Artista E Hercules Barsotti ...	96
Figura 38 - Waldemar Cordeiro, Ideia Visível, 1957 .....	100
Figura 39 - Waldemar Cordeiro, Ideia Visível, 1957 .....	100
Figura 40 - Relatório De Conservação-restauração Realizado Por Adamastor Sacilotto (1986).	101
Figura 41- Proposta de intervenção realizada por magaly obelaender (1988) .....	102
Figura 42 - Willys De Castro, Planos Interpostos, 1958 .....	102
Figura 43 - Willys De Castro, Planos Interpostos, 1958 .....	102
Figura 44 - Etiqueta Contendo Incrições De Willys De Castro.....	105
Figura 45 a;b - Luiz Sacilotto Pintando Uma Obra No Ambiente De Uma Exposição. Negativo – S/D .....	106
Figura 46 - Lygia Clark – Planos Em Superfície Modulada Nº8, 1959 .....	108
Figura 47 - Lygia Clark – Planos Em Superfície Modulada Nº8, 1959 .....	110
Figura 48 - Lygia Clark – Planos Em Superfície Modulada Nº8, 1959 .....	112
Figura 49 - Lygia Clark – Planos Em Superfície Modulada Nº8, 1959 .....	113
Figura 50 - Lygia Clark – Planos Em Superfície Modulada Nº8, 1959 .....	113
Figura 51 - Lygia Clark – Planos Em Superfície Modulada Nº8, 1959 .....	114
Figura 52 - Orçamento De Restauo Elaborado Por Magaly Obelaender (1988), Encaminhado Ao Museu De Arte Moderna Do Rio De Janeiro E Aprovado Pela Direção Do Museu .....	115
Figura 53 - Orçamento De Restauo E Proposta De Intervenção Elaborado Por Magaly Obelaender (1988), Para A Obra - Planos Em Superfície Modulada Nº8, 1959 De Lygia Clark. ....	116
Figura 54 a; b - Ivan Serpa – quadrados em ritmos resultantes, 1952.....	118
Figura 55 - Ivan Serpa – quadrados em ritmos resultantes, 1952.....	120
Figura 56 - Ivan Serpa – quadrados em ritmos resultantes, 1952.....	121
Figura 57 - Ivan Serpa – quadrados em ritmos resultantes, 1952.....	121
Figura 58 - Ivan Serpa – quadrados em ritmos resultantes, 1952.....	121
Figura 59 - Ivan Serpa – formas em evolução, 1952.....	124
Figura 60 - Ivan Serpa – formas em evolução, 1952.....	124
Figura 61 a;b - Judith Lauand – quatro grupos de elementos, 1959.....	125
Figura 62 - Judith Lauand – quatro grupos de elementos, 1959 .....	127
Figura 63 - Judith Lauand – quatro grupos de elementos, 1959 .....	128
Figura 64 - Judith Lauand – quatro grupos de elementos, 1959 .....	129
Figura 65 - Judith Lauand – quatro grupos de elementos, 1959 .....	129
Figura 66 - recibo da obra “quatro grupos de elementos” encaminhada para procedimento de restauração (1979). Documento assinado por judith lauand.....	130
Figura 67 a; b - Waldemar cordeiro, espaço convexo, 1953 .....	132

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- CECOR** – Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais
- EBA** – Escola de Belas Artes
- FAU-USP** – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
- FCCB** – Foto Cine Clube Bandeirantes
- GCI** – Getty Conservation Institute
- GRI** – Getty Research Institute
- IBEU** – Instituto Brasil Estados Unidos
- IBRAM** – Instituto Brasileiro de Museus
- IIC** – International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works
- ILAB** – Laboratório de Documentação Científica por Imagem
- INCCA** – International Network for the Conservation of Contemporary Art
- IPHAN** – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
- LACICOR** – Laboratório de Ciência da Conservação
- MAC USP** – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
- MAM-RJ** – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
- MAM-SP** – Museu de Arte Moderna de São Paulo
- MAP** – Museu de Arte da Pampulha
- MASP** – Museu de Arte de São Paulo
- MOMA** – Museum of Modern Art
- PROJETO HO** – Projeto Hélio Oiticica
- SNAM** – Salão Nacional de Arte Moderna
- UFMG** – Universidade Federal de Minas Gerais

# SUMÁRIO

RESUMO

ABSTRACT

LISTA DE FIGURAS

INTRODUÇÃO.....	11
Capítulo 1 – Conservação-restauração de obras de arte: aporias do campo.....	22
1.1. A obra de arte aberta: significados, sentidos e interpretações .....	31
1.2. Conservação-restauração: as aporias e os paradoxos do meio.....	46
Capítulo 2 – A pintura concreta brasileira.....	57
2.1. Componentes da pintura concreta brasileira: matéria, forma, cor e textura .....	82
Capítulo 3 – Análises de intervenções de conservação-restauração em pinturas concretas brasileiras.....	99
3.1. Lygia Clark - Planos em superfície modulada Nº8, 1958.....	110
3.2. Ivan Serpa - Quadrados em Ritmos Resultantes, 1952.....	118
3.3. Judith Lauand - Quatro grupos de elementos, 1959 .....	125
3.4. Waldemar Cordeiro - Espaço Convexo, 1953 .....	132
Capítulo 4: A permanência da pintura concreta no sistema das artes .....	141
4.1 O caminho da interdisciplinaridade: prerrogativas e percalços.....	150
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	161
REFERÊNCIAS .....	167
LIVROS E TRABALHOS ACADÊMICOS .....	167
CATÁLOGOS .....	180
ARQUIVOS E ENTREVISTAS .....	180
Entrevistas realizadas entre 2016 e 2017.....	181

## INTRODUÇÃO

A conservação-restauração de bens culturais, principalmente no que se refere às obras de arte modernas e contemporâneas, tem sido repensada e discutida sob o âmbito das problemáticas geradas pelas especificidades que muitos desses objetos possuem.

Diante de uma série de novos fatores introduzidos, como o uso de materiais modernos e diversificados, a complexidade de construção das obras, além de fatores conceituais e intangíveis, pesquisadores e profissionais – das mais distintas áreas de conhecimento – lançam um novo olhar para as teorias e metodologias do campo da preservação de obras de arte modernas e contemporâneas, e dependem de uma relação interdisciplinar gerenciada por pesquisas compartilhadas, exatamente no intuito de dar conta das novas relações impostas por essas obras.

Nesse contexto, torna-se necessário repensar os métodos e ferramentas que possam auxiliá-los nos procedimentos de Conservação Preventiva e na prática do ofício da conservação-restauração, considerando as relações que envolvem a preservação da materialidade, da formatividade, da estética e do próprio valor documental da obra no sistema das artes<sup>1</sup>.

Assim, verifica-se a importância da assimilação dos modos de produção, propondo um conhecimento detalhado dos trabalhos artísticos por meio de seus aspectos técnicos, conceituais e estéticos, dentre outros.

Além das questões relacionadas à compreensão da tecnologia de construção das obras – necessárias ao projeto interventivo e à própria ação de conservação-restauração –, técnicos e pesquisadores devem possuir um conhecimento aprofundado da historicidade da obra e das discussões críticas em torno dela, com o intuito de subsidiar suas decisões: afinal, os procedimentos de intervenção ou não intervenção determinam, em uma

---

<sup>1</sup> Os termos utilizados neste trabalho estão descritos em *Terminology to characterize the conservation of tangible cultural heritage* (2008). Disponível em: <http://www.icom-cc.org/242/about/terminology-for-conservation/#.X0AOH9NKjVU>. Acesso em 20/08/2020.

instância ulterior, não só a aparência estética que a obra assume, mas uma série de outros fatores que fazem parte do domínio de apreciação e fruição da mesma.

Considerando o sistema das artes, marcamos a posição técnica da atividade específica de conservação-restauração – como uma profissão assimilada consuetudinariamente no *métier*, apesar de ser reconhecida legalmente apenas em alguns países – a qual não prescinde, em sua designação, da identidade da pesquisa. Ao longo do texto, falaremos da área a partir do duplo crivo, da profissão e da área de conhecimento de pesquisa.

Com base nesse pensamento e na importância de uma compreensão mais abrangente sobre a produção da Arte Concreta Latino Americana, em 2015, o Getty Conservation Institute (GCI) e o Getty Research Institute (GRI) iniciaram o projeto *The Material of Form: Industrialism and the Latin American Avant-Garde*<sup>2</sup>, sob a coordenação do cientista da conservação Tom Learner, com o objetivo de pesquisar as propostas conceituais, a historiografia e as técnicas e materiais que foram utilizados por artistas concretistas e neoconcretistas latino-americanas no pós-guerra, especialmente no Brasil e Argentina nas décadas de 1940 a 1960, por meio de estudos de obras pertencentes à coleção Patrícia Pelphs de Cisneiros<sup>3</sup>.

Simultaneamente, o GCI e GRI firmaram parcerias de apoio e patrocínio financeiro para pesquisas realizadas pelo Laboratório de Ciência da Conservação (LACICOR) vinculado ao Centro de Conservação Restauração do Bens Culturais (CECOR) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e pelo Centro Tarea da Universidad Nacional de San Martín em Buenos Aires, com a finalidade de criar um projeto complementar contando com a participação de equipes interdisciplinares que desenvolvessem os estudos no âmbito de seus países de origem, com intercâmbios e trocas de informações que corroborassem a expansão e difusão do assuntos em questão.

---

<sup>2</sup> Mais informações disponíveis em: [https://www.getty.edu/conservation/our\\_projects/science/concrete\\_art/](https://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/concrete_art/)

<sup>3</sup> Em 2018 as obras estudadas no projeto *The Material of Form: Industrialism and the Latin American Avant-Garde* foram doadas para o Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA), juntamente com demais exemplares de obras pertencentes a movimentos abstratos de países como Brasil, Venezuela, Argentina e Uruguai.

O trabalho realizado pela equipe de pesquisadores brasileiros no projeto então intitulado *Arte Concreta: A Materialidade da Forma, Industrialismo e Vanguarda Latino-americana*<sup>4</sup>, sob a coordenação do cientista da conservação e orientador desta tese Prof. Dr. Luís Antônio Cruz Souza, se dividiu em algumas frentes, contando com a análise de algumas obras pertencentes a instituições parceiras como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), a Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu de Arte de Pampulha (MAP) em Belo Horizonte e a coleção particular Tuiuiu, de Luciana e Luís Antônio Almeida Braga. Dentre os artistas estudados estão: Aluísio Carvão (1920-2001), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004), Ivan Serpa (1923-1973), Hélio Oiticica (1937-1980), Waldemar Cordeiro (1925-1973), Luiz Sacilotto (1924-2003), Hermelindo Fiaminghi (1920-2004), Judith Lauand (1922- ), entre outros.

A metodologia<sup>5</sup> de pesquisa utilizada no projeto desenvolvido no Brasil de acordo com os protocolos da *História da Arte Técnica* abarcou o cumprimento de uma série de ações que mobilizaram uma equipe formada por cientistas da conservação, historiadores da arte, conservadores-restauradores, além de alunos de graduação e de pós-graduação na área de Arte e Preservação Patrimonial.

Considerando os avanços e as discussões propostas nas últimas décadas, apesar da atuação de centros especializados, como o Centro de Conservação e Restauração da UFMG, ainda falta ao campo curatorial e colecionista uma compreensão ampliada do significado dos estudos científicos na restauração e na conservação de obras de arte.

O desenvolvimento ao longo do último século da análise científica de obras de arte alterou completamente a maneira de avaliarmos os objetos. Empregando uma gama crescente de ferramenta de análise, os pesquisadores das áreas de História da Arte, Conservação e Ciência da Conservação estão demonstrando o valor do trabalho em conjunto de forma interdisciplinar. Originalmente chamado simplesmente de “estudos técnicos”, esses esforços de colaboração agora compõem um florescente

<sup>4</sup> Um resumo do projeto foi publicado em: SOUZA;FRONER; ROSADO. *Concrete Art in Brazil: the material of form: industrialism and the latin american avant-garde*. In: Yacy-Ara Froner; Maria Amélia Bulhões; Luiz Antônio Cruz Souza; Marília Andrés Ribeiro. (Org.). *Arte Concreta e Vertentes Construtivas: teoria, crítica e história da arte técnica* (Jornadas ABCA-Caderno Palestrantes). 1ed. Belo Horizonte: ABCA, 2018, p. 138-151.

<sup>5</sup> Informações detalhadas disponíveis em: <http://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro> ROSADO Alessandra GIOVANI Giulia Villela BRANCO Maria Alice Sanna Castello.pdf



campo de estudo chamado de Technical Art History. (AINSWORTH, 2005).<sup>6</sup>

Como definido pela pesquisadora M. W. Ainsworth (2005) em seu artigo *From Connoisseurship to Technical Art History – The Evolution of the Interdisciplinary Study of Art*, os princípios epistemológicos da História da Arte Técnica estão pautados na união de diferentes áreas do saber em prol do desenvolvimento de um campo complexo, construído a partir de uma pluralidade metodológica. Nesse sentido, percebe-se a grande importância da interdisciplinaridade<sup>7</sup> para uma atuação qualificada, fundamentada em conhecimentos de diversas áreas que contribuam para a preservação e um conhecimento mais abrangente da arte.

Assim, além da etapa de investigação realizada *in situ* no conjunto das pinturas selecionadas, que englobaram exames visuais, diagnóstico do estado de conservação, exames científicos com utilização de equipamentos móveis, por retirada de amostras para análises laboratoriais e documentação científica por imagem, foi realizada, concomitantemente, uma vasta pesquisa histórica acerca de aspectos socioculturais, artísticos e materiais utilizados pelos artistas no período.

Tão relevante quanto o estudo técnico, material e formal das obras selecionadas, a pesquisa documental realizada em arquivos de instituições e de artistas, consulta a periódicos de época, entrevistas com críticos e historiadores da arte, familiares e amigos dos artistas, foi de extrema importância para nosso estudo.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> The development over the last century of the scientific examination of works of art has completely altered the way that we evaluate objects. Employing an increasingly wide range of analytical tools, researchers from the fields of art history, conservation, and conservation science are demonstrating the value of working together in an interdisciplinary manner. Originally simply called "technical studies," these collaborative efforts now compose a burgeoning field of study called *technical art history*.

<sup>7</sup> A interdisciplinaridade é a qualidade daquilo que é interdisciplinar (aquilo que se realiza com a cooperação de várias disciplinas). O termo foi assim apelidado pelo sociólogo Louis Wirtz e foi publicado pela primeira vez em 1937. A interdisciplinaridade implica a existência de um conjunto de disciplinas interligadas e com relações definidas, que evitam desenvolver as suas atividades de forma isolada, dispersa ou fraccionada. Trata-se de um processo dinâmico que procura solucionar diversos problemas de investigação. Disponível em: <https://conceito.de/interdisciplinaridade>. Acesso: 20/08/2020

<sup>8</sup> **Entrevistados:** Em 2016, foram entrevistados, em ordem cronológica: Hermes Fiaminghi, filho de Hermelindo Fiaminghi, em 26 de julho, em sua casa em São Paulo; Valter Sacilotto, filho de Luiz Sacilotto, em 18 de agosto, nas

O levantamento do estado de conservação das obras estudadas no projeto tratou do reconhecimento das alterações nos objetos e das intervenções anteriores realizadas por meio de um registro descritivo e do mapeamento em imagens. Esse processo permitiu localizar as alterações, seus atuais estágios, a extensão, possíveis causas, além de caracterizá-las. As análises possibilitaram que a equipe de pesquisadores tivesse um conhecimento prévio do comportamento dos materiais usados pelos artistas e o sistema de construção dos trabalhos, compilando informações importantes que futuramente puderam ser verificadas e somadas aos resultados alcançados nos outros métodos de estudo das obras.

O desenvolvimento deste projeto colocou em evidência duas grandes questões com relação ao estado de conservação das obras estudadas: a constatação da inexistência de um corpo conceitual sobre teorias e práticas para a conservação-restauração de obras de arte concretas brasileiras, a despeito de alguns relatórios de intervenção encontrados, corroborando a hipótese de que não há um conhecimento sedimentado sobre as tipologias de alterações recorrentes nessas obras (relacionadas à matéria que as constituem e ao ambiente em que estão expostas); como consequência da ausência desse corpo teórico, a transferência de protocolos de intervenções habitualmente empregados em obras de arte tradicionais, como o uso exacerbado de vernizes nas

---

dependências do Lacicor/UFMG, em Belo Horizonte; Fernando Cocchiarale, em 11 de outubro, no MAM-Rio; Frederico de Moraes, em 12 de outubro, em sua casa, em Santa Teresa, no Rio de Janeiro; César Oiticica, irmão de Hélio Oiticica, em 27 de outubro, na sede do Projeto HO, no Rio de Janeiro; Heraldito Serpa, filho de Ivan Serpa, em 23 de novembro, em sua casa, onde o artista viveu e mantinha ateliê, no Méier, Rio de Janeiro; Luciano Figueiredo, em 24 de novembro, em sua residência em Botafogo, no Rio de Janeiro. Em 2017 foram entrevistadas: Aracy Amaral, no dia 13 de maio, em sua residência em São Paulo; Analívia Cordeiro, filha de Waldemar Cordeiro, foi entrevistada no dia 26 de julho de 2018, em Copacabana – Rio de Janeiro. As entrevistas podem ser consultadas na base de dados do projeto *Arte Concreta: A Materialidade da Forma, Industrialismo e Vanguarda Latino-americana* e ainda não foram disponibilizadas para publicação.

Arquivos consultados:

- Ivan Serpa (1923-1973) - acervo da família;
- Instituto de Arte Contemporânea – IAC-SP: disponível em <http://www.iacbrasil.org.br/busca-acervo>
  - Coleção Willys de Castro (1926-1988);
  - Fundo Lothar Charoux (1912-1987);
  - Fundo Luiz Sacilotto (1924-2003);
  - Fundo Hermelindo Fiaminghi (1920-2004)
- Cedoc Pinacoteca do Estado de São Paulo; arquivo e biblioteca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; acervo biblioteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- Projeto Hélio Oiticica
- Portal Lygia Clark disponível para consulta no Arquivo Público Mineiro.

intervenções (como camada de proteção, recurso estético e como meio para facilitar os trabalhos de reintegração de lacunas), alterando tanto a aparência estética original quanto a base ideológica (ou idealista) da prática artística, de algumas obras, em relação ao emprego de tintas industriais.

Do mesmo modo, torna-se relevante questionar as relações de autenticidade e originalidade, principalmente se considerarmos a reprodutibilidade gerenciada por meio do conceito de *versões* nas relações dispostas.

Durante a pesquisa realizada nas instituições detentoras das obras, nem sempre foram encontrados documentos detalhados que tratassem de relatórios ou descrições sobre intervenções realizadas nos acervos. Apenas na Pinacoteca do Estado de São Paulo e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro conseguimos localizar alguns arquivos referentes a aquisição, movimentação (empréstimo) do acervo, recibos de atividades de conservação-restauração, e poucos dossiês detalhados de intervenções. É interessante acrescentar que no acervo da Pinacoteca de São Paulo, até a década de 1990, muitas das restaurações realizadas nestas obras eram comumente feitas pelos próprios artistas, ou por pessoas próximas a esses que tinham conhecimentos sobre os materiais e as formas de fatura das obras. Dessa forma, por meio das observações e informações coletadas constatamos que a maioria desses trabalhos já passaram por intervenções de conservação-restauração, sendo essas realizadas de formas diferenciadas, muitas vezes sem critérios técnicos e teóricos bem estabelecidos, sem registros, por profissionais especializados, pelos próprios artistas ou por pessoas sem formação na área.

Se partirmos da ideia de que o objeto de arte é um veículo de transmissão polissêmico, com sentido de existência e permanência para nós, seres humanos sociais e culturais, devemos levar em consideração que decisões acerca de sua preservação e difusão envolvem muitas vezes decisões políticas, mercadológicas, concomitantemente com conhecimentos técnicos e teóricos, entre outros fatores.

Foi através dessa constatação que uma série de questionamentos me levaram a desenvolver a pesquisa em questão, tais como: *Como o conservador-restaurador escolhe em que estado deixará a obra? Essa é uma responsabilidade individual? São escolhas subjetivas? Como as metodologias de pesquisa e teorias do campo têm contribuído para*

*tomadas de decisões? Quais são as implicações éticas e sociais dessas escolhas? Qual o caminho para tomada de decisão? Quais os limites e abrangências das escolhas? Restaurar para quê e para quem? Intervenções podem ser reversíveis ou retratáveis? Quais são os múltiplos sentidos de uma obra de arte? Intervir é fazer um juízo crítico? É possível ressignificar um objeto artístico? (...)*

Essas, dentre outras perguntas, me motivaram a realizar um estudo mais abrangente sobre as aporias presentes no campo da conservação-restauração e que muitas vezes são “solucionadas” e/ou justificadas com base em teorias do campo e metodologias advindas das práxis das ciências naturais e humanas, reduzindo, de certa forma, a responsabilidade do profissional.

Outras reflexões, essas mais ligadas ao âmbito do projeto, também suscitaram alguns questionamentos, como: *de que forma as intervenções de conservação-restauração realizadas nas obras interferem na nossa interpretação das informações acerca dos objetos? Como essas intervenções distorcem ou modificam a técnica e os materiais utilizados pelos artistas? Como a estética desses trabalhos foram afetadas pelas intervenções ou não? As intervenções estão sendo documentadas e esses documentos estão disponíveis? É possível distinguir a intervenção do original? Quando as intervenções são feitas pelos próprios artistas, o que é levado em consideração?*

Repensar a nossa atuação fez-se, então, como uma demanda pessoal, como educadora, pesquisadora, conservadora-restauradora e membro de um grupo de pesquisa que suporta o estudo em questão.

A partir das experiências e do contato com alunos, por meio de desenvolvimento de trabalhos práticos de intervenção, e, muitas vezes, a partir da percepção de lacunas ou falta de discussões mais criteriosas, bem como de reflexões mais abrangentes, é que o tema desenvolvido nesta tese se estabeleceu: a discussão subsidiada sobre princípios atualizados que regem a conservação-restauração das obras modernas e contemporâneas, considerando que a área geralmente promove uma fratura entre os modelos teóricos e a prática, entre a tecnologia e os fundamentos da intervenção, principalmente quando os profissionais da área são alienados dessas discussões ou não possuem recursos para tal.

Dessa forma, os principais objetivos desta tese são: propor uma análise sobre os diferentes processos de conservação-restauração que algumas obras de arte concretas brasileiras produzidas na década de 1950, sobretudo as pinturas, vêm passando ao longo do tempo; refletir sobre as aporias implicadas na conservação-restauração dessas pinturas; analisar as diversas estratégias da preservação, abordando uma discussão ampliada e atualizada sobre o ponto de vista teórico e seus desdobramentos nas práticas elaboradas no domínio em questão; avaliar de maneira crítica as diretrizes ordenadoras das práticas de intervenção, as elaborações discursivas-projetuais que as precedem ou justificam e os resultados dos procedimentos levados a cabo; avaliar as abrangências e limitações do campo e o exercício da interdisciplinaridade; refletir sobre os agentes e as responsabilidades atreladas aos processos de intervenções nos objetos e suas potencialidades. Dessa forma, pensar diferentes estratégias da preservação, abordando uma discussão ampliada sobre o ponto de vista filosófico, metodológico e prático desse domínio de conhecimentos teóricos e técnicos, torna-se então primordial.

O texto visa instigar reflexões sobre os processos de intervenção, discutindo sob um ponto de vista crítico suas abrangências e limitações como ordenadoras de ações, além de expandir o pensamento para o agente e sua responsabilidade ao intervir nos objetos e suas potencialidades.

Para tanto, foram selecionadas algumas obras que fizeram parte do projeto citado anteriormente com a finalidade de dar sustentação à discussão em questão. A escolha dos trabalhos se deu pelos problemas relacionados ao estado de conservação dos mesmos, pelas documentações existentes, ou não, sobre os processos de intervenções pelas quais eles passaram, pela possibilidade de abranger as diferentes coleções estudadas no âmbito do projeto, pela relevância dos artistas como representantes do concretismo brasileiro, pela diversidade de técnicas e materiais aplicados nas obras, bem como o histórico das mesmas.

Com base na minha experiência no projeto *Arte Concreta: A Materialidade da Forma, Industrialismo e Vanguarda Latino-americana*, e tendo em vista os desdobramentos gerados por esse estudo, me proponho a desenvolver esta tese sobre o tema, com o intuito de contribuir para uma nova discussão em torno das questões ligadas as

intervenções de conservação-restauro em obras de arte concretas brasileiras, alinhada com a proposta da linha de Preservação do Patrimônio Cultural do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas da UFMG.

O caminho para a construção desta tese se dará em quatro capítulos, sendo o primeiro desenvolvido com o objetivo de suscitar uma reflexão sobre o campo da conservação-restauração de obras de arte, tendo em vista as aporias envolvidas nessa *práxis* no que se refere, principalmente, às tomadas de decisões em relação aos processos de intervenções pelos quais os objetos artísticos poderão passar. A principal ideia é discutir como o conservador-restaurador, ou o agente que faz intervenção, tem responsabilidades de definir como o objeto ficará a partir de sua ação. Faz assim necessário refletir, também, sobre a multiplicidade de sentidos que um objeto artístico pode ter e qual será o juízo utilizado pelo sujeito para guiar a sua intervenção ou não intervenção. Resta ao estudo se medir com os ditames ordenantes da História, da Crítica, da História da Arte e das teorias do restauro, além das demais elucubrações provenientes das Ciências Sociais e Humanas, responsáveis pela orientação da apreciação e eleição de valores do domínio dos objetos de arte.

O segundo capítulo visa discutir o contexto em relação a história política, artística e filosófica que permearam a produção dos artistas concretos brasileiros, com a finalidade de apresentar ao leitor os conceitos, as soluções formais e estéticas utilizadas pelos artistas.

O terceiro capítulo trata da relação dos artistas com suas obras no que tange à sua construção, exibição, preservação, restauração e reconstrução. Irá abordar também a análise dos estudos de casos selecionados, sobre diferentes obras que passaram por processos de conservação-restauração, analisando quais foram as peculiaridades envolvidas em cada uma das intervenções realizadas. Essa proposta visa ressaltar as complexidades presentes neste campo de conhecimento e prática a fim de suscitar o questionamento e a necessidade de uma reflexão expandida. O objetivo é contribuir com estudos que se dediquem a teorizar sobre os procedimentos restaurativos destas obras modernas, sobretudo, pois, ao evocarem problemas materiais, conceituais e estéticos

complexos, tais obras demandam a elaboração de uma reflexão atualizada sobre sua preservação.

A partir dos estudos anteriores, o quarto capítulo dedica-se a uma reflexão sobre a complexidade da atuação dos conservadores-restauradores e da subjetividade envolvida nos processos interventivos. O principal objetivo é pensar como e se nós somos responsáveis pela permanência da estrutura material e das imagens, e como manipulamos as informações contidas nos objetos de arte, além de fomentar uma discussão mais abrangente da nossa atuação, tendo em vista os desafios envolvidos na interdisciplinaridade do campo que envolve diversas áreas de conhecimento, tomando como base os distintos contextos, público e privado, nos quais as obras se inserem. Neste capítulo, a interseção entre o papel das instituições, dos colecionadores, do mercado, da crítica, do público, dos cientistas e dos conservadores-restauradores é percebida por meio dos conceitos extraídos da realidade das obras analisadas.

Por fim, os anseios desta tese se valem com a finalidade de difundir conhecimentos especializados para pesquisadores das áreas de conservação-restauração de bens culturais, historiadores da arte, museólogos, colecionadores, artistas, curadores, críticos, entre outros, que tiverem interesses em discutir e refletir sobre a complexidade desta gama de conhecimentos teóricos e práticos que se relacionam por meio da interdisciplinaridade vinculada ao campo.

Vale a pena ressaltar que a reflexão aqui proposta não necessariamente se aplica somente na realidade de pinturas concretas brasileiras – estudos de caso aqui utilizados – ou a pintura geométrica, trabalhos produzidos do pós guerra, entre outros.

Nosso intuito é questionar a atuação do campo num panorama mais amplo, e que essa discussão, posteriormente, ou concomitantemente, possa ser aplicada a outros objetos e tendências artísticas, possibilitando, assim, o desenvolvimento de ideias e práticas mais condizentes com as características e realidade dos objetos, de acordo com o nosso olhar e a relação que estabelecemos com os mesmos e o nosso tempo.

No percurso acadêmico, a inquietação sempre produziu bons frutos. Assim, o princípio que gerencia esta tese é o da dúvida e do questionamento, fundamentais para uma

investigação conceitual e científica. Ao longo do texto, haverá mais perguntas do que respostas prontas e é exatamente estas perguntas sem definições que proporcionam a abertura e ventilação de ideias em um campo de estudo que, ao contrário do que se tem anunciado, ainda se encontra aberto a novas indagações e análises.



## CAPÍTULO 1 – CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO DE OBRAS DE ARTE: APORIAS DO CAMPO

*(...) a obra não é uma coleção de coisas acabadas e que existem como valores fixos: são coisas vivas que respiram e se modificam e que crescem e se ampliam como significado.*

Hélio Oiticica, 1974<sup>9</sup>

Em carta a Lygia Serpa (1927-2004), esposa de Ivan Serpa, Hélio Oiticica em 1974, por ocasião da morte do artista e de uma exposição póstuma de suas obras, escreve:

Lembro-me de como ele comentava comigo o horror que tinha por certo tipo de sentimentalismo que fica a pairar em volta dos que cultuam a memória de artistas: ser testemunho vivo e fazer crescer o significado da obra de um artista não é “cultuar a memória”: pelo contrário: cultuam-se a memória de gente que morreu e pronto e que nada mais teve a dar: o que teria isso a ver com o Ivan?: o que há é que ele não é “memória” e nem existe como tal: a obra dele é uma extensão viva dele e que possui um número sem fim de extensões que atuam renovadamente de maneira viva sobre quem as contata, para todo o sempre, de riqueza incomparável: se não fosse assim, que razão teria ele se dedicar tanto a ela? ele é portanto algo que vive: vivo (OITICICA, 1974, s.p).<sup>10</sup>

A partir do contato com esse texto, refletindo sobre a atuação no campo da conservação-restauração de bens culturais e na pesquisa no campo das artes, instaura-se a indagação sobre qual direito e que deveres temos na preservação de objetos de arte.

*O que estamos fazendo? Ao mesmo tempo que tentamos estabilizar as marcas da passagem do tempo, não estamos interferindo no destino dos objetos? Escolhendo valores em detrimento de outros? Tomamos decisões arbitrárias? Podemos escolher o que preservar para uma geração futura? Como fazer isso? Isso tem sido feito de forma empírica ou positivista?*

---

<sup>9</sup>Carta pertencente ao acervo pessoal de Lygia Serpa.

<sup>10</sup> Carta pertencente ao acervo pessoal de Lygia Serpa.

Dentre outras perguntas inquietantes, a seguinte reflexão motivou a construção desta tese. É ela: diferente de um historiador, que ao encontrar as evidências, documentos e indícios, e organizá-los de forma a construir um discurso sobre algum objeto ou um fato, nós conservadores-restauradores, geralmente, interferimos diretamente na evidência, modificando-a e, muitas vezes, apagando indícios ou informações que poderiam ser importantes para uma outra interpretação dos fatos ou dos objetos.

No caso dos historiadores, um outro profissional ou o mesmo, lançando mão do mesmo material ou de novos documentos e indícios, pode construir novos discursos sobre os fatos e os objetos. No caso de conservadores-restauradores, no intuito de preservar a memória ou estruturas, acabamos por modificá-las ou até apagamos sinais, o que acaba por limitar, portanto, a interpretação ou a fruição de um objeto.

Cabe aqui uma reflexão sobre a doutrina do perspectivismo histórico, onde Reinhart Koselleck (2006) revela a disputa entre os defensores da objetividade *versus* os representantes da parcialidade que contribuíram de forma conjunta para a construção e desenvolvimento dos estudos historiográficos e da crítica de fontes no mundo moderno, evidenciando que "(...) é certo que as fontes podem informar resultados diferentes a partir de abordagens diferentes." (Koselleck, 2006. p.170). Porém, não cabe à fonte nos dizer nada daquilo que cabe a nós dizer.

As fontes nos impedem de criar apenas discursos falsos, arriscados ou de interpretações inadmissíveis. Elas possuem poder de veto. Elas nos impedem de cometer erros, mas não definem a construção da condução da história.

O método histórico tem uma racionalidade própria. A autenticidade de certidões, a datação de documentos, números referentes a estatísticas, diferentes versões e variantes de um texto, sua origem ou proveniência - tudo isso pode ser determinado com uma exatidão semelhante àquela das ciências naturais, de modo que os resultados sejam universalmente comunicáveis e controláveis, independentemente da localização e do ponto de vista do historiador. Esse cânone da exatidão metodológica, aperfeiçoado ao longo de séculos, garante um antídoto seguro contra afirmações aleatórias que alardeiam uma segurança que decorre apenas de uma certeza auto-infundida. Mas a verdadeira polêmica sobre a "objetividade" dos fatos remanescentes das ruínas do passado não se dá no campo da técnica do trabalho científico. Há diferentes graus de exatidão nas constatações históricas (...) O conhecimento histórico é sempre mais do que aquilo que se encontra nas fontes. Uma fonte pode

existir previamente ao início da investigação ou ser descoberta por ela. Mas ela também pode não existir mais. Assim, o historiador vê-se na necessidade de arriscar proposições. Mas o que impede o historiador de se assegurar da história do presente ou do passado por meio, unicamente, da interpretação de fontes não é apenas sua escassez (ou, no caso da história moderna, o excesso de oferta). Toda fonte ou, mais precisamente, todo vestígio que se transforma em fonte por meio de nossas interrogações nos remete a uma história que é sempre algo mais ou algo menos que o próprio vestígio, e sempre algo diferente dele. Uma história nunca é idêntica à fonte que dela dá testemunho. Se assim fosse, toda fonte que jorra cristalina seria já a própria história que se busca conhecer. Talvez seja esse o caso da história das obras de arte, cujas fontes constituem ao mesmo tempo o próprio objeto. (KOSELLECK, 2006, p.185,186)

Nessa passagem do texto, o autor revela claramente como o partidário e a objetividade delimitam-se no âmbito da apreensão entre a construção do pensamento teórico sobre história e a crítica de fontes. No entanto, ao mencionar a história das obras de arte, Koselleck acaba reduzindo e simplificando a interpretação desses objetos, como se eles pudessem ser definidos ou estudados de uma forma exata, como se existisse uma verdade singular sobre o objeto e que esta fosse o próprio objeto. Entende-se que não era a intenção do autor aprofundar nessa questão. Cabe então a abordagem deste estudo refletir justamente sobre a complexidade das estruturas de interpretação, fruição e pesquisa que envolvem os objetos de arte, uma vez que a obra não se encerra apenas na historicidade, mas também na sua recepção sensível no tempo presente.

Como mencionado anteriormente por Oiticica, pensar na obra de arte como a extensão viva do artista, como coisas inacabadas e que não existem como valores fixos, mas ao contrário como “coisas vivas que respiram e se modificam e que crescem e se ampliam como significado”, é reconhecer a obra de arte em suas inúmeras potencialidades; é pensar que podemos ressignificá-la e que, muitas vezes, ao intervirmos no objeto, estamos fazendo o contrário, estabelecendo valores fixos que devem permanecer estabilizados para o futuro.

*Seria isso adequado? Essa é uma escolha apenas do conservador-restaurador ou do sujeito que faz a intervenção no objeto? Não intervir também é uma forma de fixar valores? Como essas intervenções vêm sendo guiadas?*

O campo da conservação-restauração de objetos artísticos tem se desenvolvido principalmente sob critérios técnicos e metodológicos e pouco se tem pensado e refletido epistemologicamente sobre a práxis, ficando essas discussões geralmente ligadas ao campo da filosofia e antropologia, não incorporadas muitas vezes ao dia a dia dos profissionais que atuam fora de universidades e centros de conhecimento integrados, como museus, instituições culturais e seus laboratórios.

Henri-Pierre Jeudy, em seu livro *Espelho das Cidades*, faz uma análise crítica sobre as questões ligadas à conservação patrimonial e à representação simbólica das cidades contemporâneas:

O que predispõe à seleção na conservação patrimonial? O princípio da reflexividade permite acreditar que, contra o risco do esquecimento, as escolhas da conservação patrimonial não podem mais ser arbitrárias. Tudo concorre virtualmente para produzir um efeito de espelho salutar para a preservação da ordem simbólica de uma sociedade. A produção atual de “lugares memoráveis”, locais e monumentos, tende a provar que seu aspecto simbólico é “gerável”. Os organizadores do patrimônio podem assim acreditar que detêm os meios de tratar as representações comuns desses “lugares memoráveis” como um capital simbólico. As memórias são “colocadas em exposição” para que o reconhecimento de sua singularidade seja igualmente assegurado. O testemunho tem que ser exemplar. A ideia de “reviver o passado”, de lhe restituir a vida, é confirmada por um bom número de antropólogos, conservadores e mesmo de políticos eleitos que creem no real poder, social e cultural, da atualização. A gestão contemporânea dos patrimônios só tem finalidade se estiver referida a uma vontade supostamente coletiva de reatualização permanente do passado. Inserido em uma atmosfera de resistência comum ao esquecimento, esse trabalho de rememoração impõe-se como um dever cívico e como uma fonte moderna de satisfação para as massas (JEUDY, 2005, p.22).

Longe de querer questionar a importância social e histórica da conservação-restauração de bens culturais, o intuito de uma reflexão sobre o que tem sido feito e como tem sido feito visa analisar o que é o objeto da transmissão e a multiplicidade de sentidos que envolvem o enigma do objeto, a relação entre o juízo que é subjetivo e a sua pretensão de universalidade.

Ao citar uma suposta vontade coletiva de *reatualização* permanente do passado e uma resistência comum ao esquecimento, podemos refletir sobre a hipótese da existência de

uma busca constante por uma identidade, por uma memória que perpetue o ímpeto da vida, como se o esquecimento significasse o mesmo que a morte. No entanto, vale pensar também sobre a perspectiva de Oiticica citada anteriormente, onde: “ser testemunho vivo e fazer crescer o significado da obra de um artista não é “cultuar a memória”: pelo contrário: cultuam-se a memória de gente que morreu e pronto”. (OITICICA, 1974, s.p)<sup>11</sup>, revelando assim a ambiguidade do sentido da memória que envolve a preservação.

O que podemos observar é que inegavelmente a preservação é um instrumento de poder, e é interessante a reflexão que Jeudy propõe em torno do objeto e as expectativas e projeções que depositamos sobre os mesmos, onde devemos questionar se somos nós que temos poder sobre eles, ou são eles que exercem poder sobre nós.

“É o objeto que nos pensa”, adora dizer Jean Baudrillard. Nós acreditamos dar vida ao objeto, mas é ele que nos possui. Como o homem primitivo, vivemos na magia dos objetos? Nós nos recusamos, em nome da razão, a acreditar nesse antropomorfismo dos objetos e não batemos na cadeira na qual nosso joelho esbarrou, como uma criança faria. A esses objetos que conservamos com respeito dentro de locais privados ou públicos, nós atribuímos, entretanto, um poder simbólico especial. Quer sejam “bens de família” ou “bens comuns”, nós colocamos esses objetos “fora do tempo” e chegamos a lhe dar como função a representação do tempo. Quando, em um acesso de cólera, os destruimos para nos provar que não somos fetichistas, imaginamos que conseguiremos viver sem eles. Esse ato de despojamento nos oferece momentaneamente a ilusão de liberdade absoluta. Mas os objetos insistem em ficar lá, jamais desaparecem porque não estão em nosso poder. Achamos que vamos submetê-los criando coleções, conservando-os e expondo-os, para olhar para eles como signos imorredouros do que nos precedeu, do que permanecerá depois de nós. É nossa maneira de venerá-los, dando-lhe esse papel privilegiado de transmitir o que nós fomos conferindo-lhes uma certa imortalidade. Contudo, tudo aquilo que nós projetamos sobre os objetos, os próprios objetos parecem já ter previsto. Da sua docilidade a respeito de nossas projeções brota uma estranha ironia. (...) O objeto absorve todas as posições do sujeito, para devolvê-las como espelho de suas intenções (JEUDY, 2005, p.46-47).

Pensar na preservação do objeto como uma política de acesso à memória, e a conservação como uma ação que busque retardar o processo entrópico natural do material em função da fixação de valores ou sentidos que nos são valiosos em determinado tempo ou cultura, são, sem dúvidas, instrumentos de poder que articulam e

---

<sup>11</sup> Carta pertencente ao acervo pessoal de Lygia Serpa.

influenciam a nossa relação com a sociedade, com o próprio sentido de permanência ou consciência da nossa identidade e o tensionamento da temporalidade. Pensando nesse âmbito, seria importante antes de entrarmos propriamente no tocante à conservação-restauração dos objetos, que discutíssemos o sentido da *obra aberta*<sup>12</sup> utilizando o conceito de Umberto Eco, mas também expandindo a reflexão para a existência ou não de uma verdade singular, ou de níveis de sentidos e valores, ou possibilidades perceptivas que guiam o *modus operandi* de nossas ações.

No tocante às obras estudadas no projeto *Arte Concreta: A Materialidade da Forma, Industrialismo e Vanguarda Latino-americana*, já citado anteriormente, o que podemos perceber, enquanto grupo, é que não há soluções convencionadas no que se refere ao tratamento dado a elas.

Percebemos que dentro de uma mesma coleção podemos encontrar obras praticamente “novas” e outras com sinais da passagem do tempo. Podemos também notar diferenças nos tipos de tratamentos dados a coleções públicas e obras com valor de mercado privado. Ou também podemos notar diferenças nos tratamentos realizados pelos próprios artistas e por conservadores-restauradores com formação. Isso nos chama a atenção para os diversos olhares que infundem sobre os objetos, sobre quais valores e sentidos são mais importantes ou significativos para os atores que atuam diretamente na intervenção, questionando, assim, se existe um consenso estético ou histórico que guia essas ações, além de, é claro, levar em consideração os conhecimentos técnicos e critérios teorizantes que estão envolvidos nesse processo. Nitidamente percebemos que as relações desses diferentes personagens com os objetos, muitas vezes, não são acordadas ou padronizadas.

Aracy Amaral em seu texto *Curadoria, museologia e arte construtiva*<sup>13</sup>, publicado em 1998, já chamava atenção para essas questões:

(...) Mas algum tempo percebemos que persiste um problema em torno da exibição de obras de arte construtiva. Como apresentar obras que já

<sup>12</sup> ECO, Umberto; CARVALHO, Pérola de. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971. 286 p (Coleção Debates; 4).

<sup>13</sup> In: AMARAL, Aracy A. *Textos do trópico de capricórnio: artigos e ensaios, 1980-2005*. São Paulo: Editora 34, 2006. 3v. ISBN 8573263644 (v.1)

possuem algumas décadas de vida ao público numa exposição coletiva ou retrospectiva individual?

Vemos que a solução é dada por critérios pessoais, resolvidos por cada curador ou museólogo, sem que haja uma uniformidade de procedimento. Resultado: por vezes há numa mesma exposição obras recentemente maquiadas, ou re-executadas, dispostas lado a lado com obras envelhecidas com a pátina do tempo. E é claro que não se pode dizer que visualmente seja harmonioso o aspecto do conjunto. Antes, levanta suspeitas: “o que faz esta obra tão nova no meio dessa retrospectiva?”, “como tiveram coragem de expor uma obra que tem um aspecto tão envelhecido?” (AMARAL, 1998, p. 319).

Um exemplo dessa situação pode ser a análise de duas obras do artista Luiz Sacilloto, uma pertencente ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (Figura 1) e outra ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (Figura 3). Apesar de datas de execução distintas, e técnicas diferentes, ambas fazem parte de contextos museológicos e apresentam estado de conservação bastante peculiares. No caso da obra *Vibração Ondular*, 1953 não foram encontrados relatórios acerca de intervenções de conservação-restauração nos documentos que foram disponibilizados para consulta pelo setor responsável da instituição, apenas laudos de estado de conservação.

Já sobre a obra *Concretion. 5732*, 1957, conseguimos por meio de consulta aos arquivos do MAC-USP, um relatório de intervenção datado de 1984, onde consta que foram feitas limpeza à seco, nivelamento com massa e retoques com tinta à óleo industrial. Atualmente a obra apresenta inúmeros craquelês com base de preparação aparente, principalmente na área da camada pictórica preta. Essas alterações estão bastante visíveis como pode ser observado nos detalhes (Figuras 3 e 4), afetando diretamente a proposta estética da obra. Atualmente existe uma discussão criteriosa e árdua corrente por parte da equipe técnica do museu acerca da intervenção ou não nessas alterações.

Segundo Aracy Amaral, no contexto em que analisava o problema da conservação e propostas para intervenções em obras de arte concretas brasileiras,

(...) Temos tido ocasiões de ouvir opiniões as mais diversas sobre este assunto – expressando a dificuldade de se chegar a um consenso –, assim como de ver obras nessas condições em várias exposições, e observa-se que ainda não se chegou a um acordo sobre o que fazer quando se tem próxima um obra em estado de danificação, o simples envelhecimento. Consideramos que a obra

original é, dentro da dignidade do trabalho do tempo sobre sua materialidade, a mas autêntica como documento. Contudo, argumenta-se, se o projeto construtivo abstrato – geométrico privilegia a assepsia da imagem, que se deseja impecável pela própria natureza de tendência abstrato-geométrica, por que impedir sua refeitura – ou drástica repintura – caso se observem cuidadosamente as dimensões, os materiais a identidade das cores. (AMARAL, 1998, p. 320).

No caso da obra *Vibração Ondular*, o que poderemos observar é que seu estado de conservação revela-se muito bom, com poucas alterações visíveis, apresentando apenas alguns pequenos pontos de abrasão e riscos na superfície pictórica, que não comprometem a apreciação estética da obra, como é possível observar nas figuras 1 e 2.

Nos próximos capítulos iremos analisar estudos de casos que tratam dessas disparidades. Pensaremos também nesses diversos agentes e enunciados que discursam em torno do objeto artístico e os diferentes olhares que deveriam ser levados em conta para se chegar a decisões mais coesas sobre como intervir ou não nessas obras.

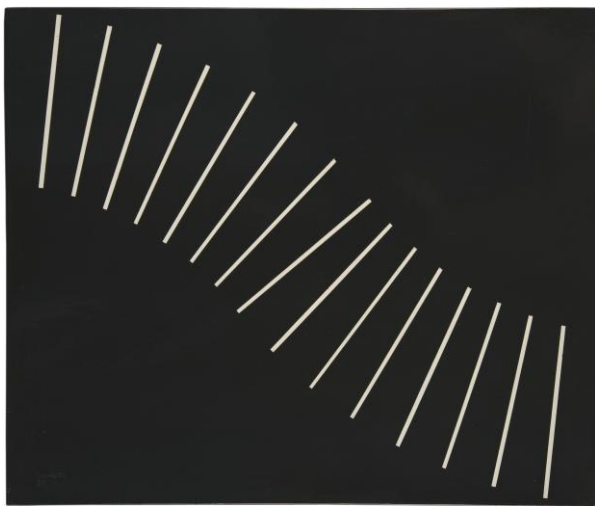


FIGURA 1- LUIZ SACILOTTO – VIBRAÇÃO ONDULAR, 1953  
TINTA ALQUÍDICA SOBRE COMPENSADO/ 42,5 CM X 50,0 CM  
FOTO: ALEXANDRE LEÃO – 2016

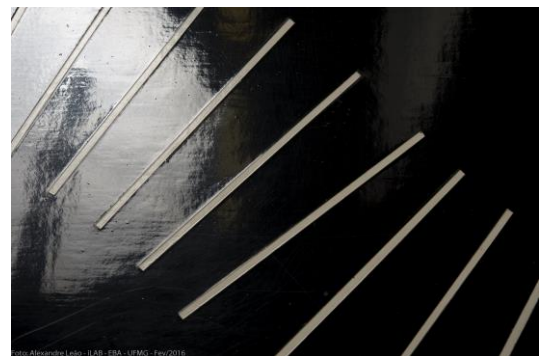


FIGURA 2 - DETALHE. VIBRAÇÃO ONDULAR, 1953. TINTA ALQUÍDICA SOBRE COMPENSADO/ 42,5 CM X 50,0 CM. FOTO: ALEXANDRE LEÃO – 2016



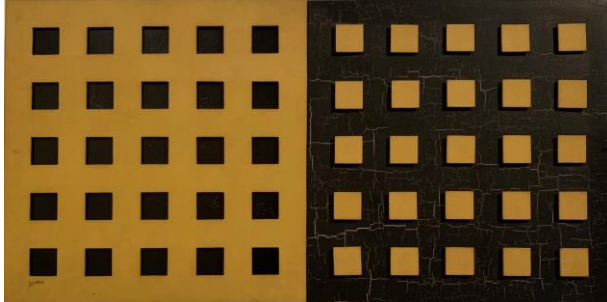


FIGURA 3 - LUIZ SACILOTTO - CONCRETION 5732, 1957  
 ÓLEO SOBRE ALUMÍNIO / 40,9 CM X 81,7 CM  
 FOTO: ARIANE LAVEZZO – 2019



FIGURA 4 - LUIZ SACILOTTO - CONCRETION 5732, 1957  
 ÓLEO SOBRE ALUMÍNIO / 40,9 CM X 81,7 CM  
 FOTO: ARIANE LAVEZZO – 2019

Claro que precisamos levar em consideração que cada caso é um caso singular quando se trata da intervenção em objetos de arte, no contexto do movimento específico abordado nesta pesquisa, apesar de fazerem parte de uma visualidade próxima ou da utilização de formas e estruturas construtivas próximas, cada objeto teve o seu percurso no tempo e apresenta alterações, ou não, que lhe são peculiares. Mas faz-se necessário também pensarmos em um cenário mais amplo. Não é nosso intuito criar aqui um protocolo ou uma receita para intervenções ou não, como observamos em tantas práticas realizadas no Brasil, guiadas fundamentalmente por meio de uma apropriação da teoria brandiana, aplicada como via de regra para justificar ou guiar tratamentos, num contexto distante e diferente para o qual esse pensamento foi originalmente direcionado<sup>14</sup>. Dessa forma, a proposta é suscitar uma reflexão relevante sobre o tema, para que possamos

<sup>14</sup> Cesare Brandi foi figura de grande destaque à frente do Instituto Central de Restauração (ICR) de Roma, do qual foi diretor por duas décadas, desde sua fundação, em 1939, até 1960, coordena a restauração de inúmeras obras de arte destruídas nos bombardeios realizados no contexto da Segunda Guerra Mundial e, paralelamente, desenvolve sua *Teoria da Restauração*, em que delimita preceitos teóricos que servirão de embasamento à prática do restaurador, aliando suas pesquisas teóricas nos campos da estética e filosofia da arte com as práticas e experiências desenvolvidas no âmbito do ICR. (CUNHA, 2004, s.p). Não é nosso intuito questionar aqui a importância de sua teoria para o campo, nem sua utilização, mas defendemos um olhar crítico e cauteloso para essa aplicação.

chegar a respostas ou caminhos mais claros e condizentes com a realidade dessas obras.

O sistema das artes, dado a sua complexidade e diferentes olhares e discursos que infundem sobre os objetos, tornam também laboriosas as decisões sobre quais valores ou sentidos precisam ser priorizados para a preservação, exposição e fruição de um objeto artístico.

É muito comum encontrarmos conflitos entre curadores, museólogos, conservadores-restauradores, cientistas da conservação, historiadores da arte, arquitetos, colecionadores, público, entre outros agentes do meio. É fundamental articularmos esses diálogos com a finalidade de solucionarmos ou propiciarmos os desembaraços desses processos em prol de um entendimento mais abrangente das obras e propostas mais coerentes na preservação e exibição desses bens.

### 1.1. A OBRA DE ARTE ABERTA: SIGNIFICADOS, SENTIDOS E INTERPRETAÇÕES

Pierre Boulez, em conversa com Décio Pignatari, manifestou o seu desinteresse pela obra de arte “perfeita”, “clássica” do tipo “diamante”, e enunciou a sua concepção de *obra de arte aberta* como um “barroco moderno”. Talvez esse neo-barroco, que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez das soluções convencionadas (CAMPOS, 1955, p.33).

Se pararmos para refletir sobre quantos significados e sentidos um objeto artístico pode ter, poderíamos construir e apresentar inúmeros conceitos que não caberiam no contexto desta tese. Passado pelo pressuposto de que a experiência de fruição artística é composta por fatores comuns e, também, por fatores subjetivos, cada indivíduo pode organizar ou elencar os valores e sentimentos que cada obra pode transmitir e evocar. Isso também pode ser feito numa escala de grandeza, de acordo com o que cada sujeito considera mais importante e priorizaria no momento de tomar uma decisão relativa a uma intervenção de restauro e/ou conservação.

Numa tentativa rápida de pensar quais são os valores e as camadas de sentido que uma obra de arte qualquer pode possuir, mais de quinze itens foram listados (Figura 5) em um exercício autoral de poucos minutos, devendo ressaltar que ainda são muito poucos perto da infinidade de possibilidades. Acontece que esse olhar foi dado por um indivíduo que pertence ao meio da conservação-restauração e da pesquisa em arte. *O que aconteceria se esta proposta fosse feita para um curador, um historiador da arte, um cientista da conservação, um leigo, um artista, entre outros?* De certo que o resultado não seria o mesmo, no entanto, alguns fatores com certeza apareceriam, senão em todas, em muitas das respostas.

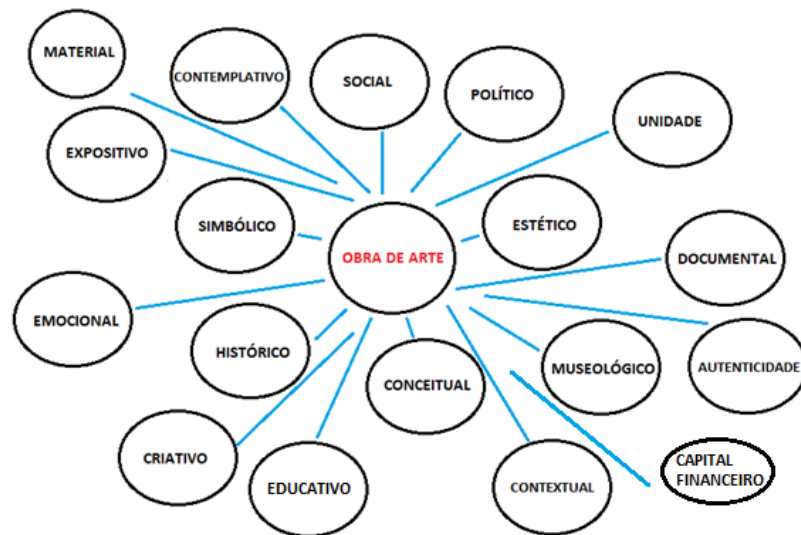


FIGURA 5 - ESQUEMA DE VALORES E CAMADAS DE SENTIDO

Como exposto por Luiz Camillo Osorio em seu livro *Razões da Crítica* de 2005,

Imaginar qual poderia ser a diferença, ou seja, que apesar de olharem o mesmo objeto, não veem a mesma coisa, é o que deve ser pensado. Pensar essa diferença é abrir-se para uma capacidade das coisas, e da arte em especial, de produzir sentidos e emoções que estão contidas no que vemos, mas que não se reduzem ao visível. Deste modo a arte é sempre algo aberto a tornar-se outra coisa, a inventar maneiras de ser distintas daquela que havia sido pensada pelo ser criador. Daí que a recepção da arte requer sempre algum tipo de exercício criativo, algum esforço interpretativo, alguma entrega espiritual. Como disse Marcel Duchamp, o coeficiente artístico de uma obra é a soma entre aquilo que o artista quis fazer e não conseguiu e aquilo que ele não quis e surgiu (OSORIO, 2005, p.56).

É interessante analisar a colocação do autor, pois, novamente, nos leva a refletir sobre a potência que os objetos exercem sobre nós e a nossa capacidade de transmitir ou espelhar as nossas emoções sobre eles. Outra pontuação que merece uma atenção especial é dita na passagem que afirma que em “(...) Marcel Duchamp, o coeficiente artístico de uma obra é a soma entre aquilo que o artista quis fazer e não conseguiu e aquilo que ele não quis e surgiu”.

*Seriam as obras de arte somente o que o artista pensou em organização material e conceitual? A partir de seu contato com o mundo a obra adquire outros significados que não foram previstos pelo artista? Esses objetos podem ser ressignificados? Existe uma voz que prevalece sobre a outra no momento de querer definir o que é a obra e o que deve ser priorizado no momento da conservação-restauração e/ou exibição e/ou documentação?*

Essas questões nos levam para um outro dilema. Muito se tem falado, no que tange à conservação-restauração de obras de arte modernas e contemporâneas, sobre conhecer a intenção do artista, os conceitos definidos pelo artista, ouvir a opinião do artista, para usar essas informações como guias primordiais na hora de realizar uma proposta ou uma intervenção. De forma alguma gostaríamos de dizer que isso não é fundamental, longe disso. Mas o que temos visto é que muitas vezes os outros olhares sobre o objeto estão sendo secundarizados ou dispensados em função da busca de um respeito obcecado pela essência de origem.

Para realizar a interpretação de uma obra, o espectador deve levar em conta duas questões, por um lado, os aspectos formais, entre os que se encontram os materiais empregados pelo artista, a técnica utilizada, os acabamentos (...) os quais dão o resultado físico da obra que são visíveis ao espectador. Por outro lado, os aspectos conceituais, que exigem conhecimentos sobre a linguagem do artista e sobre a intenção de cada elemento. Estes aspectos não são visíveis à primeira vista, e devem ser conhecidos, aprendidos e respeitados ao visualizar a obra em questão. (PACHECO, 2011, p.20)<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Para realizar la interpretación de una obra, el espectador debe tener en cuenta dos cuestiones, por un lado, los aspectos formales, entre los que se encuentran los materiales empleados por el artista, la técnica utilizada, los acabos (...) los cuales dan el resultado físico a la obra y que son visibles por el espectador. Por otro lado, los aspectos conceptuales, que nos exigen un conocimiento sobre el lenguaje del artista y sobre la intención de cada elemento. Estos aspectos no son visibles a simple vista, y deben ser conocidos, aprendidos y respetados al visualizar la obra en cuestión. (PACHECO, 2011. p.20)

Sabemos também que o contrário existe. São inúmeros os casos de controvérsias onde intervenções foram feitas equivocadamente sem que se conhecesse a proposta artística, distorcendo e/ou alterando completamente o conceito do objeto. Há também os objetos que adquiriram valores tais como: mercadológico<sup>16</sup>; estético; histórico; de autenticidade; entre outros, em níveis astronômicos, em que a proposta ficou em segundo plano. Não menos complicado, temos situações em que o próprio artista muda de opinião, incorpora novos sentidos ou até mesmo modifica a proposta inicial depois de um tempo ou algum acontecimento.

O fato ocorrido com o Grande Vidro (Figura 6) de Marcel Duchamp (1887-1968) é um bom exemplo dessa situação, em que após um incidente de transporte em que o vidro trincou, o artista incorporou o rompimento da superfície como parte conceitual do trabalho. Segundo BRAUNE (2000) para Duchamp, o rompimento revestiu a obra de um mistério que ela não tinha, concedeu-a desdobramentos ainda não alcançados, não a destruiu fazendo com que ela se esgotasse no momento da quebra, mas a transportou para outra temporalidade em que infundáveis especulações poderiam ser criadas.

Nesse sentido, Teresa Escohotado Ibor relata:

Outra das intervenções que mudam o conceito da restauração é o poder comunicativo da obra, que se encontra acima da mesma degradação material, de maneira que não se pode considerar falsificação a substituição de peças funcionais nas obras que precisam para sua compreensão, de elementos mecânicos, elétricos, industriais, etc. É o caso do Grande Vidro de Duchamp, que quando se quebrou pela primeira vez foi restaurado por Hamilton com um cristal industrial; porém a casualidade quis que o vidro voltasse a se quebrar, e o autor considerou que a rachadura do vidro facilitava a compreensão do tema, simbolizando o véu virginal. (IBOR, 2004, p.206)<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Lê-se valor de capital financeiro.

<sup>17</sup> In: MACARRÒN MIGUEL, Ana Maria; GONZÁLES MOZO, Ana. *La conservación y la restauración em el siglo XX*. 2. ed. Madrid: Tecnos; Alianza, 2004.

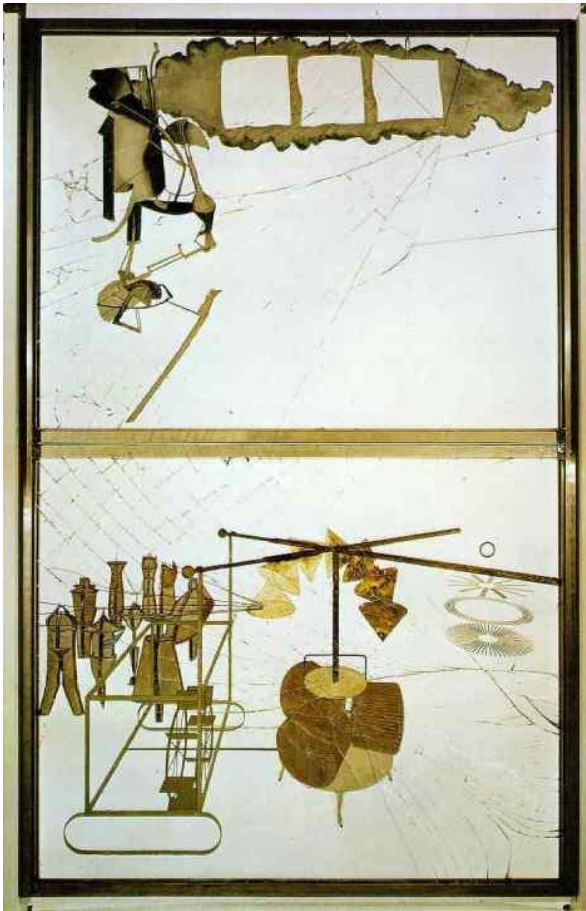


FIGURA 6 - MARCEL DUCHAMP.  
A NOIVA DESPIDA PELOS SEUS CELIBATÁRIOS,  
MESMO OU GRANDE VIDRO, 1912 – 1923.  
DETALHE DA OBRA COM O VIDRO ESTILHAÇADO.  
FONTE: SESC – SP  
[HTTP://WW2.SESCSP.ORG.BR/SESC/GALERIA/20MUNDO/OBRA05.HTM](http://ww2.sescsp.org.br/sesc/galeria/20mundo/obra05.htm)

Um outro caso emblemático que exemplifica este problema ocorreu com uma obra (Figura 7) de Donald Judd (1928-1994), pertencente ao Whitney Museum of American Art. Em 1976 a escultura composta por caixas de alumínio anodizadas e pintadas com tinta automotivas, por estarem com a pintura alterada, passaram por um processo de repintura em uma oficina de reparação automotiva. Como não havia referências sobre a tinta usada pelo artista e ele não foi consultado, a obra foi reparada com uma tinta acrílica roxa chamada *Candy Apple Brown*.<sup>18</sup>

Em 1990, quando o artista viu a obra, queixou-se da cor utilizada e declarou que o seu trabalho estava em ruínas, uma vez que a tinta usada pelo mesmo fazia parte de uma

<sup>18</sup> In: KHANDEKAR, Narayan; NAGY, Eleonora; MILLER, Julian; GOTTSCHALLER, Pia; MANCUSI-UNGARO, Carol. “*The Re-restoration of Donald Judd's Untitled, 1965.*” Learner, Thomas J. S; Smithen, Patricia; Krueger, Jay W. and Schilling, Michael R. (eds.), *Modern Paints Uncovered*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute. (2007): 157-164.

série limitada criada pela marca de motocicletas *Harley-Davidson*, chamada *HI-FI Purple*, produzidas pela empresa *Dupont*. Essa tonalidade exata era essencial na proposta de Judd. Por meio de exames analíticos químico-físicos e comparações com amostras da tinta original da *Harley-Davidson*, ficou comprovado que se tratava realmente do mesmo produto. Desta forma, foi possível solicitar uma tiragem especial da tinta original para a restauração do trabalho e a recomposição da vontade original do artista.

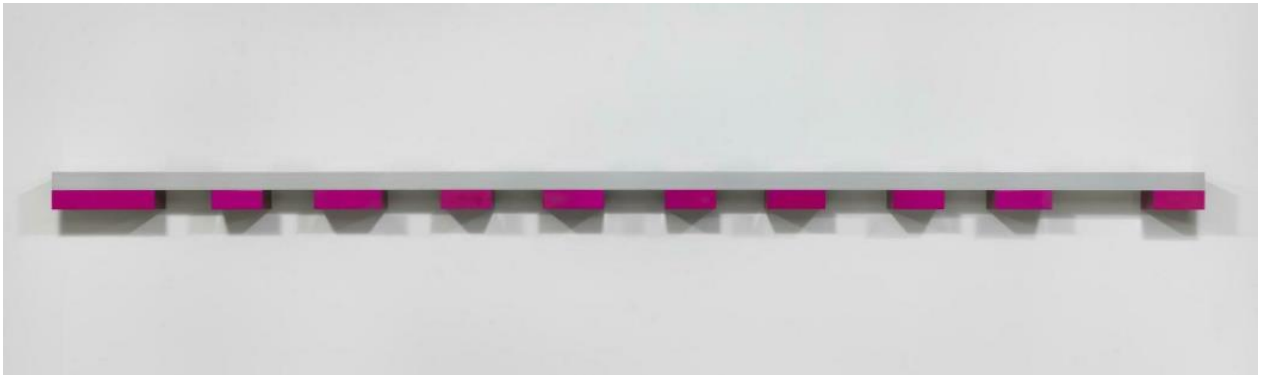


FIGURA 7- DONALD JUDD. UNTITLED, 1965.  
 FONTE: WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART - [HTTP://WHITNEY.ORG/COLLECTION](http://whitney.org/collection)

Uma das questões que se coloca em relação a esta obra é que o princípio da autenticidade, reivindicado por Judd, não está atrelado ao conceito tradicional relacionado à materialidade “original” da obra.

Autenticidade – definida como sendo verdadeiro em substância, como de fato proveniente da fonte ou autoria reputada – é reconhecida como sendo a qualidade acima de todas, provavelmente a mais essencial, na identificação de sítios de grande significado cultural. Sem ela, seus valores como documentos históricos, como obras de arte excepcionais e como símbolos nacionais estão seriamente comprometidos (Shorter Oxford English Dictionary apud BELL, 1997, p. 27-28).

*Se para a arquitetura, “as reconstruções, mesmo que por motivos didáticos, devem ser questionadas, pois acabam por confundir o original com o que é novo, acarretando a perda da fé no autêntico” (JOKIHLETO, 1985 apud HENNING, 2006), o mesmo se aplica às obras de arte modernas e contemporâneas? Ao recuperar a estética “original” proposta por Judd, a partir da aplicação da mesma tinta automotiva indicada pelo autor –*

*principalmente levando-se em conta que no contexto “original” de produção da obra, este trabalho pode ter sido terceirizado por um técnico de pintura automotiva –, o restaurador teria corrompido a originalidade da obra ou atualizado seu princípio?*

Outro exemplo digno de consideração trata da proposta realizada por uma equipe interdisciplinar composta por historiadores da arte, curadores, conservadores – restauradores e cientistas para a criação de uma solução tecnológica digital e não invasiva de conservação – restauração, para a exibição dos painéis pintados por Mark Rothko (Figuras 8 e 9) em 1962 para a Universidade de Havard. Devido ao ambiente de instalação e sua exposição nas décadas de 1960 e 1970, em uma sala de jantar da cobertura do Holyoke Center da Universidade de Harvard (agora Richard A. e Susan F. Smith Campus Center), espaço para o qual elas foram encomendadas, as pinturas sofreram alterações drásticas que culminaram em seu desbotamento desigual em função da luz que incidia sobre as mesmas e também pelas próprias características e instabilidade dos materiais utilizados pelo artista (problema semelhante aos murais negros pintados para a Capela de Houston que acabaram sofrendo alterações inerentes à própria técnica utilizada, alterando a superfície com manchas esbranquiçadas)<sup>19</sup>.



FIGURA 8 - PAINÉIS UM A TRÊS DOS MURALS DE HARVARD. MARK ROTHKO.  
CREDIT KATE ROTHKO PRIZEL E CHRISTOPHER ROTHKO / SOCIEDDE DOS DIREITOS DOS ARTISTAS (ARS), 2014  
NOVA YORK

<sup>19</sup> La calidad de los materiales con los que se ha llevado a cabo la obra, la mezcla de los mismos y el modo de ejecución, ligado a la idea que se quiere transmitir, se traducen en problemas que podemos definir como “derivados de la técnica”. Un ejemplo de lo dicho son las grandes telas que pintó Rothko para la capilla de Houston, las cuales al tiempo de su colocación, comenzaron a mostrar cambios cromáticos y alteraciones en el estrato pictórico. El motivo de este cambio de color fue la utilización de una mezcla, preparada por el propio artista, que consistía en óleo, huevo, dammar y trementina. Los estudios científicos demostraron que la exudación blanca era debida a la migración, sobre la superficie negra, de los ácidos grasos del huevo que empleó Rothko en la mezcla. (PACHECO, 2011. p. 17)



FONTE: [HTTPS://WWW.NYTIMES.COM/2014/10/26/ARTS/ARTSSPECIAL/A-RETURN-FOR-ROTHKOS-HARVARD-MURALS-.HTML](https://www.nytimes.com/2014/10/26/arts/artsspecial/a-return-for-rothkos-harvard-murals-.html)

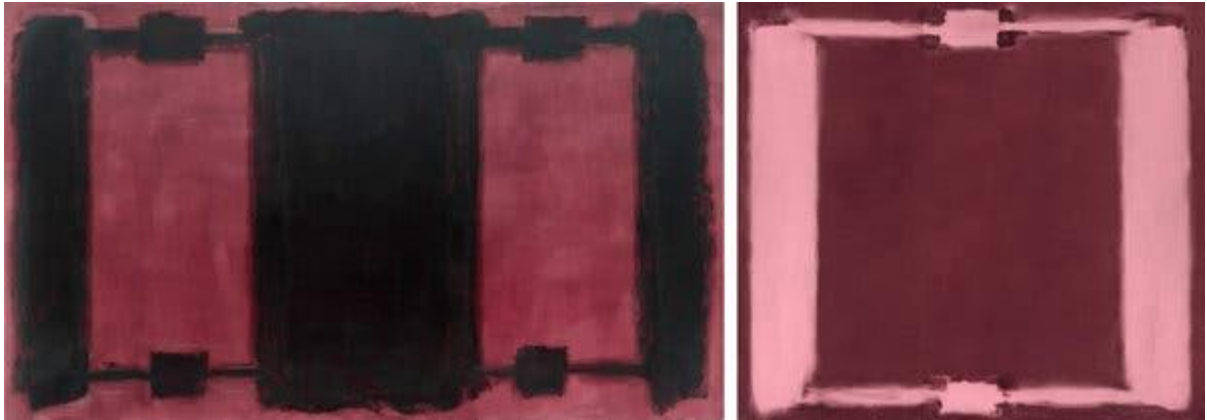


FIGURA 9 - PAINÉIS QUATRO E CINCO DOS MURALS DE HARVARD. MARK ROTHKO.  
CREDIT KATE ROTHKO PRIZEL E CHRISTOPHER ROTHKO / SOCIEDDE DOS DIREITOS DOS ARTISTAS (ARS), 2014  
NOVA YORK  
FONTE: [HTTPS://WWW.NYTIMES.COM/2014/10/26/ARTS/ARTSSPECIAL/A-RETURN-FOR-ROTHKOS-HARVARD-MURALS-.HTML](https://www.nytimes.com/2014/10/26/arts/artsspecial/a-return-for-rothkos-harvard-murals-.html)

Considerados inadequados para exibição, os murais de Harvard foram armazenados em 1979 e, desde então, raramente foram vistos pelo público, até a exposição realizada em 2014 com a projeção de luz sobre as pinturas, que restaurava a aparência das cores “originais” dos painéis, realizadas sobre uma extensa pesquisa em relação aos desbotamentos ocorridos e às características dos pigmentos utilizados pelo artista, na busca de recuperar as tonalidades iniciais.

Na exposição, as obras foram instaladas na mesma configuração arquitetônica para às quais haviam sido originalmente pensadas. Durante uma hora por dia, os projetores eram desligados para que o público pudesse ver a obra sem a influência da luz projetada.

Em entrevista ao jornal *New York Times*, a curadora da exposição lançou questões <sup>20</sup> interessantes para pensarmos a solução encontrada para a exposição dessas obras,

<sup>20</sup> “Where’s the line between what is Rothko and what is the projection?” asked Mary Schneider Enriquez, the museum’s associate curator of modern and contemporary art, who organized the exhibition. “What is the original work of art when you project light on it? Is it the same work of art? As a teaching museum within Harvard, that’s the kind of discussion we want to generate.”

“This is not an issue isolated to Rothko,” she added. “So many works of contemporary art made with ephemeral materials are changing with time. (NYT, 2014. s.p)

Disponível em: <https://www.nytimes.com/2014/10/26/arts/artsspecial/a-return-for-rothkos-harvard-murals-.html>

como: “Onde está a linha entre o que é Rothko e qual é a projeção? Qual é a obra de arte original quando você projeta luz nela? É a mesma obra de arte?”. Além disso, revelou que a exposição suscitou diversas discussões sob o âmbito do olhar de historiadores e críticos de arte.

Um texto interessante publicado por Daniel Buren na década de 1970 intitulado *Função do atelier*, chama atenção para o olhar do artista e revela que a obra só possui essa “essência de origem”, quando ainda está no ateliê, ou seja, sob posse do seu criador e sem a contaminação de outros sentidos que lhe serão atribuídos após o contato com o mundo externo e todo o sistema de institucionalização ou mercadológico que envolvem as obras de arte.

O que torna uma obra de arte uma obra de arte? A questão, além de complexa, é histórica. Convém mesmo considerar se a simplicidade da pergunta não encobre, como tantas outras simples – o que torna uma ação justa?, por exemplo – uma complexidade quase inabordável. Também é conveniente cogitar se os termos da questão estão bem postos, pois, na medida em que a questão é histórica, os termos mudam (TASSINARI, 2001, p.133)

*Se os termos mudam, podemos pensar, então, se realmente seria possível resgatar esse estado de origem da obra, a partir do momento que ela entra em um circuito e outros sentidos, que não necessariamente o artista pensou ou lhe atribuiu, são agregados à mesma?*

Uma distinção radical entre a arte e a tecnologia da obra acabou por estabelecer um novo componente no princípio da autonomia, exclusividade, originalidade e autenticidade a partir do momento em que o domínio da técnica adquiriu uma nova abrangência nas relações do produtor de arte moderno e contemporâneo. A manobra conceitual estabelecida determina que o ator que reivindica o processo da produção artística, nem sempre é aquele que a fez, mas aquele que a concebeu. *Usurpar a concepção da proposta, portanto, torna-se mais equivocado do que restabelecer o princípio da concepção pelo refazer?* “Quando arte e técnica se recobriam, a resposta estava na mão”, afirma Tassinari (2001, p.133), pois uma existia em correlação à outra; o domínio

---

técnico associado ao domínio conceitual estava direcionado à mesma finalidade, estética e narrativa. No entanto, como afirma o próprio autor, o solo atual é incerto e movediço. Nesse contexto de incertezas, o próprio princípio que gerencia o ato de restaurar torna-se movediço.

*Aporia*, de acordo com o Dicionário Houaiss, é “dificuldade ou dúvida racional decorrente da impossibilidade objetiva de obter resposta ou conclusão para uma determinada indagação filosófica” (2009, p. 162). O princípio que rege esta pesquisa é, indubitavelmente, uma *aporia*, pois decorre da dificuldade de a área estabelecer princípios modelares, padrões, *standards*, protocolos, que permitam guiar com certeza os trabalhos de intervenção das obras modernas e contemporâneas. Por outro lado, se compreendemos que as incertezas em relação às restaurações estão diretamente atreladas à dúvida dos princípios artísticos propostos, de outro sabemos a demanda da área da conservação-restauração não agir de forma empírica, pautada pela dificuldade de se criar modelos de ação.

Nesta tese, adotamos o conceito de estética a partir da formulação grega de *aisthesis*, com o significado de “faculdade do sentir”, “compreensão pelos sentidos”, “percepção totalizante” (CHISTÉ; SCHUTZ, 2015, p. 1023) reafirmando a ligação da arte com o público. Se mudanças no conceito de obra de arte andam juntas com mudanças nos processos de produção, também a relação com o espectador se modifica. O olho que olha a escultura de Judd percebe o espaço circundante da obra como parte da mesma, assim como a reflexão tonal que emana dela.

*Porém, se a experiência do objeto na galeria define um certo tipo de percepção, de que forma a existência da obra no ateliê ou no espaço do colecionador particular gera outros princípios fenomênicos?* Para Buren (2005, p.49):

Para tal, e a partir da sua produção em ateliê, a obra encontra-se isolada do mundo real. Todavia, é nesse momento, e só nesse momento, que ela está mais próxima da sua própria realidade. Realidade da qual continuamente se afastará, chegando mesmo por vezes a adotar outra que ninguém, nem mesmo o seu criador, terá alguma vez imaginado e que lhe poderá ser completamente contraditória, geralmente para maior proveito dos agentes do mercado e da ideologia dominante. É, portanto, quando a obra está no ateliê e só nesse momento que ela se encontra *no seu lugar*. Daqui decorre uma contradição fatal para a obra de arte, da

qual nunca mais as há-de recompor, já que o seu destino implica uma *deslocação desvitalizante* relativa à sua própria realidade, à sua origem.

Como nos propusemos a pensar neste capítulo, isso nos remete ao problema do enigma do objeto e as nossas experiências com os mesmos, as indagações sobre como cada geração se relaciona ou procura ver as obras de arte do “seu tempo”, quais os meios disponíveis e acessados para interpretar os objetos, quais as opções de visualidade, as diversas “vidas do objeto”. Nesse sentido, Humberto Eco nos direciona a pensar a “obra aberta” como uma “forma” passível de inúmeras interpretações, fruições, ambiguidades, autorreflexibilidade, liberdade interpretativa e liberdade de um juízo universal, como vemos nesta passagem: “Uma forma é uma obra realizada, ponto de chegada de uma produção e ponto de partida de uma consumação que – articulando-se – volta a dar vida, sempre de novo, à forma inicial, através de perspectivas diversas.” (ECO, 1971. p.28).

Diante desse conceito, a função da obra aberta como uma metáfora epistemológica é evidenciada e possui como parâmetro um mundo instável, onde a descontinuidade dos fenômenos colocou em crise a existência de uma imagem definida e unívoca, e como contrapartida uma forma nova de fruir aquilo que se vive, ao mesmo tempo entendê-lo, aceitá-lo e incorporá-lo à realidade, com a recusa de definições estáveis e catedráticas.

A obra aberta é vista então como “um todo orgânico que nasce da fusão de diversos níveis de experiência anterior (ideias, emoções, predisposições a operar, materiais, módulos de organização, temas, argumentos, estilemas prefixados e atos de invenção).” (ECO, 1971. p.28).

(...) O “leitor” se excita, portanto, ante a liberdade da obra, sua infinita proliferabilidade, ante a riqueza de suas adjunções internas, das projeções inconscientes que a acompanham, ante o convite que o quadro lhe faz a não deixar-se determinar por nexos causais e pelas tentações do unívoco, empenhando-se numa transação rica em descobertas cada vez mais imprevisíveis.

(...), mas além destes problemas extremos, destacamos aqui, elevadas ao mais alto grau, as possibilidades de uma livre inspeção, de uma inesgotada revelação de contrastes e oposições, que proliferam a cada passo. A tal ponto que, assim como o leitor escapa ao controle da obra, a certa altura a obra parece escapar ao controle de quem quer que seja, inclusive do autor, e prosseguir o discurso *sponte sua*, como um cérebro eletrônico enlouquecido. Então, não há mais um campo de possibilidades; mas o indistinto,

o indeterminado em estado selvagem, o todo e o nada (ECO, 1971, p.158-162).

Em acordo com esse conceito, no que tange à historiografia, quando Georges Didi-Huberman (1953 - ) se questiona sobre os meios e fins da História da Arte, se liga a uma gigantesca cadeia de discussões que assolaram a vontade e a possibilidade de saber ocidental no século XX. Em sua arqueologia crítica da disciplina a pauta mais preponderante é até que ponto *voir* (ver) e *savoir* (saber) se relacionam de uma forma coerente e profícua.

Se opondo à posição de Erwin Panofsky (1892-1968), que acreditava ser a história da arte uma disciplina humanística, capaz de poder ser reduzida a um espectro analítico metodológico, Didi-Huberman devolve as imagens a um lugar onde possuem uma presença viva. Para além da tradição estabelecida, das proposições teóricas de Giorgio Vasari (1511-1574), as de Panofsky, pretendem elucidar os interstícios plásticos do pensar<sup>21</sup>, ou as estratégias com que as narrativas da História da Arte se muniram para o estabelecimento de seus grandes paradigmas teóricos e metodológicos. É sobre um aspecto epistemológico que o autor se debruça, deseja, por princípio, que o ranço de uma abordagem padronizada de orientação “científica” da imagem seja colocado em questão.

Está em questão aqui a fricção da história da arte com os outros campos das ciências humanas, tais quais os estudos linguísticos, a psicanálise e a filosofia. O ambiente intelectual francês é imprescindível de ser abordado para o entendimento do surgimento dessas novas abordagens: desde a nova fenomenologia de Jean-Paul Sartre (1905-1980) e Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) até as incursões estruturalistas e pós-estruturalistas de Gilles Deleuze (1925-1995), Michel Foucault (1926-1984) e Jacques Derrida (1930-2004). Há uma constelação de circunstâncias que permitiram essa nova abordagem, sem voltar nossa atenção a elas pareceria essa nova abordagem uma

---

<sup>21</sup> HUCHET, Stéphane. *Passos e caminhos de uma teoria da arte*. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 7.

irrupção abrupta no tempo e no espaço, a crítica da representação, e a desconstrução do conteúdo da verdade.

*Mas, enfim, o que teria levado a História da Arte a colocar em xeque sua longa tradição analítica e estruturante em prol de uma nova modalidade onde as imagens são presenças para além de uma desenfreada busca por seus possíveis sentidos e aspectos formais?*

A obra de arte possui uma unidade peculiar que possibilita uma forma totalmente própria de narrativa: a *interpretação*. Ela não está ligada *à priori* nem a um método e nem mesmo a um ponto de vista, pois uma obra pode admitir vários métodos e responde a muitas questões. Uma interpretação tem como pressuposto apenas uma obra e uma pessoa, isto é, a pessoa do intérprete, que representa uma unidade aberta semelhante à própria obra. Vista desse modo, a obra quer ser *compreendida* e seu observador quer *compreender*. Já na Antiguidade, os poetas se esforçavam por uma descrição interpretativa de obras de arte figurativas, sob a ideia de que elas seriam mudas e careciam do intérprete para se tornarem falantes. Às vezes, os poetas tornavam-se tão ambiciosos que descreviam, sem mais, obras que simplesmente não existiam, e de modo tão convincente na éfrase que elas passavam a existir na descrição fíctícia. (BETING, 2006, p.266)

Assim como Belting, Arthur Danto, ao escrever sobre o fim da arte, externa as mudanças de paradigmas sobre o meio artístico, contemplando seu caráter reflexivo e pós-histórico, onde novas relações entre arte e mundo e a nossa própria forma de recepção modificam e endossam um novo olhar sobre um complexo de práticas que havia colocado em xeque uma narrativa de como as coisas deveriam ser enxergadas ou experimentadas.

“Por que sou um obra de arte?” questionou o artista Joseph Kosuth em ensaio intitulado *Arte Depois da Filosofia* e publicado inicialmente em 1969, onde coloca a questão filosófica da arte e pondera a existência de proposições que não são fatuais, mas sim linguísticas, em seu caráter – isto é, “elas não descrevem o comportamento de objetos físicos nem mesmo mentais; elas expressam definições de arte, ou então as consequências formais das definições de arte”. (KOSUTH, 1969, p. 220-221)

Segundo Danto, “com essa pergunta, deu-se por encerrada a história do modernismo. E terminou porque o modernismo era demasiadamente local e excessivamente materialista, preocupado com a forma, superfície, pigmento e coisas afins passíveis de definir a pintura em sua pureza”. (DANTO, 2006, p.18)

A arte conceitual, dessa forma, é um exemplo de prática que estimula e viabiliza uma desconstrução de valores e sentidos aos quais nós normalmente fomos doutrinados a compreender a arte. Não podemos pensar mais em um universo artístico que não incorporem essas novas questões que envolvem processos de desmaterialização de muitos aspectos de uma experiência sensível e atual.

A arte "moderna" e as obras anteriores pareciam conectadas em virtude de sua morfologia. Outra maneira de expressar isso seria afirmando que a "linguagem" da arte permaneceu a mesma, mas estava dizendo coisas novas. O evento que tornou concebível a percepção de que se podia "falar outra linguagem" e ainda assim fazer sentido na arte foi o primeiro *readymade não-assistido* de Duchamp. Com o *readymade não-assistido*, a arte mudou o seu foco da forma da linguagem para o que estava sendo dito. Isso significa que a natureza da arte mudou de uma questão de morfologia para uma questão de função. Essa mudança – de "aparência" para "concepção" – foi o começo da arte "moderna" e o começo da arte "Conceitual". Toda a arte (depois de Duchamp) é conceitual (por natureza), porque a arte só existe conceitualmente. (KOSUTH, 1969, p.217)<sup>22</sup>

Poderíamos supor que o movimento analítico do passado, do fato histórico, ou de qualquer imagem, esteja intimamente ligado às contingências do tempo em que os percebe. Não importa se são obras do século XXI ou do século XV, todas estão concluídas no tempo; se escrevemos sobre elas é porque se ligam ao *factum*, àquilo que já se encontra consumado. Olhar o presente, o que alguns chamam de história contemporânea, nada mais é que olhar um passado menos distante, ainda assim mediado. Pois, qualquer análise possui mediações inumeráveis, desde o sujeito que as observa, suas idiosincrasias e expectativas, até o pressuposto de que não há uma só análise que se exima de qualquer ligação com qualquer ideologia vigente.

Como dissera Walter Benjamin (1892-1940) sobre análise de eventos do presente, algumas vezes só é possível visualizar a fumaça, mas não a chama. Ou ainda, quando trata da articulação histórica do passado, que a ele se apresenta como um "apropriar-se

---

<sup>22</sup> Texto disponível em: FERREIRA, Gloria; MELLO, Cecilia Cotrim de. *Escritos de artistas: Anos 60/70*. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009. 461 p.

de uma reminiscência, tal como ela relampeja num momento de perigo”<sup>23</sup>. Fixar essa imagem que relampeja é sempre um trabalho contingente, no caso das imagens ou das expressões artísticas mais ainda: há de se fixar uma nova imagem narrativa da imagem, há de se olhá-la novamente, sob a égide de uma nova sensibilidade – sempre nova.

Talvez seja esse o maior ensinamento da nova historiografia da arte. Seu pleito é por uma redescoberta dos sentidos, por um retorno à potência (e às pulsões) que guardam as imagens. Uma imagem aberta e transbordante dos tempos que contém, não mais subjugada à evolução contínua e parcelada (o estilo) que toca a carruagem do progresso. É na pós-modernidade, com suas múltiplas e conflitantes acepções que isso se torna possível. Não há mais um *telos* comum e perseguível, tudo se torna mais opaco ao olhar analítico; e encontra, portanto, uma nova forma de abordar seus objetos.

Da antiga tradição da arte – de suas anteriores certezas –, a vanguarda, o pós-médium e todos os demais movimentos de afrouxamento das categorias tradicionais da arte ocidental trouxeram ao campo uma instabilidade sem precedentes. A captura da imagem pelo *logos* se tornou uma tarefa cada vez mais complicada. Como lembra Stéphan Huchet, nos autores clássicos da História da Arte, “a historiografia tende a tornar as imagens o mero pré-texto para padronizar uma reconstituição da configuração cultural e cognitiva de tal época.”<sup>24</sup> De agora em diante, não coincidentemente, as novas produções de arte exigiram de seus historiadores e teóricos uma nova posição: não é mais possível se dizer tudo sobre as imagens nas formulações discursivas, pois, existem nelas sentidos e não-sentidos – alguns deles não-capturáveis pela razão analítica. Não há mais nem a possibilidade de formulações universais e abrangentes, caixas organizadoras, tais quais meio<sup>25</sup>, estilo, movimento; tudo se torna confuso. A imagem se tornaria então força, potência, sedimento temporal ou patológico.

---

<sup>23</sup> BANJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 224.

<sup>24</sup> HUCHET, Stéphane. Passos e caminhos de uma teoria da arte. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 16.

<sup>25</sup> A consequência do afrouxamento das categorias e do dismantelamento das fronteiras interdisciplinares foi uma década, da metade dos anos 60 a meados dos anos 70, em que a arte assumiu muitas formas e nomes diferentes: Conceitual, Arte Povera, Processo, Anti-Forma, Land, Ambiental, Body, Performance e Política. ARCHER, Michael. Arte contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 61.



O que Huchet chama de “caleidoscópio epistemológico” é a possibilidade, ela mesma, de uma análise de imagens e feitos artísticos na contemporaneidade. Um conhecimento que teve de despertar de seu sono racional para viver um dia novo, guiado por outras demandas, enfim, um tempo de outras circunstâncias.

Dessa forma, proponho pensarmos essa “nova” (relativo) relação do espectador ou do público como próprio agente que participa ativamente do processo artístico, sob o viés da preservação. *Não teria a nossa relação com os objetos mudado? Isso não coloca em questão os parâmetros que até então foram desenvolvidos para conservação-restauração de bens culturais?* Sem dúvidas, isso nos fez enxergar aspectos que até então não eram questionados ou levados em consideração para tomadas de decisões e que eram, na grande maioria das vezes, condicionados a aspectos formais e históricos. O campo da conservação-restauração de obras de arte moderna e contemporânea coloca-se então sob essa complexa estrutura e seus desdobramentos.

Como coloca Jeudy, “a obsessão patrimonial nos coloca diante deste fato consumado: são os próprios objetos que nos conservam. Somos nós os reféns de uma transmissão governada pelos objetos” (JEUDY, 2005, p.46). É justamente sobre a complexidade dessas novas circunstâncias, da multiplicidade de olhares e discursos, da dificuldade de se estabelecer juízos de valores e camadas de sentidos sobre as imagens, o que concordamos ser um aspecto subjetivo, é que pleiteamos a necessidade da discussão sobre quais são os agentes e vozes que deveriam participar num processo de tomada de decisões sobre os processos aos quais uma obra de arte está suscetível, sejam eles processos de aquisição, documentação, difusão, exibição, pesquisa, conservação-restauração, entre outros. Nesse sentido, pretende-se então, propositalmente, pensarmos primeiramente a potência do objeto, a imagem, para depois pensarmos os agentes e os diálogos que se estabelecem sobre o mesmo.

## 1.2. CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO: AS APORIAS E OS PARADOXOS DO MEIO

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a desposseção do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso do “especialista”. Diante de

uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.16)

Em conformidade com o que havíamos abordado anteriormente e partindo do pressuposto que um objeto artístico é composto de uma matéria física – referente a obras que possuem uma proposta de criação artística que se utiliza de uma estrutura material para a sua transmissão –, possuidora de características definidas e palpáveis (fator objetivo), e processos sensoriais, que são identificados e organizados de acordo com a experiência frutiva singular de cada sujeito (fator subjetivo), propomos agora uma reflexão sobre o que é o objeto da conservação-restauração.

Não é o intuito aqui fazer uma compilação ou uma revisão histórica sobre as teorias até então desenvolvidas, mas sim construir uma reflexão crítica de alguns pensamentos que corroboram a hipótese apresentada nesta tese, apontando assim as contribuições que esses princípios e fundamentos trouxeram para o campo.

Há um lugar comum que reduz a ação da conservação-restauração na ação de intervir apenas sobre o componente físico, a matéria da obra de arte. No entanto, como visto, sabemos que matéria é também o veículo de inúmeras informações intangíveis, e desvincular as duas coisas não seria possível. É então, que retomamos a discussão sobre os paradoxos do meio.

Desde o final do século XIX e início do século XX foram realizadas várias tentativas com o intuito de disciplinar e limitar as ações de restauração que vinham sendo empreendidas na Europa, com a finalidade de preconizar a necessidade de tornar o restauro um ato científico, considerando os monumentos enquanto documentos históricos, para os quais deveriam ser dispensados cuidados filológicos, tal como defendia Gustavo Giovannoni<sup>26</sup>. No entanto, com a maciça destruição das cidades europeias durante a Segunda Guerra

---

<sup>26</sup> CARBONARA, Giovanni. *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*. Napoli, Liguori Editore, 1997).

Mundial e, a conseqüente necessidade de reconstrução também em larga escala, as teorias do restauro científico ou filológico, defendidas por Giovannoni, foram colocadas em questão. Não se podia pensar nos monumentos destruídos apenas como documentos, ignorando sua existência como obra com significação social e simbólico. Assim, esses questionamentos suscitaram o pensamento de que o restauro era, para além de um ato científico, também um ato crítico.

Segundo a *Teoria do Restauro* de Cesari Brandi, publicada em 1963, o restauro se constitui 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 para o futuro” (BRANDI, 1963, p. 30). O pensamento de Brandi nos revela um esforço na construção de uma teoria que objetivasse uma prática pautada em metodologias e conceitos para resolver o problema da subjetividade dos tratamentos, propondo então dois axiomas. O primeiro refere-se a “restaura-se somente a matéria da obra de arte” (BRANDI, 1963, p. 31), que dita então o limite da intervenção restaurativa, levando em conta que a obra de arte, em sua acepção, ancorada no pensamento fenomenológico do autor, é um processo mental da intuição do artista que se concretiza em imagem por um meio material. Dessa forma, é sobre essa matéria, que no seu percurso no tempo e por sua organicidade, que o restaurador se debruça e não sobre esse processo mental, no qual, segundo Brandi é impossível agir.

O segundo axioma proposto pelo autor trata do objetivo do restauro, onde: “A restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível, sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo” (BRANDI, 1963, p. 33). Concomitante com a proposta conceitual da restauração, o autor propõe que a ação deve visar um equilíbrio das instâncias estética e histórica, como um ato histórico-crítico, sem sacrifício da veracidade do monumento, seja através de uma falsificação artística, seja de uma falsificação histórica. Com isso ele propõe alguns princípios como distinguibilidade, reversibilidade, mínima intervenção e aplicação de técnicas compatíveis com as técnicas originais da obra, além de uma pesquisa detalhada sobre o objeto e a documentação de todo o processo.

Sem dúvidas, a contribuição da teoria formulada por Brandi trouxe avanços fundamentais para o campo, propondo, segundo Kuhl “resolver o problema de modo que a ideia subjetiva se torne acessível a um juízo mais objetivo e controlável” (KULH, 2007, p. 208). No entanto, visto a nossa reflexão sobre a multiplicidade de sentidos que o objeto artístico pode estabelecer, nos perguntamos então se limitar a interpretação do objeto a partir de suas faculdades histórica e estética não é buscar uma falsa verdade sobre o objeto ignorando os demais sentidos que ele pode assumir.

Em seu texto *Teoria contemporânea da restauração*, Salvador Muños Viñas propõe uma reflexão sobre o que ele chama de “*princípio dúbio da verdade objetiva*” proposta pelas teorias clássicas de conservação<sup>27</sup>:

(...) as maneiras de se julgar a Verdade podem ser diferentes, mas permanece o fato que, para os pensadores clássicos, a conservação é uma operação baseada na Verdade. Nas teorias clássicas, o valor e qualidade de um ato de conservação são definidos pela adesão à Verdade: é repreensível se escondem a Verdade ou mentem, e merece louvor se a Verdade é preservada ou revelada. Preservar ou revelar a autenticidade é um dever do restaurador. Por exemplo, o estado autêntico de uma pintura de Rembrandt que foi retocado no século XIX por um pintor desconhecido parecia ser o estado que o mesmo tinha antes dos retoques, e, portanto, a eliminação do trabalho do outro pintor pareceria apropriada, como se fosse um ato de ‘imposição da Verdade’. De qualquer modo, presumir que um Rembrandt retocado é o trabalho de um único pintor é uma opção muito subjetiva: a Verdade, a indisputável verdade, é que a pintura é o trabalho de dois pintores. Nós não gostamos muito de um deles, e assim optamos por erradicar o seu trabalho. É uma escolha baseada em gosto e preferências pessoais, em ‘um estado de ânimo: uma matriz pessoal de opções ... de treinamento, técnicas, estéticas, culturais, políticas e metafísicas’, mas não na verdade, porque o único estado autêntico de um objeto é, tautologicamente, aquele do agora. Qualquer tentativa de levar o objeto de volta a outro estado presumido e favorecido é antes e mais do que tudo uma questão de opção (...) (VIÑAS, s.d, p. 6).

---

<sup>27</sup> Segundo Viñas: “Essa expressão envolve as teorias que não são contemporâneas; em outras palavras são as teorias cujos pontos fracos a teoria contemporânea tenta superar. Boito, Viollet-Le-Duc e Ruskin são teóricos clássicos, como também Brandi e Baldini. Eles, e todos os outros teóricos clássicos, compartilham um princípio muito importante: a busca da Verdade. Duas teorias clássicas estabelecidas podem diferir entre si nos fatores que definem onde a verdade de um objeto reside, e/ou na relevância atribuída a cada um. Isso define alternativamente a maneira em como a Verdade deveria ser implementada uma vez que é conhecido ou descoberto. Esses fatores podem ser:

- História do objeto. A verdade do objeto pode então estar nos rastros de sua evolução, na forma original do objeto, ou mesmo na (presumida) intenção do seu criador.
- Habilidade artística
- Componentes materiais
- Efetividades documentária
- Função material” (VIÑAS,s.d. p. 5)

Deste texto, princípios contemporâneos que definem as ações no campo da preservação material dos objetos foram definidos:

**Conservation** - all measures and actions aimed at safeguarding tangible cultural heritage while ensuring its accessibility to present and future generations. Conservation embraces preventive conservation, remedial conservation and restoration. All measures and actions should respect the significance and the physical properties of the cultural heritage item.

- **Preventive conservation** - all measures and actions aimed at avoiding and minimizing future deterioration or loss. They are carried out within the context or on the surroundings of an item, but more often a group of items, whatever their age and condition. These measures and actions are indirect – they do not interfere with the materials and structures of the items. They do not modify their appearance.
- **Remedial conservation** - all actions directly applied to an item or a group of items aimed at arresting current damaging processes or reinforcing their structure. These actions are only carried out when the items are in such a fragile condition or deteriorating at such a rate, that they could be lost in a relatively short time. These actions sometimes modify the appearance of the items.
- **Restoration** – all actions directly applied to a single and stable item aimed at facilitating its appreciation, understanding and use. These actions are only carried out when the item has lost part of its significance or function through past alteration or deterioration. They are based on respect for the **original material**. Most often such actions modify the appearance of the item. (ICOM-CC, 2008)<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Tradução da autora:

- **Conservação** - todas as medidas e ações destinadas a salvaguardar o patrimônio cultural tangível, garantindo a sua acessibilidade às gerações presentes e futuras. A conservação abrange a conservação preventiva, a conservação corretiva e a restauração. Todas as medidas e ações devem respeitar a importância e as propriedades físicas do item de patrimônio cultural.
- **Conservação preventiva** - todas as medidas e ações destinadas a evitar e minimizar futuras deteriorações ou perdas. Eles são realizados dentro do contexto ou nos arredores de um item, mas mais frequentemente de um grupo de itens, independentemente de sua idade e condição. Essas medidas e ações são indiretas – não interferem nos materiais e estruturas dos itens. Eles não modificam sua aparência.
- **Conservação corretiva** - todas as ações aplicadas diretamente a um item ou grupo de itens, com o objetivo de interromper os processos de danos atuais ou reforçar sua estrutura. Essas ações só são realizadas quando os itens estão em condições de fragilidade ou deterioração a tal ponto que podem ser perdidos em um tempo relativamente curto. Essas ações às vezes modificam a aparência dos itens.
- **Restauração** - todas as ações aplicadas diretamente a um único e estável item, visando facilitar sua apreciação, compreensão e uso. Essas ações só são realizadas quando o item perdeu parte de seu significado ou função devido a

Se refletirmos sobre a tentativa de levar o objeto de volta a outro estado presumido “original” e com a sua materialidade intacta, colocamos em evidência a nossa faculdade de julgar, ou seja, a partir das informações das quais dispomos (documentos, fotografias, escritos, análise de materiais, entre outros dados) e do aspecto “estado autêntico” do objeto no tempo presente, podemos estabelecer uma ideia do que ele foi. O equívoco seria considerar que a *verdade* sobre o objeto é o que ele foi. Não podemos tornar presente o que não é mais, pela simples vontade de rememoração – na verdade estamos construindo uma outra coisa e não resgatando algo, construindo uma imagem ficcional, pois ela não é mais aquela de outrora. *Se pensarmos dessa forma, não seria razoável admitirmos que buscar uma verdade objetiva é uma utopia? Não seria o momento da intervenção, a partir de um juízo crítico, também um momento de apropriação do objeto, uma vez que ao tocar na matéria definimos o estado ao qual julgamos adequado dar um sentido de continuidade?*

O estado de um objeto de outro tempo (passado), no tempo presente, é definido tanto por suas características materiais originais, seus fatores intrínsecos (organicidade da matéria), pelas condições do meio onde foram expostos, pelos sinais do tempo – verdadeiro alquimista – e pelas marcas das ocorrências que inferiram na matéria durante seu percurso no mundo. Essas alterações poderiam então ser definidas como dano? Ashley-Smith em seu artigo *Definitions of Damage* de 1995, suscita a questão sobre essas alterações no objeto e se elas podem ou não ser deliberadas como dano (negativo) ou como qualidade (positivo). Desta forma, será que podemos considerar que o positivo ou negativo é resultado de gosto e preconceitos que podem variar entre pessoas, culturas e com o tempo?

Segundo Lino Morales,

O objeto de restauração chega ao atual devido à mudança produzida fundamentalmente na flecha de tempo termodinâmica. Se apelarmos ao senso comum, esta mudança ocorre de maneira natural. É alteração, degradação, envelhecimento e afeta qualquer obra, em maior ou menor velocidade, dependendo de seus

---

alterações ou deteriorações anteriores. Eles são baseados no respeito pelo material original. Na maioria das vezes, essas ações modificam a aparência do item. (ICOM-CC, 2008)

atributos e das relações entre eles. Algumas formas de mudança são espontâneas e resistentes à intervenção, enquanto outras requerem uma intervenção que force sua ocorrência. Ambos os tipos de mudança têm lugar na virtude de certas formas de interação, e das ligaduras, e os limites que impõe as condições nas que ocorrem. As mudanças outorgadas são mudanças no estado de um sistema que são congruentes com a tendência espontânea, natural, com independência das interferências externas. O termo significa ir a favor do gradiente, inclinação ou tendência das coisas. A alteração é um exemplo de mudança outorgada. As mudanças contrágradas são, pelo contrário, mudanças no estado de um sistema que devem ser forçadas extrinsecamente porque vão contra as tendências espontâneas. A intervenção é um exemplo de mudança contrágrada. Este é precisamente o tipo de mudança que produz a conservação. A conservação é um processo de mudança para frear a mudança. O artista tem uma intenção (ainda que seja não tê-la). O restaurador, ao contrário, tem entença. A entença equivale a ter uma relação fundamental com algo ausente, possível. A conservação vai do possível ao atual. Este possível é o protoestado. (MORALES, 2015, p.37)

É interessante ressaltarmos que esses conceitos não são perenes e objetivos, tratam de representar um sistema temporal e cultural específico, assim como os próprios critérios que norteiam a disciplina restaurativa.

Seguindo com a discussão das tentativas de objetivar a prática da conservação-restauração, Viñas nos apresenta o conceito do que chama de *conservação científica*, que trata justamente da influência da ciência na conservação como uma forma de estabelecer verdades. Segundo o autor, a conservação científica supõe que a verdade deve ser determinada por meio científicos – tipo de abordagem proporcionada pelas ciências experimentais. No entanto, apesar de fornecer dados exatos, e fundamentais para um conhecimento mais abrangente dos objetos, precisamos pensar que eles não devem ditar a decisão de intervenção de restauro. As ferramentas científicas nos revelam informações sobre a matéria do objeto. Essas informações consolidadas (as verdades que nós temos) – facilitam, agregam e aprimoram a prática da conservação-restauração sob o ponto de vista técnico, criando subsídios que podem auxiliar nos processos de tomada de decisões, mas não exime o agente da intervenção de levar em consideração também os aspectos subjetivos agregados ao veículo material.

Enquanto a ideia de conservação científica é perfeitamente possível, a restauração científica é um paradoxo, porque não existe razão científica,

objetiva, que substitua um estado passado presumido, priorizado pelo estado presente (o qual é necessariamente, indubitavelmente autêntico). Os processos científicos podem ser utilizados quando é exigida informação científica, mas as decisões e critérios serão sempre produto da vontade subjetiva. (VIÑAS, s.d, p. 8)

As tentativas das teorias e das metodologias em tornar o campo da conservação-restauração menos subjetivo, sem dúvida, trouxeram ganhos e avanços para a disciplina. Inovações tecnológicas, desenvolvimento de novos materiais e métodos, e o contato com outros campos do conhecimento desenvolveram inúmeros benefícios, mas também imputaram à área uma falsa certeza de controle das ações perpetradas sobre os objetos a partir do anteparo, do arcabouço e da sanção científica. Exames científicos não garantem a qualidade do processo de intervenção por si só, nem tampouco a compreensão totalizante de uma obra. Ciência da Conservação e História da Arte Técnica que só se dedica ao estudo da matéria, sem a compreensão da historicidade, dos conceitos, da estética e da própria identidade dos objetos, pode gerar interpretações e processos de intervenção equivocados; do mesmo modo, uma Teoria-crítica e uma História da Arte que desqualifique ou ignore a existência física dos objetos e as potências dos métodos analíticos, também podem produzir discursos fragmentados, incompletos e que não acessam a potência dos objetos estudados. A Ciência não é a solução para todos os problemas, tampouco a História da Arte dá conta de responder a todas as questões, principalmente no que concerne à permanência da obra no tempo pelo ato da intervenção de conservação-restauração.

Escolher o que conservar-restaurar, e como fazer isso, não pode se tornar uma ação maquinal do ato de transmitir. Ter os conhecimentos técnicos, infraestrutura necessária e informações não exime a responsabilidade do agente (o historiador da arte, o cientista, o curador, o artista, o museólogo ou o conservador-restaurador) nas ordenações para tomada de decisões.

Se partirmos do pressuposto que o objeto é o veículo da transmissão, e que só tem sentido de existir para nós seres humanos, seres sociais e culturais, devemos admitir que intervir em um objeto é também uma decisão política, que articula juízo de valores e prioridades de algumas questões em detrimento de outras.



Fazer uma escolha, por mais embasada que seja, é abrir mão de outras possibilidades. *Então, como fazer isso da melhor forma?*

Uma das possibilidades é pensarmos na intersubjetividade:

Critérios intersubjetivos são aqueles estabelecidos (de modo consciente ou inconsciente) pelos sujeitos que podem provavelmente serem afetados por qualquer mudança aportada ao objeto. A intersubjetividade tem base nos entendimentos alcançados entre os sujeitos. Os sujeitos afetados de algum modo, tangível ou intangível, por um processo de conservação, formam comunidades de intersubjetividade que deveriam ter alguma forma de direitos sobre as decisões tomadas no processo: eles são os 'depositários' desses objetos de patrimônio cultural. Na maior parte das teorias contemporâneas da conservação, subjetividade não é sinônimo de individualismo. (VIÑAS, s.d, p. 15)

Assim, o processo de intervenção de conservação-restauração sobre bens culturais deve ser entendido enquanto uma demanda interdisciplinar não hierárquica ou estanque, no qual cada ator deve compreender os limites e os alcances de seu campo de conhecimento, bem como os lugares de contato e interseção com outros campos. Intersubjetividade e interdisciplinaridade tornam-se conceitos complementares e integrados, indispensáveis nas ações curatoriais – aqui entendida em seu sentido lato de cuidado e organização conceitual do objeto.

Devemos admitir, no entanto, que articular uma discussão entre os diferentes agentes é uma tarefa complexa uma vez que envolve olhares e prioridades, muitas vezes, distintas, além de disputa de poderes sobre o objeto, o motivo pelo qual deverá passar por uma intervenção, disponibilidade de recursos, dentre outros fatores. Outra questão a ser colocada dessa é essa interlocução quando tratamos de bens de natureza pública ou privada.

Em grande parte das instituições museológicas brasileiras o acervo, normalmente, passa por processos de intervenção no momento em que são selecionados para uma exposição ou empréstimo, ou quando ocorre um acidente que demande urgência no tratamento do objeto. Com raríssimas exceções, o museu possui um planejamento para de gestão do acervo contemplando um cronograma de conservação-restauração. O período para realizar a intervenção geralmente é curto e os recursos escassos, além da falta de infraestrutura e/ou equipe técnica para realização dos procedimentos. Muitas vezes, são

feitos projetos com a contratação de terceiros para a realização do ofício. O que acaba implicando em tratamentos genéricos, sem conhecer realmente a natureza material do objeto, a proposta conceitual, quais foram os motivos que propiciaram as alterações, quais foram as alterações, o percurso histórico da obra, entre outros, colaborando assim para tratamentos universalizados seguindo protocolos ou receitas técnicas, sem uma reflexão ou diálogo sobre a intervenção a ser realizada.

No que tange a obras pertencentes às coleções privadas, normalmente as mesmas passam por acompanhamentos de conservadores-restauradores periodicamente, com um planejamento mais constante e de acordo com as condições das obras. Por ocasião de venda, leilões e solicitações para exposições, geralmente também são solicitados tratamentos estéticos. O que ocorre, na maioria dessas vezes, é que os agentes envolvidos no processo são os próprios colecionadores, *marchands* e conservadores-restauradores, tornando restrita a construção de um diálogo mais amplo em torno das obras.

Dessa forma, precisamos entender e reconhecer que a Universidade geralmente nos propicia situações próximas do “ideal” no que tange a recursos, capacitação técnica, infraestrutura, equipe interdisciplinar e diálogos, o que, ainda assim, não tem sido colocado em prática efetivamente na hora de tomadas de decisões para intervenções de conservação-restauração em obras de arte. Também devemos admitir que essa não é a realidade a que a enorme maioria dos acervos são submetidos, uma vez que se pensarmos o eixo fora desse contexto universitário, conseguimos reconhecer as dificuldades para a prática de intervenções mais consistentes em termos de embasamentos e recursos gerais, tanto quando nos referimos a tratamentos realizados em instituições museológicas, em órgãos públicos, como em ateliês particulares.

No caso do conjunto de obras selecionadas nesta pesquisa – cujo recorte é a temporalidade e o processo experimental artístico da arte concreta no Brasil –, pudemos observar, a partir do estado atualizado das obras, pontos relevantes que nos levaram a questionar os critérios de intervenção sobre os objetos ao longo do tempo, a forma como foram executados, o lugar dos agentes responsáveis pela intervenção no sistema das artes e as implicações estéticas, matéricas e conceituais resultantes desses

procedimentos. Nesse sentido, nos próximos capítulos, propomos uma abordagem mais detalhada desse tema.

## CAPÍTULO 2 – A PINTURA CONCRETA BRASILEIRA

Dado que toda obra de arte surge entre um antes, quando nada ainda há, e um depois, quando a obra é dada como pronta, parece em tudo natural ver o fazer da obra como responsável pela sua artisticidade. Pode-se objetar, é verdade, que reside apenas no espectador a capacidade de atribuir artisticidade a uma obra. Também é possível objetar que a questão acerca da artisticidade de obras, em especial de obras contemporâneas, simplesmente não faz sentido. Retiradas as duas objeções, o exame da questão se reduziria a três instâncias: ao artista, ao fazer da obra e à obra pronta. (TASSINARI, 2001, p.135)

Considerando todos os entes levantados por Tassinari, o princípio que estabelece o conceito de arte concreta resulta da própria organização do sistema de aproximação (FRONER, 2018), gerenciada pelos interlocutores da área no sistema das artes, principalmente se considerarmos que as formas valem como significantes somente na medida em que uma consciência estabelece – numa via de mão dupla – significado (ARGAN, FAFIOLO, 1998, p.14). Assim, o princípio estruturante do conceito de arte concreta inicia-se, exatamente, quando os próprios autores reivindicam sua existência, e a partir do ponto que esta exigência reverbera no sistema a partir de múltiplos agentes – público, curadores críticos, jornalistas, teóricos –, além dos próprios artistas.

Em um segundo momento, a capacidade intrínseca da obra de existir no sistema da arte concreta, a partir do momento que sua manifestação visual e plástica, bem como a partir de determinados paradigmas relacionados ao modo de fazer – como a escolha das tintas e dos suportes rígidos industriais na obra pictórica; ou da pintura automotiva, aço e esquadrias nos objetos tridimensionais – compreendem sua identidade. Sinalizado pela própria, o fazer não pode ser desconsiderado como meio estruturante de sentido no que tange sua artisticidade concreta.

Do mesmo modo, é inviável falarmos sobre a Arte Concreta<sup>29</sup> no Brasil sem levar em consideração a conjuntura político econômica do país entre as décadas de 1950 e 1960.

---

<sup>29</sup> (...) o nome arte concreta surge como uma tentativa de definição da pintura não figurativa. A partir de então, essa denominação foi adotada por uns, repelida por outros, sem conseguir, entretanto, desbancar o nome *arte abstrata*, que continuava a ser usado pela maioria dos críticos, artistas e teóricos da arte não – figurativa. Arp e Kandinsky, entretanto, adotaram em certa altura a denominação de arte concreta para as suas obras. Até aí não havia nenhuma diferença entre

Esse período foi marcado pelo surto desenvolvimentista que muitos países vivenciaram no pós-guerra (1939-1945), a partir do crescimento das cidades, ampliação do parque industrial e desenvolvimento econômico – nessa década, o PIB subiu de 5,9 para 7,4, um dos melhores desempenhos econômicos na história do Brasil<sup>30</sup> –, além da estabilidade política após o fim da ditadura do Estado Novo (1937-1945). Os dois governos vivenciados nesses anos, Getúlio Vargas (1882-1954) e Juscelino Kubitschek (1902-1976), em linhas gerais, fomentaram o processo de industrialização nacional pela substituição de importações; pela abertura ao capital externo para investimento e pelo planejamento estratégico com a construção de empreendimentos de infraestrutura, como rodovias, hidroelétricas, entre outros, além da modernização da produção e incentivo ao progresso. Isso denota uma convergência com as ideologias construtivas no plano cultural – não no sentido de um plano político-partidário, mas na concepção de práticas que associassem a integração da arte à indústria, por meio da estética, conceitos, usos de materiais, entre outros fatores.

Um dos símbolos maiores desse processo de modernização foi a construção de Brasília, nova capital do país inaugurada no início dos anos 1960. Boa parte das obras executadas pelos pioneiros da arquitetura modernista no Brasil, com todas as suas implicações racionalizantes e vontade de ordem, impregnados pelos princípios de Le Corbusier (1887 – 1965), foram condicionadas por ideias políticas: o prédio do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro (hoje Palácio Gustavo Capanema), o complexo da Pampulha em Belo Horizonte, e Brasília, são tanto expressão de uma nova mentalidade artística quanto símbolos de uma nova mentalidade política.

No que se refere à arte, além da criação do Museu de Arte de São Paulo – MASP<sup>31</sup> em 1947, o país também vivia uma efervescência cultural com a criação de museus de Arte

---

*arte concreta e arte abstrata*, tratando-se apenas de uma opção terminológica a adoção de uma ou outra denominação. A diferença começa a se estabelecer em 1936, quando Max Bill emprega a expressão arte concreta para designar uma arte construída objetivamente e em estreita ligação com problemas matemáticos. (GULLAR, 1999, p.212-213) Na circunstância brasileira a terminologia arte concreta empregada pelos artistas alinha-se ao conceito formulado por Max Bill.

<sup>30</sup> Fonte: BALASSIANO, M. Brasil precisaria crescer 5,7% em 2019 e 2020 para a década 2011-20 não ser a pior década dos últimos 120 anos. In: <https://blogdoibre.fgv.br/posts/brasil-precisaria-crescer-57-em-2019-e-2020-para-decada-2011-20-nao-ser-pior-decada-dos>. Acesso: 29/03/2019

<sup>31</sup> Museu de Arte de São Paulo - museu privado sem fins lucrativos, fundado em 1947 pelo empresário e mecenas Assis Chateaubriand (1892-1968), tornando-se o primeiro museu moderno no país. Chateaubriand convidou o crítico e

Moderna, como o MAM de São Paulo, inaugurado em 1948 com a exposição internacional *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, sob a curadoria do crítico belga Léon Degand. A mostra apresentou ao público brasileiro o desenvolvimento mais recente da arte ocidental, reunindo obras de artistas, como Hans Arp (1886-1966), Alexander Calder (1898-1976), Robert Delaunay (1885-1941), Cicero Dias (1907-2003), Sansor Flexor (1907-1971), Hans Hartung (1904-1989), Wassily Kandinsky (1866 – 1944), Fernand Léger (1881-1955), Alberto Magnelli (1888-1971), Joan Miró (1893- 1983), Victor Vasarely (1906-1997), entre outros. Segundo Francisco Matarazzo Sobrinho, “(...) o intuito dos organizadores foi de mostrar ao nosso público uma manifestação importante da arte contemporânea pouco conhecida em nosso meio, e isto, especialmente por termos ficado separados dos centros artísticos mundiais durante os anos de guerra”. (MATARAZZO, 1948. s.p)

Houve também a criação do MAM do Rio de Janeiro em 1948, a princípio instalado em algumas salas do Banco Boavista, e posteriormente transferido para o térreo do edifício do Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Gustavo Capanema. Nesse mesmo ano, o arquiteto Affonso Eduardo Reidy (190-1964) elaborou o projeto da sede do museu com paisagismo criado por Roberto Burle Marx (1909-1994), prédio esse localizado no Aterro do Flamengo, às margens da Baía de Guanabara, que só seria inaugurado no ano de 1958. Uma idiosincrasia do MAM-RJ foi a criação dos cursos do Museu de Arte Moderna<sup>32</sup>, dentre eles o *Atelier Livre de Pintura e Pintura para crianças*, ministrados pelo artista Ivan Serpa, e dentre seus alunos Cesar Oiticica (1939 -), Hélio Oiticica e Aluísio Carvão (1920 -2001), que mais tarde fariam parte do *Grupo Frente* com os demais integrantes. Segundo César Oiticica, as aulas do professor Serpa abrigavam as mais diferentes tendências, ficando à critério dos alunos a escolha. Sobre a metodologia didática de Serpa, Oiticica revela:

---

marchand italiano Pietro Maria Bardi (1900-1999) para dirigir o MASP, e Lina Bo Bardi (1914-1992) para desenvolver o projeto arquitetônico e expográfico. Disponível em: <https://masp.org.br/sobre> . Acesso em: 12/02/2020.

<sup>32</sup> A publicação *Trajetória: Cursos e eventos do MAM RJ*, conta com uma compilação de informações históricas a cerca da realização dos cursos, eventos, dança, música, teatro e visitas desde a inauguração do museu até o ano de 2013.

VARELA, Elisabeth Catoia. *Trajetória: Cursos e eventos do MAM RJ*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. 2016. 144p.

O Grupo Frente foi a consequência das aulas que o professor Ivan Serpa congregou durante vários anos, vários artistas. Essas aulas eram muito interessantes, porque era quase como que uma análise de grupo, as pessoas iam para casa, trabalhavam, e uma vez por semana, que era o dia da aula, iam para lá. (...) Faziam uma roda assim e saíam apresentando. (...) Todo mundo criticava, e o último a criticar era sempre o professor Ivan Serpa, e essa crítica era livre, exatamente o que você estava achando, ninguém poupava, ninguém perseguia ninguém. (OTICICA, 2016, s.p)<sup>33</sup>

Outro fator de impulso ao movimento concreto no Brasil foi a I Bienal Internacional de São Paulo em 1951, onde artistas e críticos brasileiros tiveram a oportunidade de entrar em contato com obras abstratas de artistas estrangeiros representantes da Arte Concreta, por exemplo, os artistas da delegação suíça como Sophie Taeuber-Arp (1889-1943) e Max Bill (1908-1994), um dos fundadores da Escola de design de Ulm, e ex-aluno da Bauhaus, que no ano anterior já havia exposto suas obras no MASP. O Júri Internacional da Bienal concedeu ao artista o Grande Prêmio de Escultura pela sua obra *Unidade tripartida*. Entre os artistas brasileiros participantes da mostra, a abordagem geométrica já estava presente nos trabalhos de Almir Mavignier (1925-2018), Abraham Palatnik (1928-2020) e Antônio Maluf (1926-2005), além de Ivan Serpa, a quem foi conferido o Prêmio Jovem Artista por sua obra *Formas*. (Figura 10)

Praticamente todos os movimentos e correntes da arte moderna, desde o princípio do século, viam-se participantes da I Bienal de São Paulo: o expressionismo, o cubismo, o futurismo, o surrealismo, algum construtivismo (Joaquim Torres Garcia lá estava), a abstração lírica gestual ou geométrica, e a arte concreta - a ausência maior ficava por conta do dadaísmo. Mas, apesar da diversidade reunida na amostragem, é o concretismo que dela sai com vantagem quanto ao interesse despertado entre os jovens artistas brasileiros. (PONTUAL, 1978, p.58)

---

<sup>33</sup> Entrevista de Cesar Oiticica concedida ao *Projeto Arte Concreta: A Materialidade da Forma, Industrialismo e Vanguarda Latino-americana*, outubro de 2016.

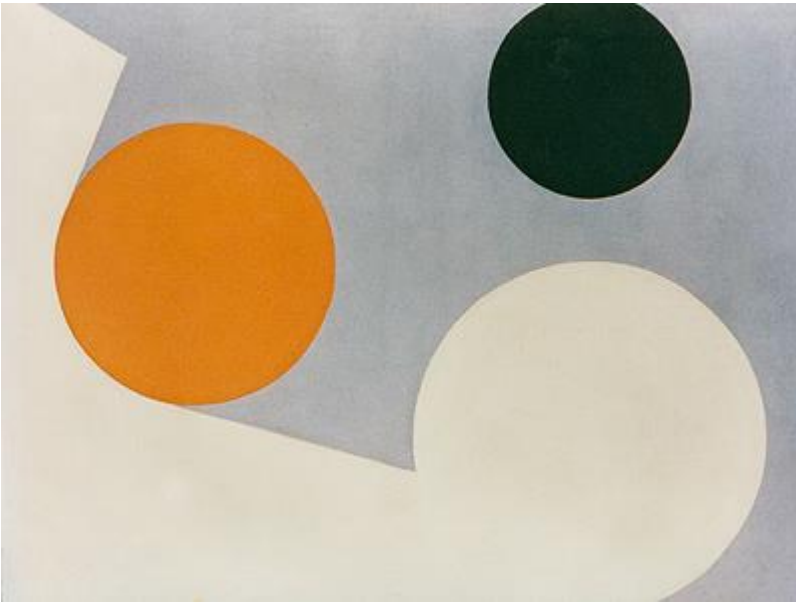


FIGURA 10 - IVAN SERPA – FORMAS, 1951  
 ÓLEO SOBRE TELA / 97.00 CM X 130.20 CM  
 COLEÇÃO MUSEU DE ARTE  
 CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE  
 SÃO PAULO (SP)  
 FOTO: COLEÇÃO MUSEU DE ARTE  
 CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE  
 SÃO PAULO (SP)  
 FONTE:  
[HTTP://ENCICLOPEDIA.ITAUCULTURAL.ORG.  
 BR/OBRA14761/FORMAS](http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14761/formas)

O Salão Nacional de Arte Moderna – SNAM, criado a partir de 1952 e com atividade anual até 1977, também foi uma importante diligência empreendida após o desmembramento da Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes – existente desde 1940 – onde eram realizadas exposições que abrigavam as mais diferentes tendências da produção moderna. Uma de suas edições mais importantes e polêmicas ocorreu em 1954 e ficou conhecida como o *Salão Preto e Branco*, onde cerca de 600 artistas assinaram um documento no qual reivindicavam o acesso a materiais artísticos de qualidade, uma vez que o governo havia implementado taxas altíssimas para a importação desses materiais. O resultado foi a realização de uma exposição com trabalhos executados nas cores branco e preto, como um boicote à utilização de materiais precários. O país, até então, não havia desenvolvido uma indústria de materiais artísticos de excelência, e os altos impostos sobre a importação, prejudicavam, e muito, a produção dos artistas locais. Sem dúvidas a criação e iniciativas destas instituições, bem como a grande movimentação do mundo editorial – nesse período boa parte dos jornais e revistas continham suplementos culturais em suas publicações –, além de mesas redondas, debates de arte e clubes de artistas, fomentaram bastante a difusão, atualização e circulação de ideias e de estéticas modernas até então praticadas no cenário internacional, possibilitando por parte do público e dos artistas brasileiros, ou que aqui



produziam, o contato com teorias, manifestos, obras e conceitos que até então eram pouco disseminados no Brasil.

Um exemplo foi a visita de Max Bill em maio de 1953, que realizou conferências no MAM-RJ e na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), com o tema “*O arquiteto, a arquitetura e a sociedade*”, onde explicitou a história e conceitos da Bauhaus, e o sentido de integrar a arte na sociedade. Além de Bill, no mesmo ano ocorreu a visita de Romero Brest, que proferiu uma conferência onde discorreu sobre sua pesquisa de arte abstrata e geométrica, por ocasião da exposição *Grupo de Artistas Modernos Argentinos* no MAM-RJ, com a mostra de artistas concretos como Alfredo Hlito (1923-1994), Lidy Prati (1921-2008) e Tomás Maldonado (1922-2008).

Segundo Elizabeth Varela, em seu livro *Arte Concreta além da Europa*,

O segundo contato direto do MAM com o que era produzido na Europa, nessa vertente artística, ocorreu três anos depois da vinda de Max Bill, com a mostra Escola Superior de Desenho de Ulm, em 1956, quando foram expostos painéis contendo fotos e alguns textos sobre a fundação e o funcionamento dessa escola, livros e 12 obras dos seguintes artistas: Joseph Albers, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Tomás Maldonado, Max Bill e Voldemberge - Gildewart. Por ocasião dessa exposição, de 4 a 6 de julho, Tomás Maldonado ministrou o curso *Teoria da iniciação visual*, e, em 31 de julho, proferiu a conferência *A educação em face da segunda revolução industrial*. (VARELA, 2017, p.58)

Além dessas figuras, outro artista foi de extrema importância para a propagação dos ideais concretos na América Latina. O uruguaio Joaquín Torres-García (1874-1949), pintor e professor de arte, teve sua formação artística na Europa, mais propriamente na Espanha e posteriormente nos Estados Unidos e na França de 1926-1932, onde teve contato com o neoplasticismo de Theo van Doesburg (1883-1931) e Piet Mondrian (1872-1944). De volta à Montevideu, Uruguai, em 1932, o artista fundou a *Asociación de Arte Constructivo*, publicou diversos textos de sua autoria e de construtivistas europeus em língua espanhola, e ministrou disciplinas com o intuito de disseminar seus conhecimentos na América Latina, onde acabou ocorrendo uma verberação profunda de seus ensinamentos. Segundo o artista em seu texto *Querer Construir* publicado originalmente em 1930 na revista *Cercle et Carré* nº 1,

Toda a nossa representação do mundo fenomênico está inscrita nestas formas puras do pensamento. Se baseamos uma plástica sobre estes princípios teremos uma *plástica pura*. Toda forma nos será proibida. Mas se baseamos a construção em dados intuitivos, seremos artistas e nossa arte terá uma certa reação com a metafísica. O sentido oposto, nossa arte se aproximará da filosofia. Temos em mente a totalidade de um objeto, mas visualmente só vemos uma parte dele. Esta parte ainda muda de aspecto se mudamos de lugar. Isto quer dizer que visualmente não possuímos nunca o objeto completo. O objeto completo só existe em nossa mente. Se temos na cabeça o objeto completo, para dar uma ideia gráfica dele, escolheremos, quase sem o percebermos, as partes essenciais e *construiremos* um desenho que, se não estiver de acordo com as regras da perspectiva, será, por outro lado, muito mais ilustrativo. Eis aí o espírito de síntese. (...) Ora, quanto maior for o espírito de síntese daquele que desenha, mais ele nos dará uma imagem uma imagem construída. (TORRES-GARCÍA, 2008, p.432)

Cabe ressaltar que já em 1944, artistas latino-americanos e estrangeiros sediados na Argentina e Uruguai, lançam a revista de arte contemporânea *Arturo*<sup>34</sup> e discutem princípios da abordagem geométrica na arte, base do movimento *Madi*. Liderados pelo crítico argentino Tomás Maldonado, os uruguaios Carmelo Arden Quin (1913-2010) e Rhod Rothfuss (1920-1969), o argentino Edgar Bayley (1919-1990) e o tcheco Gyula Kosice (1924-2016), estabelecem um novo programa estético para a arte nessa região.

Uma das características da arte geométrica na América Latina, assim como na Europa, foi o fato de os movimentos serem fundamentados em preceitos teorizantes, que eram difundidos por meio de manifestos de grupos, pela publicação de textos, revistas e jornais, o que fomentavam sua discussão por parte de críticos e até mesmo entre os artistas, bem como sua assimilação ou refutação pelo público consumidor. No Brasil, como veremos adiante, o *Grupo Ruptura* foi responsável pela publicação de um manifesto no início da década de 1950 e posteriormente, já no ano de 1959, devido a

---

<sup>34</sup> O modelo de arte não-figurativa, ou “concreta” iniciou-se na América Latina por meio da publicação da revista *Arturo*, em Buenos Aires, 1944. Esta se definia como uma revista de artes abstratas e contava com reproduções de obras de Tomás Maldonado (1922-2018), Rodh Rothfuss (1920-1969), Vieira da Silva (1908-1992), Kandinsky (1866-1944), Mondrian (1872-1944), entre outros. A publicação teve o mérito de reunir artistas e poetas que, mais tarde, formariam os grupos que criaram os movimentos “MADI” e a Associação de Arte Concreta Inventiva, na Argentina. Disponível em: ADES, Dawn; CATLIN, Stanton Loomis; O’NEILL, Rosemary; BRETT, Guy. **Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980**. São Paulo: Cosac &Naify, 1997 365p.

divergências práticas e ideais, ocorre a publicação do *Manifesto Neoconcreto* no Rio de Janeiro, sobre a autoria de Ferreira Gullar e assinatura dos demais membros que compunham o grupo. É importante ressaltar que essa década foi marcada por inúmeras publicações que mantinham agitado o cenário de discussões em torno da Arte Concreta e de demais assuntos vinculados à mesma, como a relação entre arte, arquitetura e indústria.

Dessa forma, alinhado com outros países da América Latina, o campo artístico brasileiro nesse período (final da década de 1940 e início da década de 1950), caracterizou-se pela introdução da arte abstrata geométrica e seu embate com a “figuração” moderna dos anos de 1920 a 1940, provocando críticas e resistência por parte dos intelectuais e artistas modernistas. Não se tratava simplesmente de instituir uma nova estética, mas também incentivar uma reforma da sociedade como um todo. Até então, a arte figurativa era considerada a única forma pictórica capaz de estabelecer uma comunicação social, enraizada no “verismo ou realismo social” de tendência socialista.

Em relação ao modelo artístico dominante – pautado pela permanência do academicismo e pela projeção modernista de artistas como Di Cavalcanti (1897-1976), Oswaldo Goeldi (1875-1961) e Tarsila do Amaral (1886-1973) –, outras vertentes passam a ocupar o sistema das artes no Brasil, como o abstracionismo informal – expresso nos trabalhos de Antônio Bandeira (1922-1967), Iberê Camargo (1914-1994), Manabu Mabe (1924-1997) e Tomie Ohtake (1913-2015), entre outros – e a abordagem geométrica proposta pelo concretismo, que estava alinhada a uma estratégia política e cultural universalista, marcada pelo desejo de modernização, da construção de uma sociedade urbanizada e industrialmente desenvolvida. Dessa forma, a introdução desses conceitos plásticos baseados no construtivismo russo, no neoplasticismo holandês e nos princípios da Bauhaus, revisto, segundo (ZANINI, 1983, p.653) pelo conceito da visão harmônica universal de Max Bill, encontraram no Brasil um cenário propício para o seu engendramento, ligado aos novos fatores socioeconômicos intervenientes na realidade brasileira.

O crítico de arte José Geraldo Vieira autor do artigo intitulado *Evolução do Abstracionismo no Brasil*, publicado na revista *Habitat* no ano de 1956, faz uma observação sobre a

assimilação tardia do abstracionismo no Brasil, uma vez que essas discussões e a produção artística datam de desde a década de 1910 na Europa, com o *Manifesto Suprematista* de Kasimir Malevitch (1879-1935) em 1915, a publicação de *De Stijl* por Piet Mondrian (1872-1944) e Theo van Doesburg (1883-1931) em 1917, O manifesto *Arte Concreta* publicado também por esse último em 1930, entre outros. Segundo Vieira:

Não foi um mal o fato de não assimilarmos logo o abstracionismo; pelo contrário, era fisiológico e indispensável que passássemos pelos setores anteriores, já que de grande, antes de 1917, só tivéramos o pós-impressionismo de Eliseu Visconti. Era urgente, antes de tudo, o artista brasileiro encontrar a sua personalidade no contacto imediato com a natureza tropical, já de si impressionista e *fauve*; expressar com espontaneidade suas sensações através do tema; captar em sua tela a diversidade dos jogos luminosos; tomar como base direta a contemplação do tema natural; afazer-se da análise e à síntese óptica dos efeitos de cor e luz; fiar a múltipla realidade nacional; tentar uma geopolítica estética do panorama brasileiro rural e urbano, histórico e paisagístico; enfim, completar a sua evolução figurativista através do neoimpressionismo, do expressionismo, do simbolismo e do intimismo. Só depois disso, procurar a purificação dos meios, aprofundar no seu instinto-vocação, e obter uma pintura mais simples e pessoal, pelo abandono do modelo e das perspectivas; conseguir intensidade precípua não do real, mas do sensível, mercê da exaltação dos tons e dos contrastes, orquestrando o colorido, o arabesco para mais tarde aprender sozinho a deformar. (VIEIRA, 2012. p.60)

Para o autor, diante de uma nova realidade nacional e depois de saturados do figurativismo moderno e do nacionalismo exacerbado, é que poderíamos e deveríamos seguir para o abstracionismo. Assim, o movimento concreto no Brasil que surgiu na década de 1950 é basilar para a compreensão de uma nova intencionalidade artística, pela vontade de ordem, que procura eliminar a distinção entre forma e conteúdo, gerando novas estratégias operacionais, visuais, de uso de materiais, e qualidade de execução para a elaboração das obras.

Um texto notório de Roberto Pontual, intitulado *Brasil: As Possíveis Geometrias* publicado em uma coletânea em acompanhamento a mostra *ARTE AGORA III / AMERICA LATINA: GEOMETRIA SENSÍVEL*, estabelece um panorama do desenvolvimento do abstracionismo no Brasil, desde seu tímido aparecimento na produção pictórica de artistas modernos como Anita Malfati (1889-1964), Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), Tarsila do Amaral, entre outros, passando pelo seu ápice na década de 1950 com

o concretismo, o neoconcretismo e reverberando em produções posteriores na chamada Nova Figuração. Destaco aqui a atuação no Rio de Janeiro, entre 1940 e 1947 do casal Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) e Arpad Szenes (1897-1985), artistas típicos da Escola da Paris, além do artista romeno Sanson Flexor, recém-chegado de Paris em São Paulo no ano de 1946, que, segundo Pontual, passa a se dedicar à pintura não figurativa com fundamentações geométricas sob o estímulo do francês León Degad, então diretor do MAM-SP, e que mais tarde fundaria o importante *Atelier- Abstração*<sup>35</sup>.

Outros dois artistas brasileiros que iniciaram suas pesquisas sobre o abstracionismo geométrico ainda no final da década de 1940 são Geraldo de Barros (1923-1998) em São Paulo e Almir Mavignier no Rio de Janeiro. Este último após seu contato com Mário Pedrosa em 1947 e o conhecimento de sua tese – *Da Natureza Afetiva da Forma na obra de Arte*<sup>36</sup> –, na qual disserta sobre os conceitos e ideias em torno da teoria da *Gestalt*, que influenciam sua produção nos anos seguinte. “Como disse Mavignier em depoimento recente, Pedrosa provou-lhe “que o conteúdo de uma forma não se encontra no caráter próprio da forma” – ensinamento que o impeliu a abandonar a pintura naturalista (...) e a avançar, pesquisas de formas livres de associações, sempre mais cuidadosamente calculadas e estruturadas.” (PONTUAL, 1978, p.57).

Assim como Mavignier, Geraldo de Barros também teve contato, por intermédio de Mario Pedrosa em 1948, com os fundamentos da Teoria da Forma – *Gestalt*. Em sua prática com a fotografia foi um dos fundadores do *Grupo 15*, ateliê que funcionou no centro da cidade de São Paulo em 1947, mesmo ano em que ingressa no Foto Cine Clube Bandeirantes (FCCB), principal núcleo da fotografia moderna brasileira. Já em 1949 o artista, junto com Thomaz Farkas (1924), funda o laboratório e ministra cursos de fotografia do MASP. Em viagem à Europa frequenta a Escola Superior da Forma – assim como Mavignier e Alexandre Wollner (1928-2018) – em Ulm, Alemanha. No Brasil, compõe o Grupo Ruptura, ao lado de Waldemar Cordeiro (1925-1973), Luiz Sacilotto

<sup>35</sup> Criado por Flexor (1907-1971), o Atelier-Abstração é um dos espaços mais importantes de formação artística na cidade de São Paulo na década de 1950. O artista faz de sua casa um ateliê onde reúne um grupo de jovens para pintar e desenhar. A proposta é "criar um espaço para desenvolver uma ordenação calculada de formas e cores", explica Flexor. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo434202/atelier-abstracao>

<sup>36</sup> A tese *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte* foi apresentada por Mario Pedrosa em 1949, à Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro.

(1924-2003), Lothar Charoux (1912-1987), entre outros. Sua série de fotografias denominadas *Fotoformas* (Figuras 11 e 12) foi exposta no MASP em 1950, e representa um pioneirismo na fotografia abstrata geométrica no país.

Além das mostras e conferências já citadas anteriormente, outras exposições aqueceram o cenário brasileiro e fomentaram as pesquisas abstratas. Alguns exemplos são as mostras: *19 Pintores*, na Galeria Prestes Maia, em São Paulo, 1947 e *Alexander Calder*, no MASP, em 1949.



FIGURA 12 - GERALDO DE BARROS – ABSTRATO, 1949  
MATRIZ - NEGATIVO

FOTO: AUTOR DESCONHECIDO

FONTE:

[HTTP://WWW.LURIXS.COM/NOTICIA/GERALDO-DE-BARROS-NO-TATE-ST039IVES](http://www.lurixs.com/noticia/geraldo-de-barros-no-tate-st039ives)

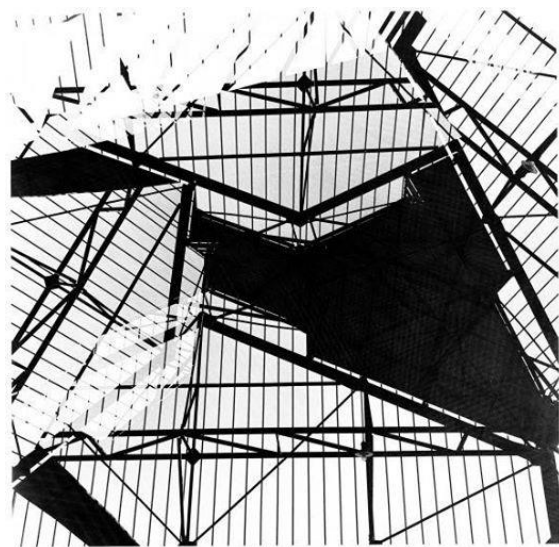


FIGURA 11 - GERALDO DE BARROS – SEM TÍTULO, 1949  
MATRIZ - NEGATIVO

FOTO: JOÃO L. MUSO / ITAÚ CULTURAL

[[HTTP://ENCICLOPEDIA.ITAUCULTURAL.ORG.BR/OBRA20030/FOTOFORMA](http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra20030/fotoforma)

u inos  
seguintes, no eixo São Paulo-Rio de Janeiro, nos,  
como Belo Horizonte e Salvador. O manifesto *Manifesto da Arte Concreta*, *ruptura*  
(Figura 13), redigido pelo grupo e diagramado por Leopoldo Haar (1910-1954) – à  
exemplo do *Manifesto Arte Concreta*<sup>37</sup>, publicado por Theo van Doesburg em Paris, na  
revista *Art Concret*, em 1930 (Figura 14) e dos textos publicados na Argentina (Figura 15)  
–, foi lançado em São Paulo, em 09 de dezembro 1952, na exposição *Ruptura* no MAM-  
SP.

<sup>37</sup> AMARAL, Aracy A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: São Paulo: 1977. 357p

# ruptura

charroux — cordeiro — de barras — fejer — haar — sacilotto — wladyslaw

a arte antiga foi grande, quando foi inteligente, contudo, a nossa inteligência não pode ser a de Leonardo, a história deu um salto qualitativo:

**não há mais continuidade!**

então nós distinguimos

- os que criam formas novas de princípios velhos.
- os que criam formas novas de princípios novos.

**por que?**

o naturalismo científico da renascença — o método para representar o mundo exterior (três dimensões) sobre um plano (duas dimensões) — esgotou a sua tarefa histórica.

**foi a crise** **foi a renovação**

hoje o novo pode ser diferenciado precisamente do velho, nós rompemos com o velho por isto afirmamos:

**é o velho**

- todas as variedades e hibridações do naturalismo;
- a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo "errado" das crianças, dos loucos, dos "primitivos" dos expressionistas, dos surrealistas, etc. . . . ;
- o não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer.

**é o novo**

- as expressões baseadas nos novos princípios artísticos;
- todas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento, e matéria);
- a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático;
- conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio.

**arte moderna não é ignorância, nós somos contra a ignorância.**

RUPTURA

B A arte antiga foi grande, quando foi inteligente, contudo, a nossa inteligência não pode ser a de Leonardo.

C A História deu um salto qualitativo: NÃO HÁ MAIS CONTINUIDADE!

D

então nós distinguimos

- os que criam formas novas de princípios velhos;
- os que criam formas novas de princípios novos

O naturalismo científico da renascença - método para representar o mundo exterior (três dimensões) sobre um plano (duas dimensões) - esgotou a sua tarefa histórica.

**foi a crise!**  
**foi a renovação!**

~~hoje o novo pode ser diferenciado precisamente do velho, nós rompemos com o velho por isto afirmamos:~~

hoje o novo pode ser diferenciado precisamente do velho, nós rompemos com o velho por isto afirmamos:

*Nós rompemos com o velho*

**E O VELHO:**

- todas as variedades e hibridações do naturalismo;
- a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo "errado" das crianças, dos loucos, dos "primitivos", dos expressionistas, dos surrealistas, etc. . . . ;
- o não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer;

~~arte moderna não é ignorância, nós somos contra a ignorância.~~

**E O NOVO:**

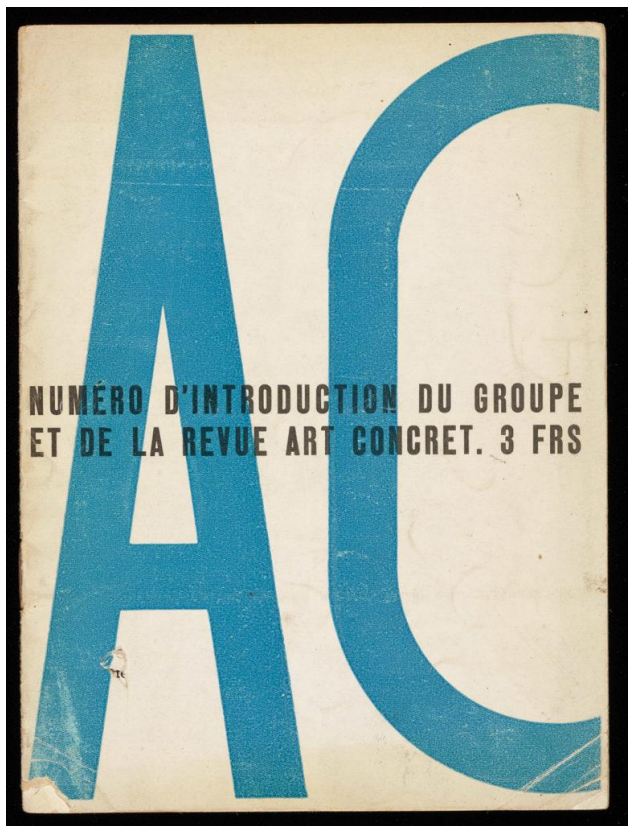
- as expressões baseadas nos novos princípios artísticos;
- todas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento, matéria);
- a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático;
- conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio.

- arte moderna não é ignorância; nós somos contra a ignorância.
- a obra de arte não contém uma idéia, é ela mesma uma idéia.

A a exposição do grupo ruptura anuncia a grande exposição nacional de arte abstrata e concreta a ser inaugurada em São Paulo no dia dois de abril de 1952.

SACILOTTI, VLADYSLAW.  
DEBARRCS, CHAROUX, CORDEIRO, FEJER, HAAR, SACILOTTI, WALCZAK.  
São Paulo, dezembro de 1952  
Museu de Arte Moderna

FIGURA 13 - (A); (B) – MANIFESTO RUPTURA, 1951 – FONTE:  
[HTTP://WWW.REVISTATROPICO.COM.BR/TROPICO/HTML/TEXTOS/1357,1.SHL](http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1357,1.shl)



# ART CONCRET

GROUPE ET REVUE FONDÉS EN 1930 A PARIS

PREMIÈRE ANNÉE - NUMÉRO D'INTRODUCTION - AVRIL MIL NEUF CENT TRENTE

## BASE DE LA PEINTURE CONCRÈTE

Nous disons :

- 1° L'art est universel.
- 2° L'œuvre d'art doit être entièrement conçue et formée par l'esprit avant son exécution. Elle ne doit rien recevoir des données formelles de la nature, ni de la sensualité, ni de la sentimentalité. Nous voulons exclure le lyrisme, le dramatisme, le symbolisme, etc.
- 3° Le tableau doit être entièrement construit avec des éléments purement plastiques, c'est-à-dire plans et couleurs. Un élément pictural n'a pas d'autre signification que « lui-même » en conséquence le tableau n'a pas d'autre signification que « lui-même ».
- 4° La construction du tableau, aussi bien que ses éléments, doit être simple et contrôlable visuellement.
- 5° La technique doit être mécanique c'est-à-dire exacte, anti-impressionniste.
- 6° Effort pour la clarté absolue.

Carlsund, Doesbourg, Hélon, Tutundjian, Wantz.

1

FIGURA 14 - MANIFESTO ARTE CONCRETA, 1930 – FONTE: RIJKSDIENST VOOR HET CULTUREEL ERFGOED, INSTITUUT COLLECTIE NEDERLAND,

[HTTP://BLOGS.GETTY.EDU/IRIS/AN-ARCHIVAL-TRAIL-CONCRETE-ART-IN-ARGENTINA/](http://blogs.getty.edu/iris/an-archival-trail-concrete-art-in-argentina/)



ELMENTARISMO UTOPICO	ELEMENTARISMO CIENTIFICO (INVENCION)
PINTURA color y plano con superposición, ilusión de perspectiva y marco rectangular.	PINTURA color y plano, armónicamente estructurados; planismo absoluto marco irregular, estructurado de acuerdo a la composición de la pintura.
ESCULTURA masa y volumen con forma es- tática.	ESCULTURA volumen articulado y formas des- plazadas.
DIBUJO línea y plano con superposición e ilusión óptica.	DIBUJO punto y línea sobre superficie.
MUSICA sonido y tiempo (docetonalismo, microtonalismo, atonalismo etc)	MUSICA sonido y suceder.
POEMAS palabras e imágenes expresivas; animistas, oniristas, significativas, figurativas, (subjetivismo.)	POEMAS palabra e imagen inventada. No sentido.
ARQUITECTURA volumen y ambiente (funciona- lismo, racionalismo.)	ARQUITECTURA ambiente, volumen, DANZA plástica y movimiento.

FIGURA 15 - ELMENTARISMO UTOPICO, ELEMENTARISMO CIENTÍFICO, C. 1945 – FONTE: THE GETTY RESEARCH INSTITUTE, [HTTP://BLOGS.GETTY.EDU/IRIS/AN-ARCHIVAL-TRAIL-CONCRETE-ART-IN-ARGENTINA/](http://blogs.getty.edu/iris/an-archival-trail-concrete-art-in-argentina/)

O manifesto proposto por Van Doesburg era preconizado por seis princípios básicos:

1º - A arte é universal

2º - A obra de arte deve ser inteiramente concebida e formada pelo espírito antes de sua execução. Ela não deve receber nada dos dados formais da natureza, nem da sensualidade, nem da sentimentalidade.

Queremos excluir o lirismo, o dramatismo, o simbolismo, etc.

3º - O quadro deve ser inteiramente construído com elementos puramente plásticos, isto é, planos e cores. Um elemento pictural só significa a "si próprio" e, conseqüentemente, o quadro não tem outra significação que ele mesmo.

4º - A construção do quadro, assim como seus elementos, deve ser simples e controlável visualmente.

5º - A técnica deve ser mecânica, isto é, exata, anti-impressionista.

6º - Esforço pela clareza absoluta.(DOESBURG, 2014, p.42)

O evento, concebido por um grupo de sete artistas – Anatol Wladyslaw (Polônia 1913 - Brasil 2004); Leopoldo Haar (Polônia 1910 - Brasil 1954), Lothar Cahroux (Áustria 1912 - Brasil 1987), Kasmer Féjer (Hungria 1923 - Portugal 1989), Geraldo de Barros (Brasil 1923 - Brasil 1998), Luiz Sacilotto (Brasil 1924 - Brasil 2003) e Waldemar Cordeiro (Itália 1925 - Brasil 1973), e que posteriormente contou com a adesão de Hermelindo Fiaminghi (Brasil 1920 - Brasil 2004), Judith Lauand (Brasil 1922) e Maurício Nogueira Lima (Brasil 1930 - Brasil 1999), procura superar o nacionalismo do movimento modernista anterior e promover um debate internacionalizado no sistema das artes. Alinhando-se ao mesmo estatuto ideológico que o texto anterior, o *Manifesto Ruptura* propõe a recusa do velho, do naturalismo, a “adoção de princípios claros e inteligentes”, além de fundamentar à “arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo”.

O sentimento antinacionalista foi difundido por todo o Ocidente nos anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, quando muitos rejeitaram a retórica do nacionalismo como vestígio do fascismo. Mas, em vez de posicionar o nacionalismo e o internacionalismo como conceitos antitéticos, minha pesquisa revela como as referências a ambas as ideologias sociais operavam em conjunto e eram intrínsecas à produção de uma imagem recém-configurada do Brasil. (LE BLANC, 2018, p.4)

Reunidos sob a figura centralizadora de Waldemar Cordeiro – responsável por representar e difundir os ideias propostos por meio de textos, debates, entre outros, o *Grupo Ruptura*<sup>38</sup> tinha como características fundamentais o papel determinante da Teoria da *Gestalt*<sup>39</sup>, o princípio racional voltado à objetividade da produção, à clareza da disciplina, à exclusão da representação figurativa naturalista, à matematização geométrica das formas – por meio de princípios estruturais e de proporção na organização do espaço – e à apropriação de técnicas advindas do design e da arquitetura

<sup>38</sup> O nome Ruptura se dá pela negação aos princípios naturalistas e figurativos, e a afirmação das questões da arte concreta.

<sup>39</sup> Teoria inspirada no pensamento matemático e voltada para a configuração de uma linguagem universal, que conduz o processo concreto à redução do vocabulário plástico, de formas geométricas articuladas no sentido da pura visualidade.

na construção dos objetos. Como citado anteriormente, o Brasil passava por um plano de desenvolvimento econômico baseado na substituição de importações, no crescimento e modernização tecnológica das cidades, e a vanguarda concretista estabelece um vínculo entre arte e indústria, procura dar à arte um sentido social mais nítido, um caráter funcional ou mesmo educativo, de acordo com a teoria construtivista vigente internacionalmente. Dessa forma, no plano cultural a mudança também se deu com a ruptura com figurativismo acadêmico e moderno até então bem assimilado no país e representado por uma sociedade nacionalista, agrária e ruralista.

Essa objetividade tem consequências plásticas precisas: a plástica concretista hierarquiza as diferenças entre a forma, considerada essencial, e o fundo, tratado na maior parte das obras como o lugar sobre o qual a forma se realiza; a cor, sempre pensada a partir das exigências formais, e a experimentação do espaço-tempo, do movimento e da matéria. A forma quase sempre seriada, implica uma ideia rítmico linear do movimento, e a cor, a ela subordinada, é basicamente elementar (COCCHIARALE, 2004, p.17-18). É importante ressaltar que o vocabulário geométrico, assim como a ideia de ritmo, composição, modulação também estava presente nos títulos de muitas obras realizadas no período pelos artistas concretos.

Isso tudo fazia parte de uma intenção estratégica cultural organizada, baseada nesse cientificismo concreto das formas, onde segundo Ronaldo Brito, o movimento “pretendia intervir diretamente no centro da produção industrial e se preocupava explicitamente em levar adiante o “sonho suíço” de transformar o ambiente social contemporâneo”. (BRITO, 2014, p.304)

No Rio de Janeiro, o *Grupo Frente* liderado pelo artista Ivan Serpa (1923-1973) era caracterizado pela adesão de jovens artistas, parte deles alunos de Serpa na Escola do MAM, de tendência amorfa, em sua maioria abstracionistas geométricos. O grupo inaugurou a sua primeira exposição em 1954 na Galeria de Arte IBEU<sup>40</sup>. A mostra conta com a participação de vários artistas, entre eles Aluísio Carvão ( Brasil 1920 – Brasil 2001), Décio Vieira (Brasil 1922 – Brasil 1988), Lygia Clark (Brasil 1920 – Brasil 1988), Lygia Pape (Brasil 1927 – Brasil 2004), Carlos Val (Brasil1937 – ), Ivan Serpa, João José

---

<sup>40</sup> Instituto Brasil Estados Unidos - Ibeu

da Silva Costa (Brasil 1931- Brasil 2014), e Vincent Ibberson (Inglaterra 19--), Segundo Pedrosa,

A arte para eles não é atividade de parasitas nem está a serviço de ociosos ricos, ou de causas políticas ou do Estado paternalista. Atividade autônoma e vital, ela visa a uma altíssima missão social, qual a de dar estilo à época e transformar os homens, educando – os a exercer os sentidos com plenitude e a modelar as próprias emoções. (PEDROSA, 1998, p. 248)

Foi na segunda exposição do grupo, realizada em 1955 no MAM-RJ, e com a adesão de outros artistas como: Abraham Palatnik (Brasil 1928 – Brasil 2020), César Oiticica (Brasil 1939 -), Franz Weissmann (Áustria 1911 – Brasil 2005), Hélio Oiticica (Brasil 1937 – Brasil 1980), Rubem Ludolf ( Brasil 1932 – Brasil 2010), Elisa Martins da Silveira (Brasil 1912 – Brasil 2001) e Emil Baruch (1920 -)., que o grupo se destaca com maior liberdade dos postulados concretos de Bill, demarcando assim certa flexibilidade temática, como o geometrismo lírico e primitivo presente na obra de Elisa Silveira, bem como uma maior liberdade cromática, além das diversidades de técnicas e materiais, como a gravura e escultura, além da pintura.

O *Grupo Frente* tinha em Ivan Serpa o conhecimento e a didática para orientar, trocar e discutir as questões técnicas e a experimentação em relação aos materiais. Foi por meio do projeto *Arte Concreta no Brasil: industrialismo e vanguardas Latino-americanas* que tivemos a oportunidade de conhecer o ateliê do artista instalado na casa em que viveu no Meier-RJ. O acervo do artista conta com um conjunto diversificado de tipologias de tintas e ferramentas que ele utilizava, além de obras não concluídas.

Serpa era um leitor assíduo e sempre atualizado, prova disso é sua biblioteca ainda preservada que conta com coleções de livros e revistas de arte (internacionais e nacionais), publicações sobre técnicas e materiais artísticos, catálogos de exposições e enciclopédias. Entre os títulos encontrados chamamos atenção para uma publicação impressa da Revista *De Stijl*, alguns catálogos de exposições internacionais das décadas de 1950 - 1960, coleções de revistas de arquitetura como *Studio*, revistas de arte como *L'OEIL* além de manuais de desenhos e de ferramentas de trabalho para desenho e pintura. É sabido que esse ambiente, assim como a casa de Mario Pedrosa, do qual

falaremos a seguir, era frequentado pelos artistas do grupo, e pressupões que ali muita coisa era discutida e compartilhada, tanto verbalmente, quanto através da circulação de bibliografias.<sup>41</sup>

Figura de extrema importância para arte concreta brasileira, Mario Pedrosa, com todo o seu conhecimento intelectual, político e crítico, foi um fiel defensor e disseminador das da teoria da *Gestalt* no Brasil, por meio de sua tese intitulada *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte* que foi defendida em 1949, na Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro. Sua convivência com os artistas era bastante coesa e acessível. Segundo Abraham Palatnik,

A gente se reunia muito, o Mario Pedrosa recebia a gente com muita alegria (...). Foi nessa ocasião que pelo menos eu me interessei e muito pelos problemas da cibernética e pelos problemas da forma, da *Gestalt*. Esses problemas todos forma muito discutidos. Eu tinha lido bastante e pedi ao Mario alguns livros, alguma literatura sobre isso porque era uma sensibilidade que eu e os outros tínhamos. Bastava ele falar algumas palavras sobre essas novas tendências que era o suficiente para despertar nossa curiosidade muito intensa. Pelo menos eu comprei uns livros, Mário também emprestou-me outros e realmente comecei a estudá-los e procurar entender melhor todos esses fenômenos: a relação do homem com a máquina, que estava muito ligada à cibernética, e principalmente à psicologia da forma, Gestalt. (PALATNIK, 1987, p. 126)<sup>42</sup>

Cabe aqui ressaltar o importante papel de Pedrosa na crítica de arte brasileira, sobretudo no concretismo, uma vez que já era considerado figura conhecida e respeitada no meio. Após a I Bienal de São Paulo, com a grande repercussão dos artistas e obras abstratas geométricas, houve uma mudança em relação a postura de muitos críticos de arte no país, alguns deles que se diziam antiarte abstrata passaram a manifesta-se a favor, outros mantiveram seus discursos críticos e contestadores, outros tantos, pelo menos, passaram a debater sobre o assunto em seus textos. Sem dúvida o papel da crítica, assim como os espaços, principalmente os museus de arte moderna do Rio de Janeiro e São

---

<sup>41</sup> Mais informações disponíveis em: GIOVANI, Giulia Villela; BRANCO, Maria Alice Honório Sanna Castelo; ROSADO, Alessandra; SOUZA, Luiz. *Ivan Serpa. Cores, materiais y técnicas*. Conservación de Arte Contemporáneo 18ª Jornada. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. p. 255 – 262.

<sup>42</sup> In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella INSTITUTO NACIONAL DE ARTES PLASTICAS (BRASIL). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

Paulo, além da Bienal de São Paulo, foram fundamentais no incentivo e na divulgação da arte concreta brasileira. Segundo Walter Zanini,

A linguagem concreta e neoconcreta contou com alguns excelentes artistas e com um número razoável de bons valores. Recebeu o apoio teórico de Mario Pedrosa, Waldemar Cordeiro, Décio Pignatari, Ferreira Gullar, entre outros, e isto foi decisivo para a sua rápida afirmação. Estimulava-se a investigação e dava-se cobertura crítica quando das exposições coletivas e individuais. (...) Mas um dos fundamentos essenciais da criatividade construtiva no Brasil foi evidentemente o espírito de grupo dos artistas. As separações ocorreram, é claro, e houve um entrelaço maior entre a organizada célula paulista e o movimento menos ortodoxo do Rio de Janeiro. Entretanto o espírito de confraria, o interesse manifestar-se coletivamente, as brigas nos juris pela consideração a colegas foram motivos determinantes na luta pela consolidação do movimento. (ZANINI, 1987, p. 120)

Seguramente a iniciativa dos jovens artistas - mesmo que essa, à princípio, não tenha sido pensada com esse objetivo estratégico - em se organizarem como grupos, foi muito importante para a ascensão e reverberação de suas obras e propostas na produção cultural visual do país, uma vez que sozinhos, e sem um respaldo teórico bem fundamentado, muitos desses artistas poderiam passar despercebidos ou subjugados no cenário da época – o que não era o caso do artista Alfredo Volpi (Itália 1896 - Brasil 1988), que apesar da sua produção abstrato geométrica, nunca quis se associar à nenhum grupo de artistas. A ideia de coletividade trouxe mais força e respeito para a poética que se construía e para os protagonistas que aqui se estabeleciam.

Voltando aos fatos, em dezembro de 1956 e fevereiro de 1957 ocorreu a *Exposição de Arte Concreta* no Museu de Arte Moderna de São Paulo e no Ministério de Educação e Cultura no Rio de Janeiro, respectivamente. Apesar de o grupo carioca pregar postulados próximos aos do *Grupo Ruptura*, os primeiros demonstraram na prática uma flexibilidade em relação à disciplina paulista, existia uma liberdade maior de criação, mostravam uma preocupação pictórica no uso da cor e da matéria, explorando aspectos subjetivos, líricos e deixando fluir muitas vezes a expressão pessoal. Como observado por Frederico Morais, “São Paulo – representando, no Brasil um estágio industrial mais avançado – vinculou-se de preferência ao concretismo suíço-alemão-holandês, enquanto o Rio –

menos industrializado, porém, mais lúdico e criativo – mostrou-se mais sensível ao construtivismo russo”. (MORAIS, 1978, P.27)

Segundo Gullar (1999) esse evento marcou, pela primeira vez, as divergências entre as duas tendências do concretismo brasileiro, o que, obrigou os artistas cariocas a tomarem uma posição mais definida em relação aos ideais ortodoxos propostos pelo grupo paulista.

Ao realizarmos hoje uma apreciação mais abrangente da produção dos artistas tanto do *Grupo Frente* como do *Grupo Ruptura*, podemos perceber que talvez as obras que foram selecionadas para *I Exposição de Arte Concreta* favoreciam o olhar e argumentação sobre as diferenças na produção dos dois grupos. No entanto, analisando com mais cautela, observamos que existiam obras na produção de alguns artistas como Sacilotto, Judith Lauand, Fiaminghi, que não possuíam um rigor de cores e formas como era ressaltado pelo discurso do grupo paulista, ou pelo menos pelo seu porta voz. A respeito disso podemos apreciar trabalhos como a obra *Vibrações verticais* (1952) de Luiz Sacilotto (Figura 16) e *Composição Vertical I* (1953) de Hermelindo Fiaminghi (Figura 17).

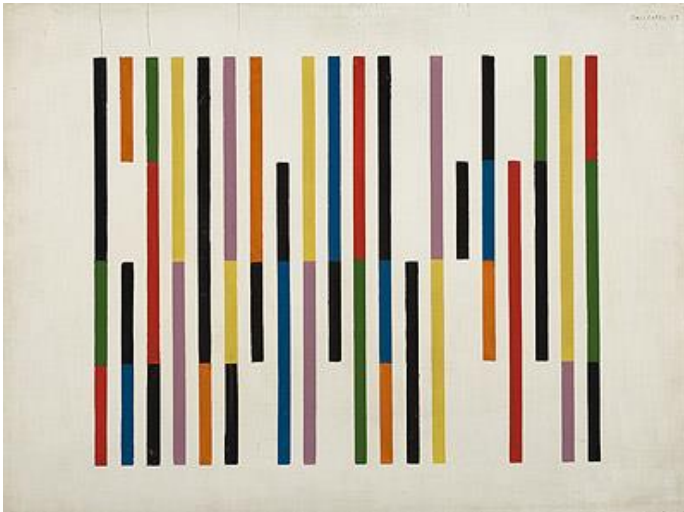


FIGURA 16- LUIZ SACILOTTO – VIBRAÇÕES VERTICAIS, 1952  
 ESMALTE SOBRE MADEIRA - 39.50 CM X 53.50 CM  
 FOTO: JOÃO L. MUSA  
 ACERVO: BANCO ITAÚ  
 FONTE:  
 VIBRAÇÕES VERTICAIS. IN: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL  
 DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. SÃO PAULO: ITAÚ  
 CULTURAL, 2020. DISPONÍVEL EM:  
 <[HTTP://ENCICLOPEDIA.ITAUCULTURAL.ORG.BR/OBRA8163/  
 VIBRACOES-VERTICAIS](http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra8163/vibracoes-verticais)>



FIGURA 17 - HERMELINDO FIAMINGHI –  
 COMPOSIÇÃO VERTICAL I, 1953  
 ÓLEO SOBRE TELA  
 ACERVO: COLEÇÃO PARTICULAR  
 FOTO: ROMULO FIALDINI  
 FONTE:  
 COMPOSIÇÃO VERTICAL 1. IN: ENCICLOPÉDIA ITAÚ  
 CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. SÃO  
 PAULO: ITAÚ CULTURAL, 2020. DISPONÍVEL EM:  
 <[HTTP://ENCICLOPEDIA.ITAUCULTURAL.ORG.BR/OB  
 RA65655/COMPOSICAO-VERTICAL-1](http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65655/composicao-vertical-1)>.>

Também podemos observar obras com rigor ortodoxo de cores, formas e figuras seriadas nas produções de Lygia Clark, Pape e Ivan Serpa, como nas obras *Superfície Modulada nº 6*, 1956 de Clark (Figura 18) e *Relevo*, 1954 de Lygia Pape (Figura 19). Poderíamos aqui discorrer demasiadamente sobre o tema, utilizando diversos exemplos, no entanto esse não é nosso principal intuito. O que queremos ressaltar aqui é que essas diferenças não eram regra.





FIGURA 18 - LYGIA CLARK. SUPERFÍCIE MODULADA Nº 6, 1956. TINTA INDUSTRIAL SOBRE MADEIRA. 44 X 109 CM.  
FOTO: ALEXANDRE LEÃO – 2012.

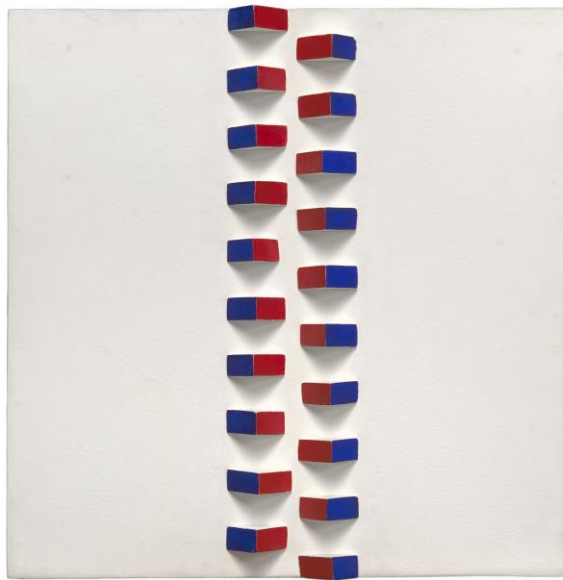


Foto: Alexandre Leão / Adriano Bueno / Elaine Pessôa - ILAB - EBA - UFMG - Mai/2016

Coordenador: ILAB: Alexandre Leão

FIGURA 19 - LYGIA PAPE. RELEVO, 1954. TINTA VINÍLICA SOBRE EUCATEX. 40,2 X 40,2 X 3,3 CM.  
COLEÇÃO MAM-RJ  
FOTO: ALEXANDRE LEÃO

Pressupõe-se que o que favoreceu a grande repercussão dessas discussões em torno das divergências entre os dois grupos foi a calorosa disputa entre Ferreira Gullar e Waldemar Cordeiro, que fomentaram, por meio de publicação de artigos e falas públicas, a possível cisão teórica e prática entre os “paulistas e cariocas”.

O lado negativo dessa historinha toda foi a atitude provinciana em se querer conferir quem eram os donos da verdade, quando divergir culturalmente, teoricamente e publicamente já é estar com um pouco de verdade, principalmente em se tratando, como se tratava, de uma manifestação, um movimento que estava ainda em curso.

Depois da exposição insurgiram-se os líderes com manifestos teóricos e polemicas sobre o já existente, retalhando o movimento no intuito de conferir prioridades para este ou aquele grupo. Prevaleceu o egoísmo das lideranças.

A ruptura foi gerada nas divergências das teorias. Romperam-se os teóricos, romperam-se os líderes, romperam-se os liderados, rompeu-se o movimento. Não se romperam as obras; estas resistiram e ainda permanecem vivas para melhor confronto; (FIAMINGH, 1987, p. 134-135)

A posição tão defendida por Gullar veio a ser instaurada três anos depois, em 1959, na / *Exposição de Arte Neoconcreta*, onde Amilcar de Castro (1920-2002), Ferreira Gullar (1930-2016), Franz Weissmann (1911-2005), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004), Reynaldo Jardim (1926-2011) e Theon Spanudis (1915-1986) assinam o *Manifesto Neoconcreto* (Figura 20), o que não significa que outros artistas não aderiram ao movimento, como Hélio Oiticica, Willys de Castro, Aluísio Carvão, Hércules Barsotti (1914-2010), entre outros. A obra de arte neoconcreta, assim como preconizado no manifesto, não era uma simples rejeição dos postulados concretistas, e sim uma experiência implícita neles. A ideia dos artistas neoconcretos não era negar a experiência passada, mas sim abrir novas possibilidades. Os problemas se recolocam, os artistas neoconcretos rompem com o conceito tradicional de *quadro* e *escultura* e propõem uma linguagem não-figurativa, cuja expressão dispensa um espaço metafórico para se realizar. (GULLAR, 1999, p.253).

A questão primeira do Neoconcretismo consiste no privilégio à experiência como momento gerador da obra, o que torna a teoria uma instância menor, determinada e não determinante. Propunha a reavaliação das tendências principais da arte construtiva –

Neoplasticismo, Suprematismo, Escola de Ulm – “na base de suas conquistas de expressão e dando prevalência à obra sobre a teoria”. A inversão no Neoconcretismo da correlação entre teoria e prática, tal como é formulada pelo concretismo, deve-se “a uma perigosa exacerbação racionalista” (...) com isso reconduz a ação do artista ao âmbito da subjetividade, onde ideias como a de criação – substituída no Concretismo pela de produção – reencontram um lugar. É importante assinalar que esta subjetividade não retorna a visão romântica, simplesmente, e não substitui, tampouco, o papel da racionalidade na feitura da obra. Ela é apenas um dado da “vontade de transcendência do racional e do sensorial” que caracteriza a poética neoconcreta. A obra “supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M. Ponty) que emerge nela pela primeira vez. (COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p.18-19)



FIGURA 20 – MANIFESTO NEOCONCRETO, 1959 – FONTE: IMAGEM DO FUNDO CORREIO DA MANHÃ, ARQUIVO NACIONAL

Intimamente ligada à fenomenologia e à percepção, a obra de arte neoconcreta exalta a polissemia do objeto e convida o espectador a uma ampliação das significações, experiências estéticas, sensoriais e poéticas.

Artistas como Hélio Oiticica com suas séries *Bilaterais* (Figura 21), *Relevos Espaciais*, *Penetráveis* e *Bólides*, assim como Willys de Castro com seus *Objetos Ativos* (Figura 22) realizam propostas relacionadas à cor e a interação com o espaço.

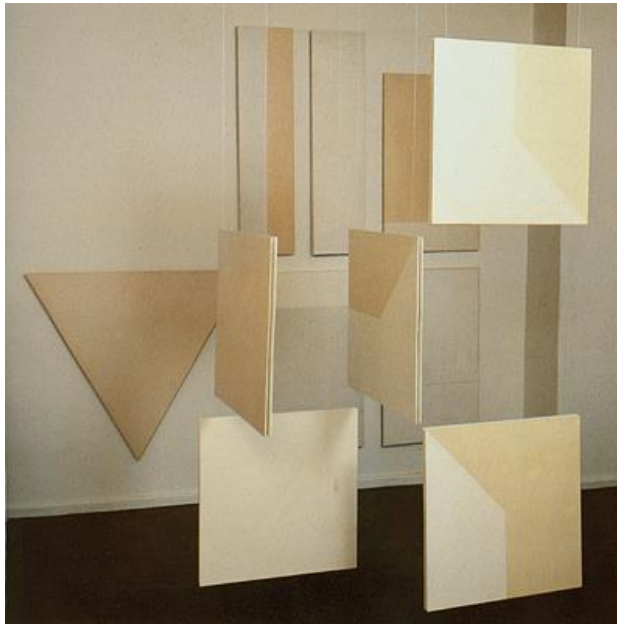


FIGURA 21 - HELIO OITICICA, BILATERAL EQUALI  
– NÃO OBJETO, 1960  
ÓLEO SOBRE MADEIRA  
FOTO: AUTORIA DESCONHECIDA  
ACERVO: PROJETO HÉLIO OITICICA  
FONTE: BILATERAL EQUALI, NÃO - OBJETO. IN:  
ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E  
CULTURA BRASILEIRAS. SÃO PAULO: ITAÚ  
CULTURAL, 2020. DISPONÍVEL EM:  
<[HTTP://ENCICLOPEDIA.ITAUCULTURAL.ORG.BR/  
OBRA66368/BILATERAL-EQUALI-NAO-OBJETO](http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66368/bilateral-equali-nao-objeto)>

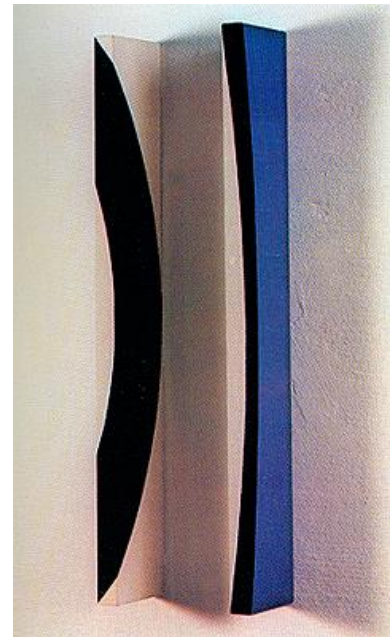


FIGURA 22 - WILLYS DE CASTRO,  
OBJETO ATIVO, 1962  
ÓLEO SOBRE TELA COLADA SOBRE MADEIRA  
FOTO: ROMULO FIALDINI  
ACERVO: COLEÇÃO PARTICULAR  
FONTE: OBJETO ATIVO 1-1. IN: ENCICLOPÉDIA  
ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA  
BRASILEIRAS. SÃO PAULO: ITAÚ CULTURAL,  
2020. DISPONÍVEL EM:  
<[HTTP://ENCICLOPEDIA.ITAUCULTURAL.ORG.BR/  
OBRA13934/OBJETO-ATIVO-1-1](http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra13934/objeto-ativo-1-1)>.

Lygia Clark desconstrói a bidimensionalidade do quadro e propõe objetos como os *Casulos*, *Trepantes* e os *Bichos*, esse último convidando o público a manipular a própria

obra, e por que não ressaltar os *Balés Neoconcretos* de Lygia Pape e a produção de diversos outros que contribuíram para essa nova poética.

É porque a obra de arte transcende o espaço mecânico que, nela, as noções de causa e efeito perdem qualquer validade, e as noções de tempo, espaço, forma, cor estão de tal modo integradas - pelo fato mesmo de que não preexistiam, como noções, à obra - que seria impossível falar delas como de termos decomponíveis. (Manifesto neoconcreto, 1959, s.p)

Segundo a *Teoria do Não Objeto* formulada por Ferreira Gullar, "(...) o não objeto não é um antiobjeto, mais um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais; um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá a percepção sem deixar resto." (GULLAR, 1999. p.289). Sendo assim, a proposta neoconcreta caminha no sentido de expandir o significado da obra e a exaltação da experiência.

Ao final da década de 1950 e início dos 1960 o concretismo, assim como a euforia desenvolvimentista do país, acaba entrando em crise. Os princípios básicos de racionalidade, produção e progresso são ultrapassados por uma realidade de desorganização política e econômica que culminaria no Golpe Militar de 1964. No Rio de Janeiro, os artistas que aderiram ao grupo neoconcreto continuam desenvolvendo seus trabalhos nos primeiros anos da década e a partir de 1963 o grupo começa a se dissolver naturalmente. Já em São Paulo, os artistas do *Grupo Ruptura* começam, cada vez mais, a dedicar-se à pesquisa pessoais, como por exemplo propostas com a exploração da cor como elemento cardinal, porém sem abandonar o uso da forma geométrica, como é o caso da série *Retícula cor-luz* de Fiaminghi, ou explorando os efeitos da *op art* como os trabalhos da série *Concreções* de Sacilotto e a chamada arte concreta semântica com as propostas dos *Popcretos* de Waldemar Cordeiro. Por fim, cabe ressaltar que muitos dos artistas concretos de São Paulo e alguns outros do Rio de Janeiro, durante os anos de 1950 e 1960, acabam se dedicando também a atividades profissionais ligadas ao design gráfico, à diagramação, arquitetura, paisagismo, programação visual, entre outras.

## 2.1. COMPONENTES DA PINTURA CONCRETA BRASILEIRA: MATÉRIA, FORMA, COR E TEXTURA

Frequentemente o artista concreto, ele próprio, re-executa uma obra sua que se danificou ou se perdeu, a partir de anotações, documentação fotográfica ou material de arquivo. A justificativa é que a obra abstrato-geométrica finalizada resulta quase sempre de um projeto. Como um trabalho conceitual, pode ser refeito com materiais fiéis a seu projeto original, anos ou décadas depois. (AMARAL, 1998, p. 319).

Até aqui discorreremos sobre a introdução da arte concreta no Brasil, as condições sobre as quais ocorreram o desenvolvimento das pesquisas e trabalhos dos artistas, bem como a atuação dos grupos *Ruptura*, *Frente* e *Neoconcreto*. O intuito foi realizar essa abordagem para então começarmos a discorrer sobre os aspectos formais e características das obras em si, para que assim possamos refletir sobre os processos de intervenção aos quais alguns desses objetos já passaram ou estão sujeitos a passar.

Do ponto de vista puramente pictórico, a arte concreta consistiu na aplicação de um vocabulário restrito a cores, linhas e formas geométricas estruturadas de modo a alcançar sensorialmente, pela relação entre os elementos plásticos no plano pictórico, as dimensões virtuais de tempo e movimento. Contudo, este dinamismo não poderia ser obtido por métodos aleatórios. Ao contrário, a solução artística perpassava pelo rigor matemático na elaboração dos projetos e na habilidade de execução, por meio de uma técnica disciplinada de construção da pintura. De modo que as pinturas dessa linguagem, ao contrário das pinturas da tradição narrativa, não admitiam improvisações ou arrependimentos, que os pintores figurativos costumavam incorporar ao processo de representação em seus quadros. Assim, a complexidade técnica da pintura concreta consistia na obtenção de um plano pictórico, distinto do plano representacional perspectivo, no qual campos de cor e formas geométricas interagiam entre si. O que pressupõe a indispensabilidade da pesquisa artística de procedimentos técnicos e da experimentação de materiais (suportes e tintas) que atendessem a esse propósito.

Para confeccionar as obras com o rigor e a disciplina necessária à estética concretista, chegou-se à conclusão, por meio da pesquisa realizada, que a maioria dos artistas faziam um esboço, estudo, projeto (Figuras 23 e 24) de sua obra antes de executá-la no suporte escolhido.



FIGURA 24 - HERMELINDO FIAMINGHI,  
ESTUDO CÍRCULOS CONCÊNTRICOS E  
ALTERNADO . S/D  
TINTA GUACHE E GRAFITE SOBRE PAPEL  
CRÉDITO: INSTITUTO DE ARTE  
CONTEMPORÂNEA – IAC – SP

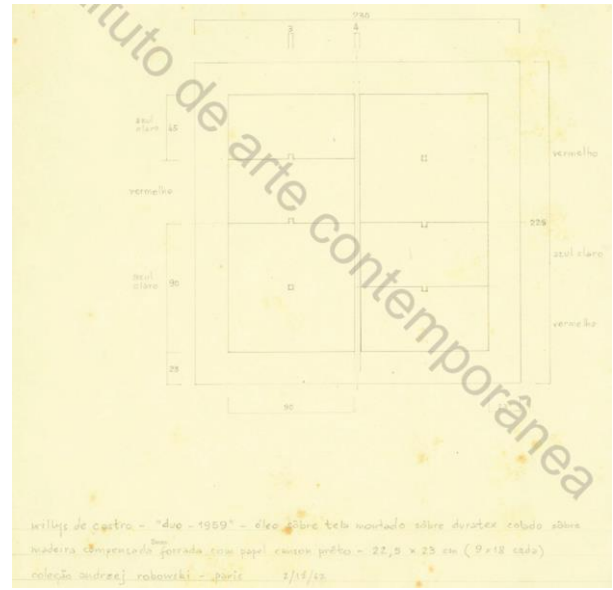


FIGURA 23 - WLLYS DE CASTRO, ESTUDO 1959  
GRAFITE SOBRE PAPEL  
CRÉDITO: INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA – IAC – SP

En la vertiente concreta los artistas no buscan nada más allá que la representación de una composición formal sin ninguna intencionalidad intrínseca, liberándose así de cualquier asociación simbólica con la realidad. Para ellos las líneas y formas son concretas por sí mismas, dando importancia a la representación de un sistema compositivo mediante esas líneas, formas y colores. (...) el material como elemento más significativo y formador de la superficie final sobre la que recae todo el peso del significado.<sup>43</sup> (PACHECO, SELVI, 2011. p.21)

Através de desenhos de cunho matemáticos e geométricos calculados, realizados com a ajuda de ferramentas (Figura 27) como régua, compasso e tira linhas, com uso de grafite, nanquim, lápis de cor e/ou tintas, colagens em cartões e cartolinas, dobraduras, folhas quadriculadas ou não, entre outros, os artistas compunham as formas que seriam

<sup>43</sup> No concreto, os artistas não buscam nada além da representação de uma composição formal sem nenhuma intencionalidade intrínseca, libertando-se de qualquer associação simbólica com a realidade. Para eles as linhas e formas são concretas por si mesmas, dando importância à representação de um sistema composicional por meio dessas linhas, formas e cores. (...) O material como elemento mais significativo e formador da superfície final sobre a qual repousa todo o peso do sentido.

reproduzidas na tela, suporte de metal, ou suportes industriais de madeira. Precisamos, então, que a forma – *Gestalt* – é o elemento base de toda composição que se segue, como a cor e a textura.

Já o dissemos a propósito da forma: o que nos diz respeito é este valor absoluto que damos à forma independentemente daquilo que ela pode representar. E do mesmo modo a estrutura ou construção: que passa, de simples esqueleto para *ordenar* as formas, a assumir o seu lugar e a constituir a obra em *si mesma*. Com isso desaparece uma dualidade que sempre existiu o quadro: o fundo e as imagens; onde a estrutura toma o lugar das imagens sobrepostas não haverá mais dualidade entre o fundo e as imagens e o quadro terá recuperado a sua identidade primeira, a *unidade*. (TORRES-GRACÍA, 2008, p.432)

Após realizados os projetos, o artista passava a riscar o suporte (estrutura) para demarcar as formas, linhas e composições, para tanto, assim como mencionamos, utilizavam a régua, o compasso, o compasso ponta seca, o tira linhas e o grafite (Figuras 25 e 26). Após o desenho ser inserido no suporte, passava-se então a isolar as áreas que receberiam os conteúdos pictóricos, para isso poderiam utilizar máscaras ou fitas adesivas, que já estavam disponíveis no mercado, e, por auxiliarem na formação de linhas retas e possuírem superfície aderente, permitiam o isolamento exato das formas, facilitando assim a aplicação da tinta dentro dos limites dos desenhos.<sup>44</sup>

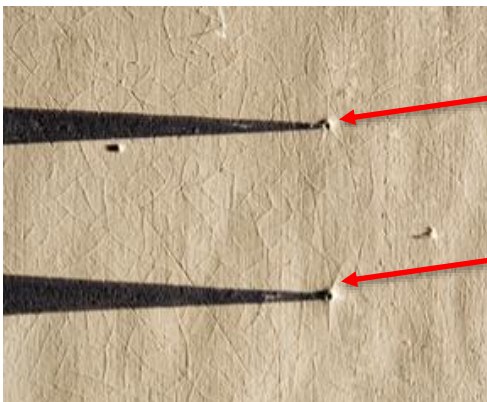


FIGURA 25 - HERMELINDO FIAMINGHI,  
ALTERNADO I, 1956  
TINTA ALQUÍDICA SOBRE EUCATEX, 60,0x60,0  
CM  
DETALHE DE MARCAS DE PONTA SECA NO  
VÉRTICE DAS FORMAS.  
FOTO: ALEXANDRE LEÃO  
ACERVO: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO  
PAULO

<sup>44</sup> Fruto do desenvolvimento do projeto *Concrete Art in Argentina and Brazil* realizado pelo Getty Conservation Institute, a pesquisadora Pia Gottschaller desenvolveu um vídeo onde explica as técnicas utilizadas pelos artistas estudados no âmbito do projeto, exemplificando e analisando o uso e funcionamento das ferramentas citadas acima, bem como o resultado visual de suas aplicações. Disponível em: [https://www.getty.edu/conservation/our\\_projects/science/concrete\\_art/related\\_mats.html](https://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/concrete_art/related_mats.html)



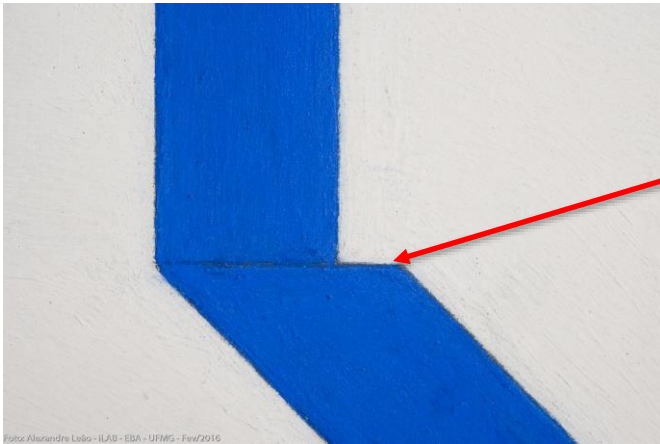


FIGURA 26 - JUDITH LAUAND, QUATRO GRUPOS DE ELEMENTOS, 1959  
TÊMPERA SOBRE EUCATEX, 60,0x60,0 CM  
DETALHE MARCA DE GRAFITE COMO ESBOÇO DA FORMA  
FOTO: ALEXANDRE LEÃO  
ACERVO: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

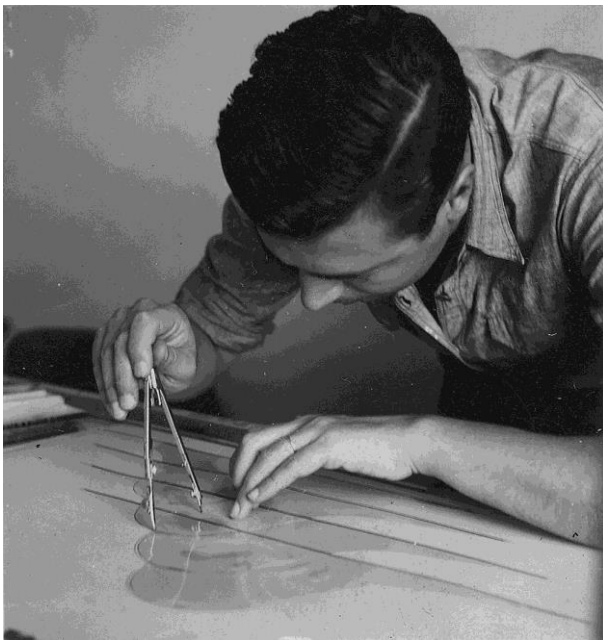


FIGURA 27 - ARTISTA WALDEMAR CORDEIRO TRABALHANDO NOS ANOS 50 COM UM COMPASSO.  
FOTO: AUTORIA DESCONHECIDA  
ACERVO: ANALÍVIA CORDEIRO  
FONTE:  
[HTTPS://WWW.GETTY.EDU/ART/EXHIBITIONS/CISNEROS/INNER.HTML](https://www.getty.edu/art/exhibitions/cisneros/inner.html)

Como mencionado por Aracy Amaral anteriormente, as diretrizes elaboradas nesses projetos poderiam ser executadas e reexecutadas pelos artistas. Sabe-se que Lygia Clark e Willys de Castro, por exemplo, algumas vezes, produziam versões iguais de suas respectivas obras, com mesmo título, composição de formas, cores, e materiais, vez ou outra apenas com pequenas diferenças de medidas e datas de produção, como é o caso de algumas *Superfícies Moduladas* (Figuras 28 e 29), *Planos em Superfície Moduladas* (Figuras 30 e 31) *Espaços Modulados* (Figura 32) e *Unidades*<sup>45</sup> de Clark, e alguns exemplares das séries *Pintura*, *Soma entre Planos* e *Objeto ativo* (Figura 33) de Willys de Castro, que, algumas vezes, apresentavam apenas modificações cromáticas.



FIGURA 29 - LYGIA CLARK. PLANOS EM SUPERFÍCIE MODULADA Nº3, 1957. TINTA AUTOMOTIVA (DUCO) SOBRE EUCATEX. 60 X 60,0 X 0,7 CM FOTO: ANA CAROLINA MONTALVÃO - 2013

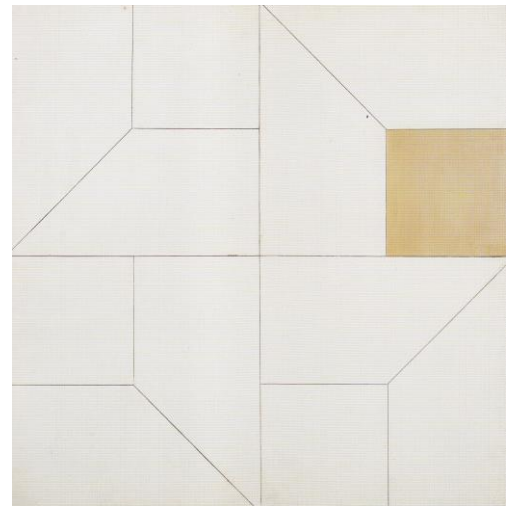


FIGURA 28 - LYGIA CLARK. PLANOS EM SUPERFÍCIE MODULADA Nº3, 1957. TINTA INDUSTRIAL SOBRE MADEIRA. 75,8 X 75,8 CM FONTE: LYGIA CLARK THE ABANDONMENT OF ART, 1948-1988. MOMA, 2014.

<sup>45</sup> Exemplo das Unidades pertencentes ao MAM-RJ que possuem data de re-execução de 1986 – sendo as primeiras versões (iguais) executadas em 1959 – por ocasião da mostra individual da artista realizada no mesmo ano no Paço Imperial do Rio de Janeiro. Segundo Luciano Figueiredo – em entrevista ao projeto *Arte Concreta: A Materialidade da Forma, Industrialismo e Vanguarda Latino-americana* – a artista não conseguiu reunir um número razoável dessas obras realizadas na década de 1950 e por isso solicitou a confecção, sob sua orientação, dessas *réplicas* (terminologia usada pelo MAM-RJ) através das diretrizes contidas em seus projetos que ainda estavam conservados.

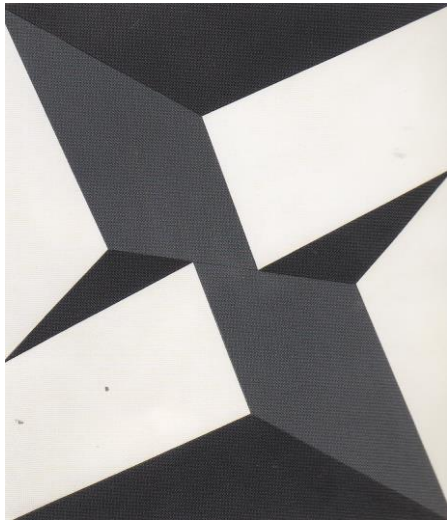


FIGURA 30 - LYGIA CLARK. PLANOS EM SUPERFÍCIE MODULADA Nº5, VERSÃO 01, 1957. TINTA INDUSTRIAL SOBRE MADEIRA. 79,0 X 70,0 CM  
 FONTE: LYGIA CLARK THE ABANDONMENT OF ART, 1948-1988. MOMA, 2014



FIGURA 31 - LYGIA CLARK. PLANOS EM SUPERFÍCIE MODULADA Nº2, VERSÃO 01, 1957. TINTA INDUSTRIAL SOBRE MADEIRA. 80,0 X 68,0 CM.  
 FONTE: LYGIA CLARK THE ABANDONMENT OF ART, 1948-1988. MOMA, 2014.



FIGURA 32 - LYGIA CLARK. ESPAÇO MODULADO Nº3, VERSÃO 01, 1959. TINTA INDUSTRIAL SOBRE MADEIRA  
 FONTE: LYGIA CLARK THE ABANDONMENT OF ART, 1948-1988. MOMA, 2014



FIGURA 33 WILLYS DE CASTRO. OBJECTO ATIVO, 1962. ÓLEO SOBRE TELA COLADA SOBRE CHASSI DE MADEIRA. 25 X 25 X 25 CM  
 COLEÇÃO PINACOTECA SP. FOTOGRAFIA: AUTORA

É interessante ressaltar que diversos artistas re-executaram obras de projetos realizados nas décadas de 1950, posteriormente nas décadas de 1970-1980, quando houve uma retomada da discussão e estudos sobre a arte concreta e neoconcreta brasileira, impulsionada, talvez, pela exposição *O projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1977, sob a curadoria de Aracy Amaral e Lygia Pape. Dessa forma, esses trabalhos encontraram um mercado mais otimista e aquecido, com a atuação de colecionadores e galerias. Segundo Lygia Pape na década de 1950 “Não havia nenhum mercado mesmo, você vendia eventualmente. Alguém ia na sua casa e comprava um trabalho seu, mas não havia galeria de arte.” (PAPE, 1987, p.158)<sup>46</sup>

Um caso curioso trata da pintura *Função Diagonal* 1952 (Figura 34), de Geraldo de Barros. Inicialmente a composição foi realizada utilizando tinta alquídica sobre *hardboard*, nas cores preta e branca. O seu título faz referência às linhas diagonais que constituem o desenho, dando ênfase ao potencial geométrico concreto. No ano de 1999 o autor cria outra obra, com uma composição bastante similar, invertendo a direção da forma central, modificando as técnicas e materiais e as dimensões, porém mantendo as cores preta e branca e as demais figuras iguais. A grande questão está no título da obra, *Homenagem à Volpi* (Figura 35), que cria um escopo contextual para a composição, remetendo as formas geométricas às bandeiras tão exploradas pelo artista Volpi. Neste caso, apesar da ordenação tão próxima à pintura de 1952, a nova obra reporta a outro significado, diferente da proposta inicial.

---

<sup>46</sup> In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella INSTITUTO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS (BRASIL). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

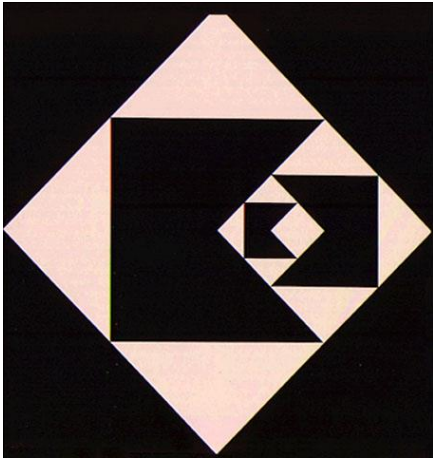


FIGURA 34 - GERALDO DE BARROS, FUNÇÃO  
DIAGONAL, 1952  
TINTA ALQUÍDICA SOBRE HARDBOARD, 60,3 X  
60,3 CM (LARGURA X ALTURA)  
FOTO: ROMULO FIALDINI  
ACERVO: THE MUSEUM OF MODERN ART.

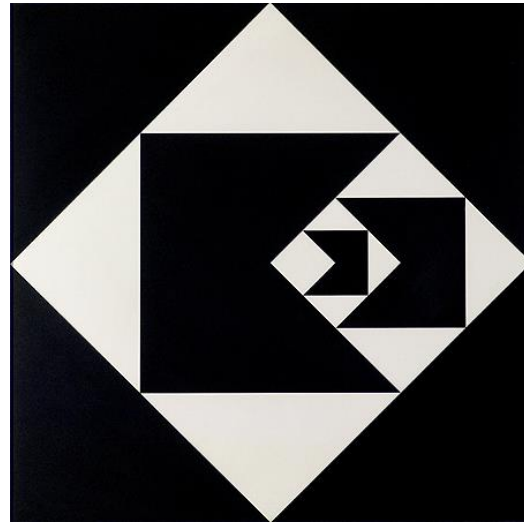


FIGURA 35 - HOMENAGEM A VOLPI, 1999  
LAMINADO MELAMÍNICO COLADO SOBRE  
AGLOMERADO E METAL, 90,1 X 90,1 CM (LARGURA  
X ALTURA)  
FOTO: AUTOR DESCONHECIDO  
ACERVO: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

Um aspecto relevante a se pontuar, trata da importância desses projetos para os próprios artistas, como para a produção dessas obras por terceiros, prática essa que possuía artistas adeptos, como por exemplo Waldemar Cordeiro. Segundo Décio Pignatari,

O Cordeiro era um pouco estranho, chegou a ponto de fazer uma exposição em que mandou executar as obras. Naquele tempo havia muitos ateliês de pintura de placas de rua. Ele entregou os projetos cinco dias antes da exposição e mandou executar tudo a pincel por um plaquista. (...) Foi um escândalo. Mesmo para nós foi um escândalo, porque a gente aceitava tudo, mas não chegava a tanto. O cara não se dá ao trabalho nem de pintar mais o quadro! Esses é que eram os aspectos positivos do Cordeiro. (PIGNATARI, 1987 p.75)

Não podemos confirmar se essa era uma atividade corriqueira pela maioria dos artistas concretos brasileiros, acredita-se que não, no entanto, o vocabulário plástico formal do concretismo buscava suprimir a subjetividade do artista de sua caligrafia ou impressões digitais, a obra de arte poderia se aproximar de um protótipo, projeto ou um múltiplo reproduzível, e aí morava também o seu cunho social, como ressalta Lygia Pape:

É claro que quando o pessoal de São Paulo propõe, por exemplo, uma pintura com cor lisa (o Ivan Serpa e a Lygia Clark no Rio usaram isso também), pintando com tinta de automóvel, com pistola para não ter nenhum resíduo romântico ou subjetivo da mão e criar o meio – tom, está-se praticamente trabalhando para um projeto que poderá ser reproduzido industrialmente. É nesse sentido que ele está inserido no social. (...) À medida que você podia fazer um projeto e mandar uma outra pessoa reproduzir, porque a cor era a número tal, pistolada, lixada inclusive para evitar qualquer efeito mais romântico, tornava-se possível a qualquer pessoa reproduzir a obra. Esse é o dado que poderia inserir a obra no social. (PAPE, 1987, p. 158)<sup>47</sup>

Entramos então na questão acerca dos materiais utilizados pelos artistas para a confecção dessas pinturas. Como citado anteriormente, a estética concreta está intimamente ligada ao produto e plástica industrial. É esta sensação de coisa nova, saída da fábrica, com cheiro, gosto e aparência de algo absolutamente original o que caracteriza o produto estandardizado. (MORAIS, 1962. p.78) Para conseguir resultados próximos a esses postulados, os artistas concretos adotaram a experimentação de novos materiais, dos mais diversos e sem preconceito. Pintavam utilizando a pistola (que elimina as marcas da pincelada do artista), com uso das tintas e suportes industriais, contudo, também exploravam as técnicas tradicionais como a pintura à pincel, a tinta à óleo comercializada em bisnagas, além das confeccionadas na cozinha dos artistas, como os óleos de Aluísio Carvão e as têmperas de Judith Lauand e Cordeiro. Uma das alternativas encontradas pelos artistas para eliminar a marca do pincel, quando utilizavam as tintas industriais, tratava da ação de lixá-las após secas para produzir superfícies uniformes. Podemos tratar também da questão da cor nessas tintas, pois como podiam ser aplicadas diretamente ou apenas diluídas, não havia alterações nos aspectos tonais da obra, era mais fácil conseguir a uniformidade da cor com as tintas industriais. Devemos ressaltar, no entanto, a capacidade de realizar pinturas extremante homogêneas utilizando o óleo tradicional, como praticado tão primorosamente por Aluísio Carvão.

Os exames visuais e os resultados das análises científicas feitas nas obras selecionadas, que incluíram exames estratigráficos das camadas pictóricas e análises de pigmentos e

---

<sup>47</sup> In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella INSTITUTO NACIONAL DE ARTES PLASTICAS (BRASIL). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

veículos, forneceram dados sobre a materialidade do conjunto de obras que, conjugados aos dados coletados nas pesquisas históricas, ampliaram o conhecimento acerca dos processos de criação dessas pinturas. Quanto às obras estudadas, as análises científicas permitiram a identificação de diferentes categorias de aglutinantes nas tintas utilizadas pelos artistas: óleo, óleo-resina, têmpera, alquídica, acrílica, acetato de Polivinila (vinílica – PVA) e nitrocelulose. Ora, especialmente as tintas baseadas em resinas alquídicas, óleo-resina, vinílicas e nitrocelulose eram formuladas para aplicações específicas, tais como pintura arquitetônica, pintura de superfícies metálicas e pinturas automotivas e navais.

Na década de 1950, diferentes tipologias de tintas artísticas, imobiliárias e automotivas eram produzidas no Brasil, ou por empresas genuinamente nacionais ou por empresas de capital estrangeiro que aqui se instalaram, conforme a pesquisa desenvolvida para o projeto *Arte Concreta: A Materialidade da Forma, Industrialismo e Vanguarda Latino-americana* e apresentada na dissertação de mestrado e tese de doutorado sobre o tema realizados pelos pesquisadores João Henrique Ribeiro Barbosa<sup>48</sup> e Maria Alice Sanna<sup>49</sup>, respectivamente, que além de apresentarem um histórico sobre a introdução desses materiais no Brasil, também discutem sobre as características e aplicabilidade dos mesmos pelos artistas concretos brasileiros.<sup>50</sup>

Penetramos aqui em dois problemas centrais do campo da produção industrial: a fabricação em série a standardização. O produto fabricado em série deve ser encarado sobre dois aspectos. Representa ele, inicialmente, a eliminação do tempo gasto anteriormente à própria execução. Quer isto dizer o seguinte: o

---

<sup>48</sup> BARBOSA, João Henrique Ribeiro; SOUZA, Luiz Antônio Cruz. *Arte construtiva brasileira: o uso de materiais pictóricos industriais pelos artistas nas décadas de 1950 e 1960*. 2017. 312 f., enc. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/BUOS-ARTJTM>>. Acesso em: 17 out. 2017.

<sup>49</sup> BRANCO, Maria Alice Honório Sanna Castelo; FRONER, Yacy Ara; ROSADO, Alessandra. *A experimentação das vanguardas brasileiras no pós guerra: conceito e materialidade*. 2019. 264 f., enc. TESE (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

<sup>50</sup> Outra importante publicação sobre o tema e que vale ser ressaltada, trata do exemplar intitulado *Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the colección Patricia Phelps de Cisneros* que acompanhou a exibição do acervo estudado no J. Paul Getty Museum no Getty Center em 2018, e partiu do projeto *Making Art Concrete*. O volume tratou dos fundamentos sociais, políticos e culturais das proposições dos artistas brasileiros e argentinos, combinados à análise da história da arte e da ciência, realizando contribuições relevantes ao campo do estudo da arte latino-americana do pós-guerra.

GOTTSCHALLER, Pia; LE BLANC, Aleca. *Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros*. Los Angeles: Getty Conservation Institute and the Getty Research Institute. 2017. 143p.

pintor, antes mesmo de começar a encher a tela de tintas, ou antes de prepará-la para receber as tintas (lançar a base), deve arrumar a tela. Pois bem, hoje a tela foi praticamente abolida e em seu lugar surge o Eucatex, o Duratex, e outros materiais, que poderemos definir como uma tela convenientemente preparada. É ao mesmo tempo cômoda e prática: economiza tempo. (...) Em vista disso, o seu emprego permite uma maleabilidade de soluções praticamente ilimitada e, dentro da unidade, uma variação individual e pessoal. Daí a afirmação de que o produto pré-fabricado representa a pluralidade dentro da unidade. A pré-fabricação, porém, tem um sentido mais amplo, pois ela significa uma solução industrial para o problema do artesanato. Economizando tempo para o artesão, ela permite ainda, de certo modo, soluções individuais, dentro de um todo já previamente determinado. (MORAIS, 1962. p.75 – 76)

Como enfatizado por Frederico Moraes, o suporte de Eucatex®, Duratex®, Nordex®, ou tantos outros nomes comerciais, assim como a Fórmica® ou os compensados de madeira, além de chapas metálicas, também eram materiais alinhados à estética concreta, pois possuíam superfícies uniformes, o que facilitava a produção do artista, além de serem acessíveis financeiramente, disponibilizados comercialmente, e propiciarem uma economia de tempo e materiais para a preparação do suporte, permitindo um perfeito casamento com a tinta industrial.

Devemos, no entanto, reiterar que muitos artistas não abandonaram a pintura sobre tela, sobretudo as técnicas tradicionais como já mencionamos, porém buscavam alternativas para tentar eliminar marcas que poderiam comprometer homogeneidade da superfície. A proposta era bastante clara, a busca de superfícies uniformes, independente da técnica e dos materiais utilizados.

Além disso, exatamente em função das características materiais das obras e do processo de experimentação, muitos artistas criaram controles sistematizados dos projetos, incluindo as versões elaboradas a partir de um projeto inicial. *Assim, como chamar de cópia, plágio ou falsificação uma obra reproduzida pelo mesmo artista, mesmo em épocas distintas? Como abalizar o valor das obras pelos crivos tradicionais de originalidade e autenticidade se, considerando as questões conceituais engendradas pelo próprio processo criativo e operacional da linguagem concreta, permitiam a dobra, reprodutibilidade técnica, repetição ou produção serial de um mesmo produto artístico?*



No caderno de controle de Lygia Clark (Figura 36), a obra *Superfície Modulada n. 1*, feita em 1957, consta como tendo sido produzida em três versões: a primeira registra Brasília, a segunda informa MAM e na terceira notifica Mário Shemberg. *O que tais registros nos informam, tanto quanto especialistas em autenticação, conservadores ou historiadores da arte?* A prática artística mudou completamente os eixos propositivos ao alterarem os paradigmas viscerais da obra de arte, desde o colecionismo do século XV: *o conceito de obra-prima, única, original, autêntica e irreproduzível, disposto na Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori (As Vidas dos mais Excelentes Pintores, Escultores e Arquitetos), escrita pelo pintor e arquiteto Giorgio Vasari (1511-1574), e publicado em 1550 por Lorenzo Torrentino em Florença, estaria sendo rompido a partir da reprodutibilidade proposta pela própria artista?*

*Se a gravura e as esculturas em metal, tecnicamente reproduzíveis em sua essência, tiveram um espaço diferenciado no campus artístico, de que forma a reprodutibilidade dos objetos da arte concreta brasileira estabeleceu uma nova problemática?*

Sabemos que Lygia Clark fez inúmeras obras nos anos oitenta, tanto a partir de encomendas quanto em função da projeção adquirida nesse período. Entre 1970 e 1976, período em que lecionava na Faculté d'Arts Plastiques St. Charles, na Sorbonne, em Paris, ela já havia abandonado a produção objetual e se voltado, principalmente, para as experiências sensoriais corporais. Ao retornar ao Brasil em 1976, antes dos movimentos de abertura democrática e da anistia (1979), dedicou-se ao estudo das relações terapêuticas da arte sensorial e dos objetos relacionais em seu apartamento no Rio de Janeiro. Contudo, a partir dos anos 1980 sua obra ganha reconhecimento internacional a partir de diversas publicações, retrospectivas e em mostras antológicas da arte internacional do pós-guerra, tanto no Brasil quanto no exterior. A partir de então, retorna aos objetos cultuados nesse espaço sistêmico da arte e se permite reproduzi-los, tais e quais estruturados nas décadas de 1950 e 1960.

1) Superfície Modulada	n1 X (0,87x0,60)	1957	branco	1ª ver: Brasília 1/ 2ª ver: MAM 3ª ver: Mario Shenberg 1
2) Planos em superfície M. n2 X (0,41x0,83)		1957	Azul bran	1ª ver: F. Wellem 2/ 2ª ver: 3ª ver: 2
3) Planos em superfície M. n3 X (0,75x0,75)		1957	quad. Amar.	1ª ver: Keller 3/ 2ª ver: M. Pedrosa 3ª ver: 3
4) Planos em superfície M. n4 X ( )		1957		1ª ver: M. A. M. S. Paulo 2/ 2ª ver: 3ª ver: 4
5) Planos em superfície M. n5 X (1,10x0,55)		1957	cubos	1ª ver: N. M. Sodre 8/ 2ª ver: 3ª ver: 5
6) Planos em superfície M. n6 X ( )				1ª ver: 6/ 2ª ver: 2ª ver: 6
7) Planos em superfície M. n7 X (0,60x0,30)		1957	jarônes	1ª ver: 7/ 2ª ver: 3ª ver: 7
8) Planos em superfície M. n8 X (0,70x1,05)		1957	4 cubos	1ª ver: 8/ 2ª ver: 3ª ver: 8
9) " " " Mod. série B n1 X (1,00x1,00)		1958	Cufesheim	1ª ver: Dato-Camara 4/ 2ª ver: M. Shenberg 3ª ver: 9
10) " " " Mod. série B n2 X (1,00x1,00)		1958	" " "	1ª ver: 10/ 2ª ver: 3ª ver: 10
11) " " " Mod. série B n3 X (1,00x1,00)		1958	" " "	1ª ver: 11/ 2ª ver: 3ª ver: 11
12) " " " Mod. série B n4 X (1,00x1,00)		1958	Spanadic	1ª ver: Man Shing 12/ 2ª ver: 3ª ver: 12
13) " " " Mod. série B n5 X (1,20x0,47)		1958	grego hor.	1ª ver: 13/ 2ª ver: L. Martins 3ª ver: 13
14) " " " Mod. série B n6 X (1,08x0,25)		1958	" " vert.	1ª ver: 14/ 2ª ver: Sonia Lins 3ª ver: 14
15) " " " Mod. série B n7 X (1,00x1,00)		1958	triângulo	1ª ver: 15/ 2ª ver: Spato 3ª ver: 15
16) " " " Mod. série B n8 X (1,00x1,00)		1958	simp. Span.	1ª ver: 16/ 2ª ver: N. 8 3ª ver: 16
17) " " " Mod. série B n9 X (1,00x1,60)		1958	gde. comp.	1ª ver: 17/ 2ª ver: N. 9 3ª ver: 17
18) Espaço Modulado	n1 X (0,30x0,80)	1959	1. ext. Feix	1ª ver: 18/ 2ª ver: N. 1 3ª ver: 18
19) Espaço Modulado	n2 X (0,59x0,59)	1959		1ª ver: 19/ 2ª ver: N. 2 3ª ver: 19
20) Espaço Modulado	n3 X (0,60x0,60)	1959	1. ext. aber	1ª ver: 20/ 2ª ver: N. 3 3ª ver: 20
21) Espaço Modulado	n4 X (0,51x0,51)	1959	comp. aber t	1ª ver: 21/ 2ª ver: N. 4 3ª ver: 21
22) Espaço Modulado	n5 X (0,60x0,60)	1959	1. ext. aber	1ª ver: 22/ 2ª ver: N. 5 3ª ver: 22
23) Espaço Modulado	n6 X (0,30x0,90)	1959	2 quad. do	1ª ver: 23/ 2ª ver: 3ª ver: 23
				2ª ver: W. Castro 3ª ver: /

O mercado, impulsionado por inúmeros textos, tais como o já citado *O projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950- 1962* (1977); *Lygia Clark*, de Ferreira Gullar (1980); *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*, de Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger (1987); *Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand*, de Roberto Pontual (1987); *Dicionário crítico da pintura no Brasil*, de José Roberto Teixeira Leite (1988), dentre outros.

Nesse contexto, inúmeras exposições nacionais e internacionais promovem a arte produzida nas últimas décadas, criando, concomitantemente, um mercado ávido ao seu consumo<sup>51</sup>.

<sup>51</sup> 1980 - Rio de Janeiro - Homenagem a Mário Pedrosa, Galeria Jean Boghici

1982 - Havaí (Estados Unidos) The First International Shoe-Box, Sculpture, University of Hawai Arts Gallery

1982 - Lisboa - Brasil 60 Anos de Arte Moderna: Coleção Gilberto Chateaubriand, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão

1982 - Londres - Brasil 60 Anos de Arte Moderna: Coleção Gilberto Chateaubriand, Barbican Art Gallery

1983 - São Paulo - Projeto Releitura, Pinacoteca do Estado

1984 - Rio de Janeiro - Grupo Frente 1954-1956, Galeria de Arte Banerj

1984 - Rio de Janeiro - Madeira, Matéria de Arte, Museu de Arte Moderna

Artista	Obras	Preço
Wllyls	1. "pintura" 1958/60 (1ª versão)	30,000
	2. "zona entre planas" 1958 (2ª versão)	30,000
	3. "zona entre planas" 1959/60 (3ª versão)	40,000
	4. "objeto ativo" 1959/60 (2ª versão)	35,000
Hercules	1. "desenho" Janeiro 1955	25,000
	2. "desenho" março 1959	col. particular
	3. "desenho" maio 1959	col. particular
	4. "desenho" Janeiro 1960	25,000

FIGURA 37- WLLYS DE CASTRO. DOCUMENTO – RELAÇÃO DE OBRAS DO ARTISTA E HERCULES BARSOTTI  
CRÉDITO: INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA – IAC – SP

*Até que ponto as reproduções dos produtos gerados nos anos oitenta foram feitas com o intuito de alimentar esse mercado? Como, nesse sentido, a originalidade pode ser abalizada? Soma-se a estas questões, a falta de clareza em relação a nomenclaturas. Versão, cópia, réplica?*

A forma, a materialidade e a técnica da arte concreta produzida da década de 1950 está intimamente ligada ao discurso da modernidade que encontra na industrialização e na apropriação de seus processos a identidade do *novo*, inclusive na produção serial.

Voltando aos aspectos de análises estruturantes das obras, após falarmos da importância da forma, do suporte e da camada pictórica, bem como dos princípios conceituais que

- 
- 1984 - Rio de Janeiro - Neoconcretismo 1959-1961, Galeria de Arte Banerj
  - 1984 - São Paulo - Coleção Gilberto Chateaubriand: retrato e auto-retrato da arte brasileira, MAM
  - 1984 - São Paulo - Tradição e Ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras, Fundação Bial
  - 1985 - Belo Horizonte - Rio: vertente construtiva, Museu de Arte da Pampulha
  - 1985 - São Paulo - 18ª Bienal Internacional de São Paulo, Fundação Bial
  - 1985 - São Paulo - Rio: vertente construtiva, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
  - 1986 - Porto Alegre - Coleção Rubem Knijnik: arte brasileira anos 60/70/80, Museu de Arte do RS
  - 1986 - Rio de Janeiro - 9º Salão Nacional de Artes Plásticas - Lygia Clark e Hélio Oiticica, Paço Imperial
  - 1986 - São Paulo - Abstração Geométrica, Museu de Arte Brasileira
  - 1987 - Paris (França) - Modernidade: arte brasileira do século XX, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
  - 1987 - Rio de Janeiro - 1ª Abstração Geométrica: concretismo e neoconcretismo, na Fundação Nacional de Artes
  - 1987 - Rio de Janeiro - Abstracionismo Geométrico e Informal: aspectos da vanguarda brasileira dos anos 50, Funarj
  - 1987 - Rio de Janeiro - Algumas Mulheres, Galeria de Arte Ipanema
  - 1987 - Rio de Janeiro - Ao Colecionador: homenagem a Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna
  - 1987 - São Paulo - 1ª Abstração Geométrica: concretismo e neoconcretismo, Museu de Arte Brasileira
  - 1987 - São Paulo - 9º Salão Nacional de Artes Plásticas - Lygia Clark e Hélio Oiticica, MAC-USP
  - 1987 - São Paulo SP - As Bienais no Acervo do MAC: 1951 a 1985, MAC-USP
  - 1988 - Nova York (Estados Unidos) - Brazil Projects, The Institute for Art and Urban Resources, Inc.
  - 1988 - São Paulo - MAC 25 anos: destaques da coleção inicial, MAC-USP
  - 1988 - São Paulo - Modernidade: arte brasileira do século XX, Museu de Arte Moderna

determinam as escolhas materiais e técnicas, entramos agora, propriamente, no aspecto final do objeto. A textura remate dos trabalhos poderia ser brilhante ou fosca, às vezes essas duas opções poderiam ser exploradas no mesmo quadro, com áreas que utilizavam tintas com esses dois tipos de acabamento – geralmente as tintas industriais abrangiam produtos com essas características – dispensando, assim, o uso do verniz. A exploração da apresentação lisa, monocromática com o aspecto laqueado era uma grande novidade promovida por essas tintas, sobretudo óleo-resina, alquídica, acetato de Polivinila (vinílica – PVA) e a nitrocelulose, deixando o objeto com aspecto de pré-fabricado, industrial. Frederico Morais revela:

A forma lisa predomina na indústria: vemo-la na maioria dos produtos industriais de hoje: automóveis, máquinas de escrever, telefones, na cutelaria, enfim, num grande número de produtos da máquina. E não apenas a forma lisa, mas sobretudo esta tendência para as formas brilhantes, polidas, laqueadas – características que fazem com que nós, os consumidores, tenhamos vontade de pegar, de sentir com as mãos. Esta tendência simultânea, isto é, que se revela na arte e na indústria, atende a nosso ver, a uma medida de economia. (MORAIS, 1962. p.130)

O que pudemos observar durante a pesquisa é que o uso do verniz não era uma prática muito usual dos artistas concretos, especialmente quando utilizavam as tintas industriais, uma vez que essas já poderiam ser adquiridas com as características de brilho ou opacidade desejados pelo artista.

*Então como explicar a extensa quantidade de vernizes presente atualmente em vários desses trabalhos?* Essa prática pode ser associada, principalmente, à transferência de metodologias relacionadas à restauração de pinturas tradicionais. Também por ser um indício da falta de compreensão acerca das propriedades dos materiais empregados e das tecnologias utilizadas, componentes primordiais que qualificavam a atualidade dos procedimentos e das escolhas artísticas na época. Ambas as situações indicam uma prática pouco subsidiada na História da Arte Técnica, como também a falta de diálogo com a História da Arte.

Cada vez mais, as ações de conservação-restauração devem assumir o compromisso da interdisciplinaridade e do diálogo, o que ocorre apenas a partir de equipes

interdisciplinares. Por ser um campo que partilha de conhecimentos das ciências naturais e humanas, não é de todo assustador que o processo crítico – único guia fiável para intervenções – seja reduzido ao automatismo da metodologia ou mesmo à crença positivista em uma solução finalista que resolva os problemas. Do mesmo modo incorre-se no equívoco de tomar a teoria como metodologia ou vice-versa.

Se o principal intuito da discussão apreendida neste tópico foi a relação dos aspectos objetivos e formais que pormenorizam a composição da pintura concreta: forma, cor, estrutura e textura, também estruturamos como hipótese que a falta de conhecimento das relações singulares – materiais, técnicas e conceituais – que compõem as obras de arte concreta pode explicar os eventuais procedimentos que observamos.

Desse modo, passaremos a seguir para discussão em torno da conservação-restauração desses objetos.

### CAPÍTULO 3 – ANÁLISES DE INTERVENÇÕES DE CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO EM PINTURAS CONCRETAS BRASILEIRAS

No que tange à conservação-restauração de obras concretas brasileira, o desenvolvimento desta pesquisa colocou em evidência duas grandes questões com relação ao estado de conservação das obras estudadas: a constatação de que, a despeito das informações sobre preceitos teóricos e práticos, não há no país uma discussão ou pesquisas até então desenvolvidas que tratem de obras de arte concretas brasileiras, além da falta de informações sedimentadas sobre as tipologias de alterações recorrentes nessas obras (relacionados a matéria que as constituem e o ambiente em que estão expostas), uma vez que até o próprio conhecimento do material utilizados nas pinturas, principalmente quando se trata de trabalhos com uso de tintas e suportes industriais, não é consolidado. Outro fator que chamou atenção, trata do uso de vernizes nas intervenções (como camada de proteção, recurso estético e como meio para facilitar os trabalhos de reintegração de lacunas), que pode ser observado em quase a totalidade das obras tratadas por conservadores-restauradores.

A pesquisa realizada nas instituições detentoras das obras possibilitou o conhecimento de alguns documentos referentes à aquisição, movimentação (empréstimo) do acervo, recibos de atividades de conservação-restauração, e poucos relatórios detalhados de intervenções. O conjunto documental disponibilizado pela Pinacoteca de São Paulo revelou que até a década de 1990, muitas das restaurações realizadas nessas obras eram comumente feitas pelos próprios artistas, ou por pessoas próximas a esses, que tinham um conhecimento sobre os materiais e as formas de fatura das obras. Posteriormente, possivelmente pela criação de um laboratório especializado na instituição, as obras passaram a ser tratadas por especialistas do próprio museu.

Apresentamos aqui um exemplo do restauro da obra *Idéia Visível* (1957) (Figura 38) de Waldemar Cordeiro, realizada por Adamator Sacilotto, filho do artista Luiz Sacilotto, em 1986. Apesar de não ser um profissional com formação técnica na área de conservação-restauração de bens culturais, ao que se sabe, Adamastor tinha um conhecimento acerca

das técnicas e materiais e modo de fatura de Cordeiro. Todo o processo foi documentado por meio de um relatório (Figura 40), contendo as informações e fotografias. Percebe-se que o interventor tinha um conhecimento consistente das alterações sofridas pela pintura e alguns critérios para intervenção – como manter a reintegração cromática, ou retoque, como ele se refere, limitada às áreas de lacunas e craquelês que a obra apresentava. No entanto, a tinta utilizada na intervenção foi a mesma que o artista utilizou a priori, o que fere o critério de distinguibilidade – provavelmente por falta de conhecimento das teorias e conceitos que fundamentam o campo –, dificultando a identificação do que é ou não intervenção ou a pintura do próprio Cordeiro, como pode ser observado na fotografia da obra sob luz ultravioleta (Figura 39), onde só é possível identificar duas pequenas intervenções na lateral esquerda da pintura, uma centro, próxima à terceira linha preta de cima para baixo e na quina inferior.

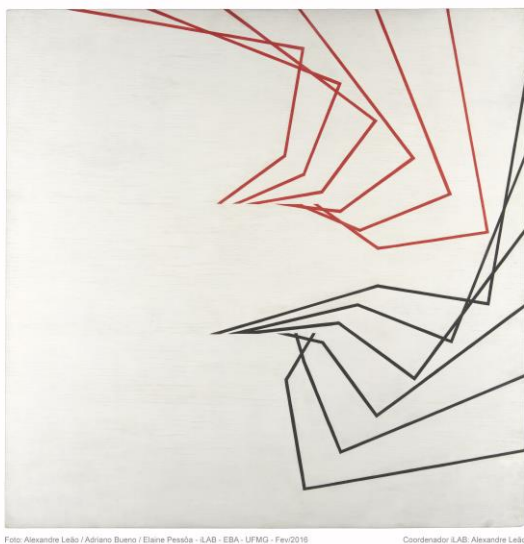


Foto: Alexandre Leão / Adriano Bueno / Elaine Pessoa - LAB - EBA - UFMG - Fev/2016  
Coordenador LAB: Alexandre Leão

**FIGURA 39 - WALDEMAR CORDEIRO, IDEIA VISÍVEL,  
1957  
TÊMPERA SOBRE TELA, 100,0 CM X 100,0 CM  
(LARGURA X ALTURA)  
FRENTE DA OBRA SOB LUZ VISÍVEL  
FOTO: ALEXANDRE LEÃO  
ACERVO: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO**



Foto: Alexandre Leão / Adriano Bueno / Elaine Pessoa - LAB - EBA - UFMG - Fev/2016  
Coordenador LAB: Alexandre Leão

**FIGURA 38 - WALDEMAR CORDEIRO,  
IDEIA VISÍVEL, 1957  
TÊMPERA SOBRE TELA, 100,0 CM X  
100,0 CM (LARGURA X ALTURA)  
FRENTE DA OBRA SOB LUZ  
ULTRAVIOLETA  
FOTO: ALEXANDRE LEÃO  
ACERVO: PINACOTECA DO ESTADO DE  
SÃO PAULO**

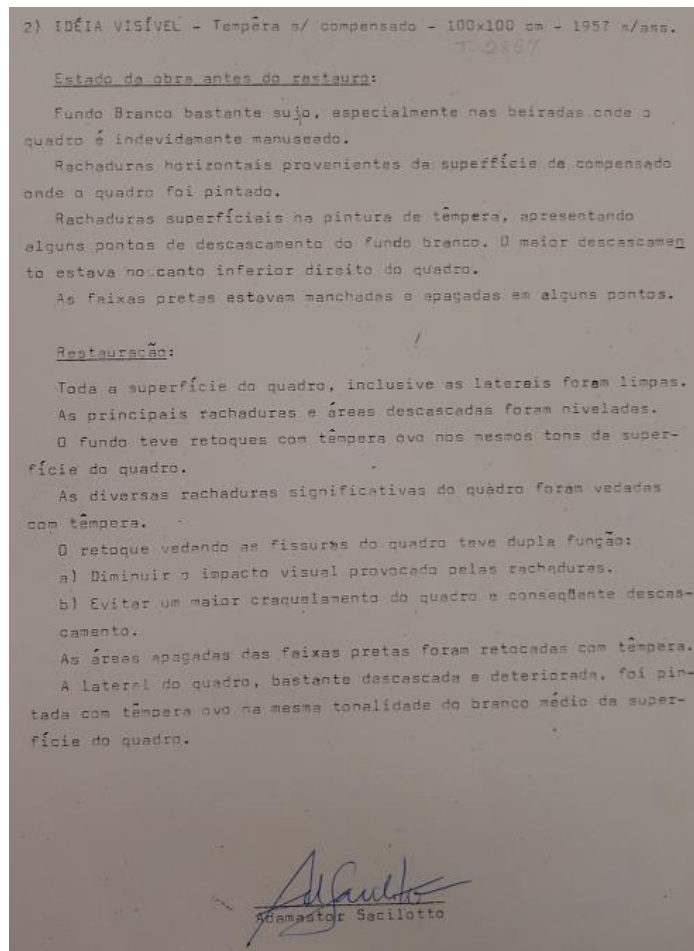


FIGURA 40 - RELATÓRIO DE CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO REALIZADO POR ADAMASTOR SACILOTTO (1986)  
ACERVO: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

O MAM-RJ, diferente da Pinacoteca de São Paulo, não conta um setor especializado em conservação-restauração, sendo as atribuições de manutenção e conservação ligadas ao setor de museologia da instituição. Ao que consta na documentação, quando o museu precisa realizar alguma intervenção de restauro, são contratados profissionais terceirizados para a realização das demandas. Como exemplo, temos uma proposta de tratamento e orçamento realizada por uma restauradora do Rio de Janeiro em 1988, direcionada ao acervo do museu, onde constam informações (Figura 41) sobre o planejamento de intervenção das obras *Planos Interpostos* (1958) (Figura 42) e *Objeto Ativo* (1959/60) de Willys de Castro e *Planos em Superfície Modulada nº8* (1958) de Lygia Clark - esta última analisaremos detalhadamente adiante –, entre outras.



FIGURA 41- PROPOSTA DE INTERVENÇÃO REALIZADA POR MAGALY OBELAENDER (1988)  
ACERVO: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO

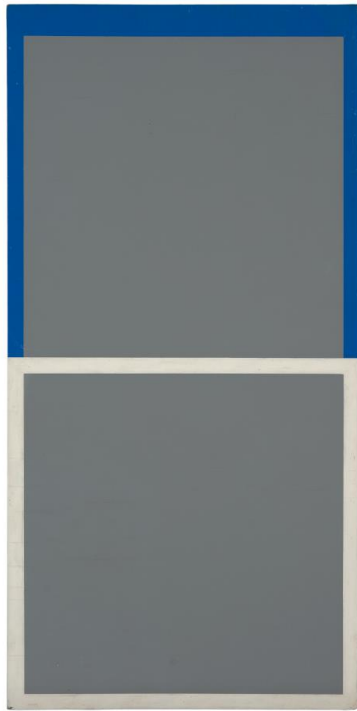
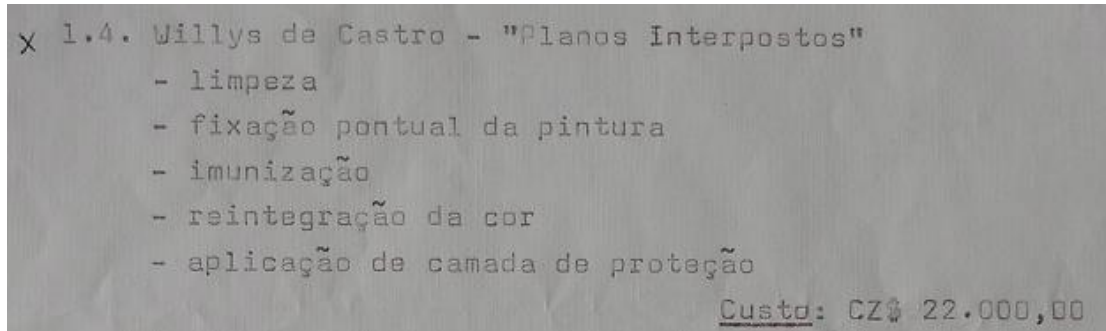


Foto: Alexandre Leão / Adriano Bueno / Elaine Pessada - LAB - EBA - UFMG - Mar/2016  
Coordenador LAB: Alexandre Leão

FIGURA 43 - WILLYS DE CASTRO, PLANOS INTERPOSTOS,  
1958  
TINTA ALQUÍDICA SOBRE COMPENSADO 20,0 CM X 40,0  
CM (LARGURA X ALTURA)  
FRENTE DA OBRA SOB LUZ VISIVEL  
FOTO: ALEXANDRE LEÃO  
ACERVO: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

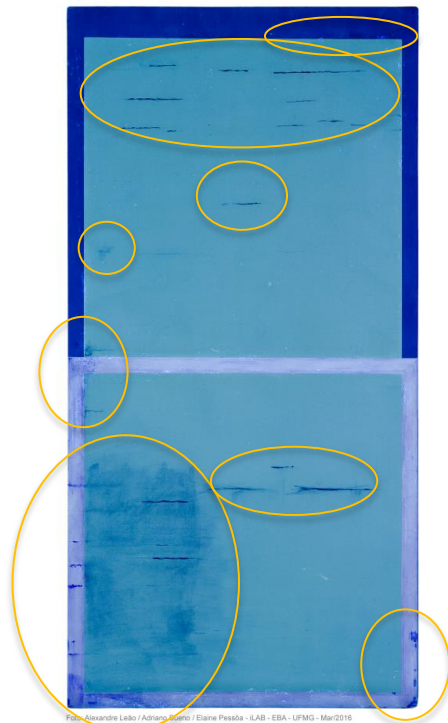


Foto: Alexandre Leão / Adriano Bueno / Elaine Pessada - LAB - EBA - UFMG - Mar/2016  
Coordenador LAB: Alexandre Leão

FIGURA 42 - WILLYS DE CASTRO, PLANOS  
INTERPOSTOS, 1958  
TINTA ALQUÍDICA SOBRE COMPENSADO 20,0 CM X  
40,0 CM (LARGURA X ALTURA)  
FRENTE DA OBRA SOB LUZ ULTRAVIOLETA  
FOTO: ALEXANDRE LEÃO  
ACERVO: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

Analisando a fotografia da obra sob luz ultravioleta (Figura 43), conseguimos identificar as áreas de reintegração cromática sinalizadas pelos círculos amarelos, e o uso da “camada de proteção”, que se trata da aplicação de um verniz por toda obra, como mencionado pela restauradora, através da fluorescência desse revestimento (aspecto esverdeado por toda a superfície da pintura). Não obtivemos informações acerca de outras intervenções realizadas, nem posteriores, nem anteriores nesse trabalho.

Reiteramos a importância dessa documentação para auxiliar os pesquisadores sobre as intervenções, no entanto, constatamos que as informações são muito genéricas por se tratar apenas de uma proposta de tratamento e não um relatório final onde poderiam ser especificados, por exemplo, os materiais que foram utilizados no procedimento.

Além dessas informações, consultamos a publicação *Restauração de parte da Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro anterior a 1978*<sup>52</sup> que trata das intervenções realizadas em parte do acervo atingido por um incêndio no ano de 1978. Dentre as obras tratadas encontram-se uma abstração de Lygia Clark, intitulada *Composição* de 1952 e a pintura *Formas em Evolução* de 1952 de autoria de Ivan Serpa. O texto apresenta um pequeno relatório técnico sobre o estado em que as obras se encontravam antes da restauração e o resumo do tratamento realizado sob a coordenação dos restauradores Claudio Valério Teixeira e Edson Motta Jr. Não foram detalhados quais os critérios utilizados pelos profissionais nessa publicação, e entende-se que esse não era o intuito, contudo, durante o congresso *Arte Concreta e vertentes Construtivas: Teoria, Crítica e História da Arte Técnica (Jornada ABCA)*<sup>53</sup> realizado em 2018, em Belo Horizonte, os autores apresentaram o processo de restauro da obra de Clark, bem como os protocolos e fundamentos que foram levados em consideração para as tomadas de decisões que envolveram, por exemplo, a reconstrução da área da obra que havia sido atingida pelo fogo.

---

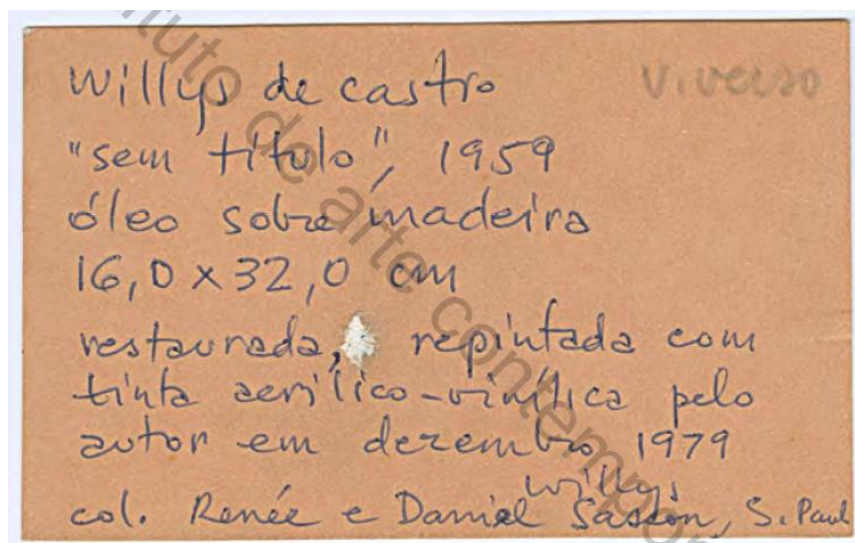
<sup>52</sup> MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Restauração de parte da Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro anterior a 1978*/ Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. – Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2014. 76p.

<sup>53</sup> TEIXEIRA, Claudio Valério; JUNIOR, Edson Motta. *Projeto Phoenix: Restauração de uma pintura de Lygia Clark*. In: *Arte Concreta e Vertentes Construtivas: Teoria, crítica e história da arte técnica (Jornada ABCA)*, 2018, Belo Horizonte. Editora ABCA. P. 130 – 140.

No que diz respeito à coleção particular – Coleção Tuiuiu – abordada neste trabalho, não foram disponibilizados documentos que tratavam de intervenções realizadas nas obras. Ocorre que, muitas vezes, os proprietários do acervo não possuem documentações referentes a esse tema, que corriqueiramente ficam restritas aos profissionais, ateliês e/ou centros que realizam o trabalho e não acompanham o objeto, ou, até mesmo, não são produzidas. Esse é um grande desafio que os pesquisadores podem enfrentar para conhecer o histórico das obras, uma vez que as informações, muitas vezes, encontram-se dissociadas, dispersadas ou não existem.

A pesquisa realizada com os acervos dos artistas atualmente disponíveis para consulta no Instituto de Arte Contemporânea-IAC, com Willys de Castro, Hermelindo Fiaminghi, Luiz Sacilotto e Lothar Charoux, foi muito enriquecedora no que diz respeito ao conhecimento de registro de projetos de obras, cartas, manuscritos, fotografias, entre outros, que trouxeram indícios sobre as práticas de alguns artistas, por exemplo, uma etiqueta em que constava uma restauração realizada por Willys de Castro em sua própria obra (Figura 44) ou mesmo os negativos de fotografias, sem datação, de Luiz Sacilotto, presente no acervo de Fiaminghi, que mostra o artista pintando ou repintando uma obra no momento de montagem de uma exposição (Figura 45).

Essas informações são fundamentais e reitera-se aqui a importância desse conhecimento por meio do trabalho de conservação, documentação e difusão realizado pelo IAC<sup>54</sup>.



<sup>54</sup> Atualmente o acervo está disponível para consulta por meio do endereço eletrônico: <http://www.iacbrasil.org.br/>

FIGURA 44 - ETIQUETA CONTENDO INSCRIÇÕES DE WILLYS DE CASTRO  
ACERVO: WILLYS DE CASTRO

No caso da obra “*sem título*” (1959) de Willys, da qual não temos registros em imagens, fica evidente que o artista repinta a obra em 1979, utilizando material dessemelhante – tinta acrílico-vinílica ao invés do óleo, que era o material com o qual a pintura foi confeccionada inicialmente em 1959. É comum que os artistas modifiquem seus trabalhos quando esses são acionados para realizarem uma intervenção nas mesmas. Existem casos de mudanças cromáticas, de formas, adições ou remoção de características. Isso demonstra como os critérios utilizados pelos autores das obras, podem ser bastantes distintos dos utilizados por profissionais da área da conservação-restauração de objetos artísticos.

Nos negativos fotográficos que mostram o artista Luiz Sacilloto pintando uma obra em um ambiente expositivo, podemos notar que ele faz uso de uma tinta, possivelmente industrial, dadas as características da lata que aparece na cena. Podemos supor que essa obra estaria passando por uma repintura antes de uma exposição devido às suas condições de conservação. Como mencionado por Aracy Amaral, sabe-se que essa era uma prática usual, uma vez que “(...) o projeto construtivo abstrato-geométrico privilegia a assepsia da imagem, que se deseja impecável pela própria natureza de tendência abstrato-geométrica”. (AMARAL, 1998, p. 320).



FIGURA 45 A;B - LUIZ SACILOTTO PINTANDO UMA OBRA NO AMBIENTE DE UMA EXPOSIÇÃO. NEGATIVO – S/D  
 ACERVO: HERMELINDO FIAMINGHI  
 CRÉDITO: INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA – IAC – SP

Las pinturas monocromas basan su significado en las cualidades de las superficies: "...toda materia de obra de arte detenta unos valores formales con unas cualidades ópticas muy precisas, tales como color, textura, apariencia brillante o mate, opaca o transparente, superficies rugosas, suaves, patinadas... las cuales

establecen el resultado final estético, por lo que se deduce que el significado estará expuesto por los diferentes matices de los valores formales. La idea o el concepto que presenta el monocromo es el fruto final de la suma de los valores formales, y toda desviación en el contenido formal afectará el significado, y en consecuencia el universo intelectual de la obra”<sup>55</sup>(Soraluze, 2006:211). (PACHECO, SELVI, 2011. p.21)

Para os artistas, a assepsia da imagem do quadro concreto se dá pela preservação dos elementos: forma (Gestalt), cor, estrutura e textura, uma vez que esses são os aspectos materiais e formais que comunicam o sentido de espaço, tempo e movimento – aspectos fenomenológicos. Dessa forma, busca-se eliminar as alterações e/ou ruídos que possam afetar a experiência proposta pelo artista, e, para isso, algumas vezes os autores poderiam recorrer à repintura ou reconstrução total de suas obras. No entanto, vale salientar que a percepção dessas alterações e seus níveis de perturbação no objeto artístico são notados intersubjetivamente pelos diversos sujeitos que podem se relacionar com o mesmo.

Existen patologías que afectan en un mayor grado a las obras monocromas por su naturaleza y su mensaje conceptual, como por ejemplo las alteraciones que modifican los acabados de la superficie; daños mecánicos, fricciones, roces que afectan a la apariencia de las obras y por lo tanto al mensaje que llega al espectador (ruido). (PACHECO, SELVI, 2011. p.18)<sup>56</sup>

Alterações como craquelês na camada pictórica, manchas, modificação das cores, desprendimento de camada pictórica, alterações na textura final como abrasões, arranhões, opacidade ou brilho exacerbado, abaulamento e deformação do suporte foram algumas disfunções que pudemos observar recorrentemente nos trabalhos, seja por seu

---

<sup>55</sup> As pinturas monocromáticas baseiam seu significado nas qualidades das superfícies: “... todos os materiais em uma obra de arte têm valores formais com qualidades ópticas muito precisas, como cor, textura, aparência brilhante ou fosca, opaca ou transparente, superfícies ásperas, lisos, patinados ... que estabelecem o resultado estético final, de modo que o significado será exposto pelas diferentes nuances dos valores formais. A ideia ou conceito que o monocromo apresenta é o fruto final da soma dos valores formais, e qualquer desvio no conteúdo formal afetará o significado e, conseqüentemente, o universo intelectual da obra” (Soraluze, 2006:211). (PACHECO, SELVI, 2011. p.18)

<sup>56</sup> Tradução da autora: Existem patologias que afetam mais as obras monocromáticas pela sua natureza e pela sua mensagem conceitual, como, por exemplo, alterações que modificam os acabamentos superficiais; dano mecânico, atrito, atrito que afeta a aparência das obras e, portanto, a mensagem que chega ao espectador (ruído). (PACHECO, SELVI, 2011. p.18)

aspecto atual, seja pelas documentações existentes que relatam o estado de conservação das pinturas antes das intervenções de restauro.

É comum observarmos pequenas chapas (Figura 46) de metal nas quinas do verso das obras, principalmente quando se trata de obras realizadas em *hardboard* (exemplos: Eucatex®, Duratex®, Nordex®,) uma vez que esses materiais podem ter espessuras finas e suas quinas são frágeis ficando susceptíveis a avarias como deformações, delaminações, amassamentos e perda de suporte.

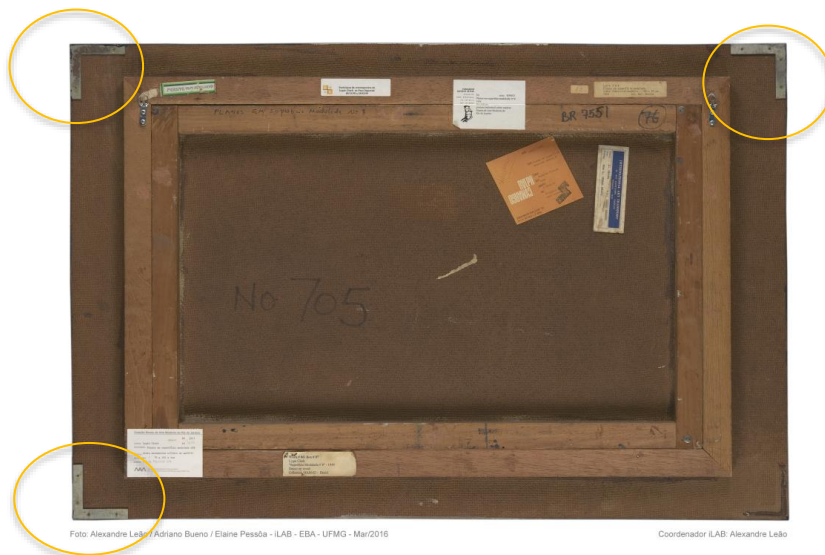


FIGURA 46 - LYGIA CLARK – PLANOS EM SUPERFÍCIE MODULADA N°8, 1959  
TINTA ALQUÍDICA E VINÍLICA SOBRE EUCATEX, 105,0 X 70,0 CM (LARGURA X ALTURA)  
DETALHE DAS QUINAS DA OBRA COM A FIXAÇÃO DE PLACAS DE METAL.

FOTO: ALEXANDRE LEÃO

ACERVO: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO

Desta forma, através das observações e informações coletadas constatamos que grande parte das obras concretas confeccionadas na década de 1950 já passaram por intervenções de conservação-restauração, sendo essas realizadas de formas diferenciadas, muitas vezes sem critérios técnicos e teóricos bem estabelecidos, por vezes sem registros, e desempenhadas por profissionais especializados, pelos próprios artistas ou por pessoas sem formação na área.

Analisaremos a seguir, com mais cautela, alguns exemplos de intervenções em obras que fizeram parte do projeto citado anteriormente com a finalidade de dar sustentação à discussão em questão. A escolha dos trabalhos se deu pelos problemas relacionados ao estado de conservação dos mesmos, pelas documentações existentes, ou não, sobre os processos de conservação-restauração pelas quais eles passaram, pela possibilidade de abranger as diferentes coleções estudadas no âmbito do projeto, pela relevância dos artistas como representantes do concretismo brasileiro, pelas diversidade de técnicas e materiais aplicados nas obras, bem como pelo histórico das mesmas.

Optou-se neste trabalho por restringir as análises somente à obras concretas brasileiras, por acreditarmos que incluir estudos de obras neoconcretas exigiram acesso a documentações que infelizmente não estavam disponíveis, uma vez que quase a totalidade das obras neoconcretas englobadas no escopo do projeto faziam parte do acervo particular, e como mencionamos, a documentação acerca das intervenções realizadas nesses trabalhos ou não existem ou não estavam à disposição com os proprietários. Frisamos que esse assunto não será esgotado nesta tese e reiteramos o anseio de expandirmos a investigação a essas obras futuramente.



### 3.1. LYGIA CLARK - PLANOS EM SUPERFÍCIE MODULADA N°8, 1958

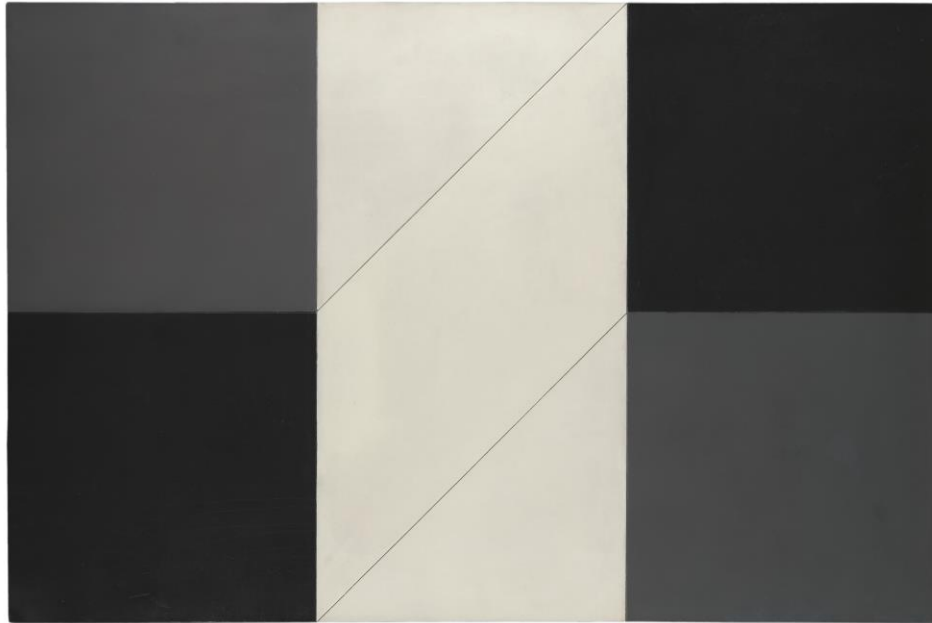


Foto: Alexandre Leão / Adriano Bueno / Elaine Pessôa - ILAB - EBA - UFMG - Mar/2016

Coordenador ILAB: Alexandre Leão

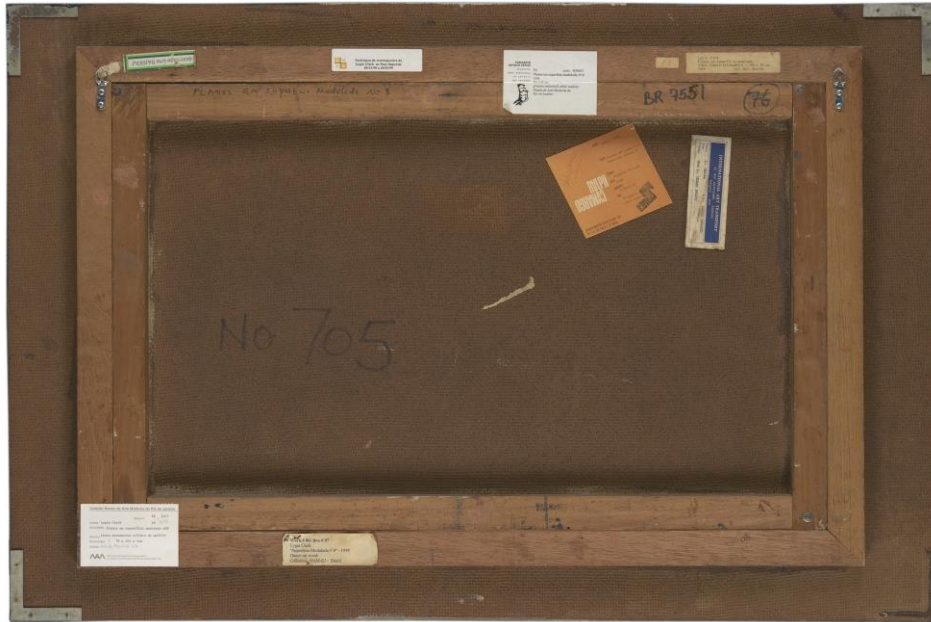


Foto: Alexandre Leão / Adriano Bueno / Elaine Pessôa - ILAB - EBA - UFMG - Mar/2016

Coordenador ILAB: Alexandre Leão

FIGURA 47 - LYGIA CLARK – PLANOS EM SUPERFÍCIE MODULADA N°8, 1959  
TINTA ALQUÍDICA E VINÍLICA SOBRE EUCATEX, 105,0 X 70,0 CM (LARGURA X ALTURA)  
FRENTE E VERSO DA OBRA  
FOTO: ALEXANDRE LEÃO  
ACERVO: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO

Autor: Lygia Clark

Título: Planos em Superfície Modulada nº 8

Data de produção: 1958

Técnica: tinta alquídica e vinílica sobre eucatex®

Dimensões: 105,0 x 70,0 cm (largura x altura)

Acervo: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Análise formal: Em *Planos em Superfícies Moduladas nº 8* Lygia Clark utilizou materiais industriais no suporte e na pintura da superfície para construir uma estrutura plana, organizada por figuras geométricas que indicam sua filiação à arte concreta. Para a pintura desses planos, Clark utilizou tinta nas cores preta, branca e cinza. Desde meados da década de 1950, as experimentações de Lygia Clark partiram da vontade de superar o quadro como espaço de representação de uma expressão.

Na série *Planos em Superfícies Moduladas*, quadro e expressão mesclam-se, confundem-se, principalmente pela eliminação da dicotomia fundo e formas e pela eliminação dos limites impostos pela moldura. O quadro é a forma. A artista trabalha sobre uma superfície de eucatex® com outras sete placas do mesmo material recortadas, pintadas e fixadas sobre a primeira base. Tratam-se de duas superfícies (quadrados) cinzas, uma na parte inferior esquerda da obra e outra na parte superior direita, duas superfícies (quadrados) negras, uma na parte inferior direita da obra e outra na parte superior esquerda, dois triângulos retângulos brancos localizados na parte central superior e inferior do quadro e um quadrilátero branco no centro da composição (Figura 47).

Este trabalho caracteriza-se pelo uso do eucatex® recortado e colados sobre um suporte de eucatex® inteiro mais espesso, que assim formava uma divisão do suporte, o que não correspondia a uma divisão gráfica pelo uso do desenho geométrico, mas sim ao cortar a superfície em sulcos precisos (Figura 48), fazia emergir os planos geométricos modulados. Desta forma, criavam-se espessuras nos planos entre as frestas criadas. É do corte do plano e do contraste entre as cores, que se constrói o espaço poético e a linguagem proposta pela artista. O propósito era trabalhar com a valorização da “linha orgânica”, que neste caso eram duas linhas que apareciam quando havia dois planos da mesma cor (no caso do encontro de duas superfícies brancas), um junto ao outro, e que

desaparecia quando as cores eram contrastantes (encontro das cores cinza-preto; cinza-branco; branco-preto).

A técnica utilizada pela artista para a construção do quadro baseia-se no uso do suporte pré-fabricado (eucatex®), pintado sobre a sua face lisa. Para realizar a pintura a artista utilizou tinta alquídica e vinílica comercializada industrialmente e aplicou sobre o suporte por meio da aspersão (Figura 47). A artista explica: “Componho, ou melhor, materializo meus quadros com pedaços de madeira recortados e colados. Para pintá-lo, uso tinta líquida e esta pistola.” (CLARK, 1959, p. 46)<sup>57</sup>

O verso da obra deixa aparente a face texturizada do eucatex® e possui uma estrutura de madeira no centro (Figura 49), semelhante à um chassi, que permite a fixação da pintura na parede com um distanciamento da mesma (estratégia bastante utilizada pelos artistas concretos).

#### Detalhes:

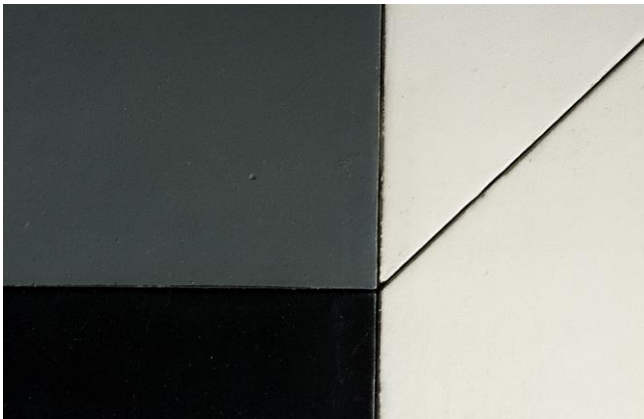


FIGURA 48 - LYGIA CLARK – PLANOS EM SUPERFÍCIE  
MODULADA Nº8, 1959  
TINTA ALQUÍDICA E VINÍLICA SOBRE EUCATEX, 105,0  
X 70,0 CM (LARGURA X ALTURA)  
DETALHE DA SUPERFÍCIE E DOS SULCOS CRIADOS  
PELA JUNÇÃO DAS PLACAS DE EUCATEX COLADAS.  
FOTO: ALEXANDRE LEÃO  
ACERVO: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE  
JANEIRO

<sup>57</sup> “A mulher na arte moderna”. Artigo: Claude

Fotografia: Wilson Lopes

Revista Querida, 117 (Abril 1959). Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Editora. p. 46



FIGURA 49 - LYGIA CLARK – PLANOS EM SUPERFÍCIE  
MODULADA Nº8, 1959  
TINTA ALQUÍDICA E VINÍLICA SOBRE EUCATEX,  
105,0 X 70,0 CM (LARGURA X ALTURA)  
DETALHE DA SUPERFÍCIE DA TINTA CINZA QUE  
EVIDÊNCIA O USO DA ASPERSÃO COMO FORMA DE  
APLICAÇÃO DA TINTA.  
FOTO: ALEXANDRE LEÃO  
ACERVO: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE  
JANEIRO

Estado de conservação: A pintura apresenta sujidades, riscos, abrasões e manchas esbranquiçadas e pequenas perdas pontuais na camada pictórica. A tinta preta apresenta craquelês horizontais, (Figura 50) obedecendo possivelmente a movimentação do suporte. É possível observar áreas de reintegração cromática nas quinas da obra e sobre a superfície pictórica da pintura. O verso apresenta sujidades, etiquetas aderidas, inscrições e pequenos orifícios na madeira. Nas quinas do verso da obra foram fixadas placas de metal para dar maior proteção e estabilidade para as pontas. Ausência da placa de metal na lateral direita inferior do verso da obra.



FIGURA 50 - LYGIA CLARK – PLANOS EM SUPERFÍCIE  
MODULADA Nº8, 1959  
TINTA ALQUÍDICA E VINÍLICA SOBRE EUCATEX, 105,0  
X 70,0 CM (LARGURA X ALTURA)  
DETALHE DA SUPERFÍCIE DA TINTA PRETA COM  
CRAQUELÊS HORIZONTAIS E MANCHAS PONTUAIS  
ESBRANQUIÇADAS.  
FOTO: ALEXANDRE LEÃO  
ACERVO: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE  
JANEIRO



FIGURA 51 - LYGIA CLARK – PLANOS EM SUPERFÍCIE MODULADA Nº8, 1959  
 TINTA ALQUÍDICA E VINÍLICA SOBRE EUCATEX, 105,0 X 70,0 CM (LARGURA X ALTURA)  
 FRENTE DA OBRA SOB LUZ ULTRAVIOLETA  
 FOTO: ALEXANDRE LEÃO  
 ACERVO: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO

### Intervenções anteriores:

Por meio da pesquisa realizada nos arquivos do MAM-RJ, disponibilizados pelo setor de museologia, foram encontrados registros que tratavam de laudos de estado de conservação realizados durante processos de empréstimos da pintura e dois documentos que tratam de intervenções realizadas na mesma.

O primeiro documento datado de agosto de 1988 (Figura 52) faz referência ao encaminhamento de um orçamento realizado por uma restauradora da cidade do Rio de Janeiro e devidamente aprovado pela direção do museu, no qual consta a restauração de obras pertencentes aos artistas Lygia Clark, Anita Malfati, Willys de Castro (duas obras) e Anico Herskovits. O segundo documento trata do orçamento propriamente com

o detalhamento das etapas de intervenção (Figura 53) propostas para a pintura *Planos em Superfície Modulada nº8*. São elas:

- Desinfestação do suporte e pintura
- Remoção das manchas de fungos
- Limpeza
- Fixação da pintura
- Recomposição de quina
- Reintegração da cor
- Aplicação de camada de proteção

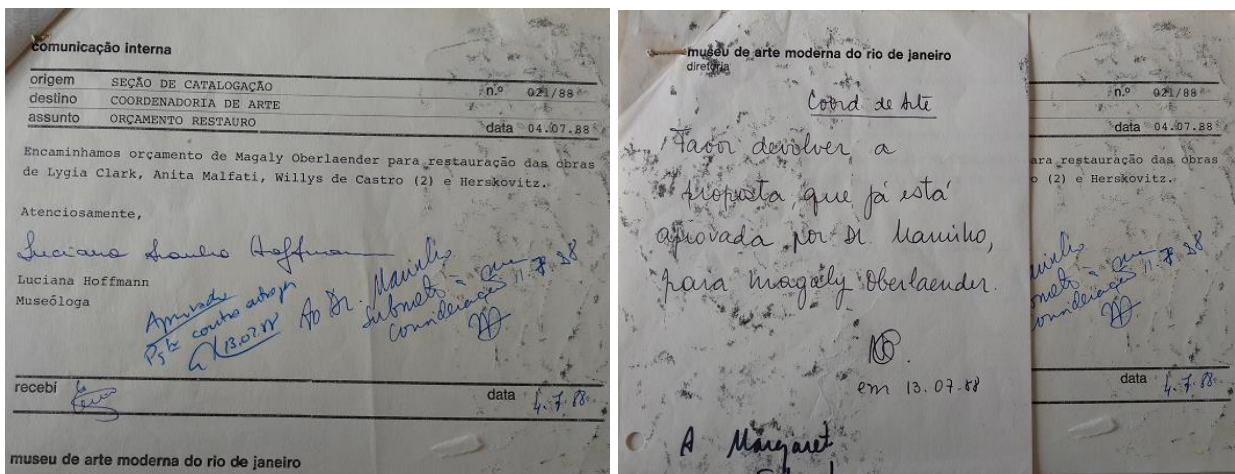


FIGURA 52 - ORÇAMENTO DE RESTAURO ELABORADO POR MAGALY OBELAENDER (1988), ENCAMINHADO AO MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO E APROVADO PELA DIREÇÃO DO MUSEU ACERVO: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO

Ao que consta, pelas observações realizadas sob luz visível e luz ultravioleta (Figura 51) a obra passou pela intervenção proposta. Na imagem, é possível observar as áreas de reintegração cromática e aplicação da camada de proteção (verniz) evidenciado pela sua fluorescência. Conseguimos ver que a camada não está uniforme por toda extensão da superfície pictórica. Não possuímos a informação sobre qual a tinta utilizada nas reintegrações e verniz aplicado, dessa forma não podemos afirmar se a textura, aspecto final da obra foi alterado ou não pelo uso desse último recurso.

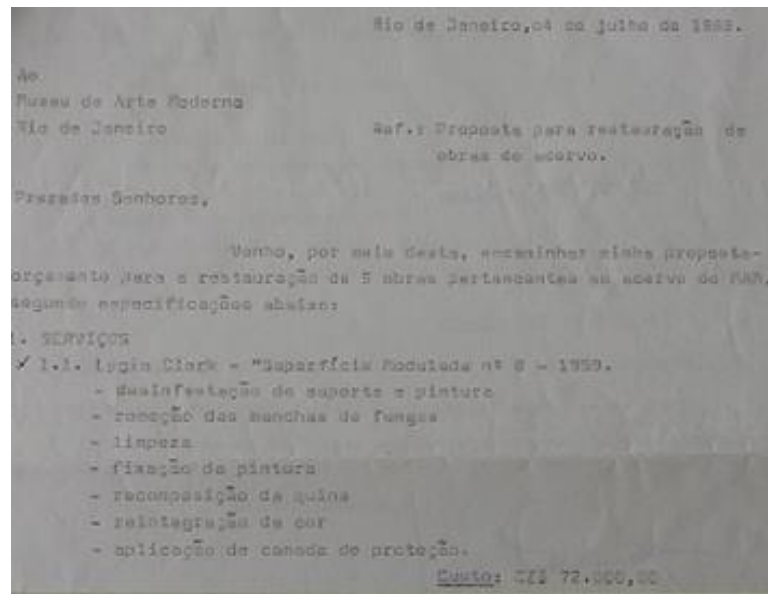


FIGURA 53 - ORÇAMENTO DE RESTAURO E PROPOSTA DE INTERVENÇÃO ELABORADO POR MAGALY OBELAENDER (1988), PARA A OBRA - PLANOS EM SUPERFÍCIE MODULADA N°8, 1959 DE LYGIA CLARK. ACERVO: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO

No ano 2012, por ocasião de um empréstimo, foi realizado um “*condition report*” onde mencionava-se que a pintura apresentava bom estado de conservação. Possuía desgastes e perdas nos cantos superior e inferior esquerdo. A quina inferior, possivelmente, havia sofrido uma pancada e no choque houve esmagamento e perda de suporte. No verso da obra houve perda de uma ferragem na quina inferior direita, o que ainda permanece atualmente. Foi realizado tratamento de limpeza superficial, compensação estrutural nos cantos onde houve perdas, nivelamento das lacunas e reintegração cromática localizada. O documento apresenta fotografias do processo de conservação-restauração, porém não especifica os materiais utilizados e quem foi o autor da intervenção.

Ao arquivar a documentação de intervenções o MAM-RJ mantém preservada a memória dos processos pelos quais a obra passou. Constatamos que a primeira intervenção realizada e documentada foi executada por uma profissional especializada na área e que possuía um conhecimento prévio sobre os limites éticos e técnicos necessários para intervenção. Supõe-se que o mesmo ocorreu na restauração efetuada no ano de 2012.

Apesar das lacunas de algumas informações relevantes, por meio das análises realizadas durante o projeto e um conhecimento abrangente da produção pictórica de Lygia Clark, podemos constatar que os processos de intervenções buscaram manter a integridade dos elementos formais como suporte, as formas, as cores, e a uniformidade da camada pictórica. Em seu atual estado de conservação as alterações que observamos não criam ruídos consideráveis que afetam a apreciação estética e a proposta concreta do trabalho. No entanto, devemos chamar atenção para o uso exacerbado de vernizes nas intervenções (como camada de proteção, recurso estético e como meio para facilitar os trabalhos de reintegração de lacunas). Esse artifício vem sendo utilizado de forma constante e muitas vezes sem critérios claros, podendo muitas vezes alterar o aspecto final (textura) da camada pictórica ou gerar novos inconvenientes, como veremos adiante.



### 3.2. IVAN SERPA - QUADRADOS EM RITMOS RESULTANTES, 1952



Foto: Alexandre Leão / Adriano Bueno / Elaine Pessoa - ILAB - EBA - UFMG - Jun/2016

Coordenador ILAB: Alexandre Leão

FIGURA 54 A; B - IVAN SERPA – QUADRADOS EM RITMOS RESULTANTES, 1952  
 TINTA ALQUÍDICA SOBRE COMPENSADO DE MADEIRA, 100,0 CM X 100,0 CM (LARGURA X ALTURA)  
 FRENTE E VERSO DA OBRA  
 FOTO: ALEXANDRE LEÃO  
 ACERVO: COLEÇÃO TUIUIU



Foto: Alexandre Leão / Adriano Bueno / Elaine Pessoa - ILAB - EBA - UFMG - Jun/2016

Coordenador ILAB: Alexandre Leão

Autor: Ivan Serpa

Título: Quadrados em Ritmos Resultantes

Data de produção: 1952

Técnica: Tinta alquídica sobre compensado de madeira

Dimensões: 100,0 cm x 100,0 cm (largura x altura)

Acervo: Coleção Tuiuiu

Análise formal: Em *Quadrados em Ritmos Resultantes* (Figura 54) de Ivan Serpa, a superfície pictórica foi dividida em quatro quadrados, dispostos dois a dois da esquerda para a direita, da seguinte maneira: um quadrado vermelho e um verde acima, um quadrado verde e um preto abaixo. Esses quadrados são cortados aleatoriamente por linhas retas ou por figuras triangulares alongadas, coloridas em amarelo, vermelho, azul ou preto. Ao observarmos a pintura, o olhar inicia seu percurso a partir do quadrado disposto no alto, do lado esquerdo da superfície; em seguida passa ao quadrado do seu lado direito; retorna ao lado inferior esquerdo para concluir sua trajetória no quadrado inferior à direita do espectador. Esse percurso sinuoso do olhar depara-se com as linhas e as formas triangulares imprevistas que cortam os quadrados, simulando uma pauta rítmica variável. O ritmo imprimido por tais linhas e formas varia em cada quadrado, em função do maior ou menor contraste entre a cor do quadrado e as cores das linhas que os percorrem. O quadrado pintado na cor preta, por exemplo, funciona como fundo para as duas formas triangulares esguias, pintadas em azul e vermelho, e para a fina linha amarela que os atravessam. Essas cores, por sua vez, contrastam mais intensamente com esse fundo preto.

É interessante observar ainda que todas as massas de cor dos quadrados foram coloridas em tons menos vibrantes que as linhas e formas que os percorrem. De fato, o próprio título da obra sugere a sensação rítmica resultante da visibilidade da construção de linhas em cores, espessuras e intervalos variantes. De maneira que, nesta obra, Ivan Serpa parece ter se concentrado na interação entre os campos de cor, apresentadas nos quatro planos quadrados, e as linhas finas de cores variadas e as formas triangulares esguias que entrecortam esses espaços pictóricos. Nesta pintura do artista e professor Ivan Serpa, a poética construtiva foi modulada pelo equilíbrio na utilização simultânea de dois elementos inerentes à linguagem concreta, ou seja, a forma e a cor como produtores de ritmo e dinamismo pictóricos.

A técnica utilizada pelo artista foi a aplicação de tinta alquídica industrial, empregada com pincel sobre o compensado de madeira. Para isolar as áreas e realizar as pinturas das formas, acredita-se que o artista utilizou fita adesiva crepe, uma vez que foram encontrados resquícios desse elemento no verso da pintura (Figura 58). O compensado de madeira está fixado a um chassi de madeira com as dimensões exatas da obra. Tanto as cores utilizadas nesse trabalho (azul, vermelho e preto), como a tipologia de tinta se assemelham a outro quadro pintado por Ivan Serpa em 1952, intitulado *Forma em evolução*, (Figura 59) pertencente ao acervo do MAM-RJ.



Foto: Alexandre Leão / Adriano Bueno / Elaine Pessoa - ILAB - EBA - UFMG - Jun/2016

Coordenador ILAB: Alexandre Leão

FIGURA 55 - IVAN SERPA – QUADRADOS EM RITMOS RESULTANTES, 1952  
TINTA ALQUÍDICA SOBRE COMPENSADO DE MADEIRA, 100,0 CM X 100,0 CM (LARGURA X ALTURA)  
FRENTE DA OBRA SOB LUZ ULTRAVIOLETA  
FOTO: ALEXANDRE LEÃO  
ACERVO: COLEÇÃO TUIUIU

Detalhes:



FIGURA 56 - IVAN SERPA – QUADRADOS EM RITMOS RESULTANTES, 1952

TINTA ALQUÍDICA SOBRE COMPENSADO DE MADEIRA, 100,0 CM X 100,0 CM (LARGURA X ALTURA)

DETALHE DOS CRAQUELÊS NA ÁREA PICTÓRICA AZUL

FOTO: ALEXANDRE LEÃO  
ACERVO: COLEÇÃO TUIUIU



FIGURA 57 - IVAN SERPA – QUADRADOS EM RITMOS RESULTANTES, 1952

TINTA ALQUÍDICA SOBRE COMPENSADO DE MADEIRA, 100,0 CM X 100,0 CM (LARGURA X ALTURA)

DETALHE DOS CRAQUELÊS NA ÁREA PICTÓRICA VERMELHA E ESBRANQUIÇAMENTO DO VERNIZ.

FOTO: ALEXANDRE LEÃO / ACERVO: COLEÇÃO TUIUIU



FIGURA 58 - IVAN SERPA – QUADRADOS EM RITMOS RESULTANTES, 1952

TINTA ALQUÍDICA SOBRE COMPENSADO DE MADEIRA, 100,0 CM X 100,0 CM (LARGURA X ALTURA)

DETALHE DA ÁREA COM RESQUÍCIO DE FITA ADESIVA NA LATERAL DO VERSO DA OBRA.

FOTO: ALEXANDRE LEÃO / ACERVO: COLEÇÃO TUIUIU

**Estado de Conservação:** A pintura apresenta sujidades na camada pictórica, craquelês (Figura 56), pequenos pontos com perda de camada pictórica e base de preparação,

manchas generalizadas na camada de verniz, embaçamento e áreas esbranquiçadas (Figura 57). O verso possui etiquetas aderidas na madeira, excrementos de insetos, pequenos orifícios, manchas de tinta e resquício de fita adesiva crepe aderida na lateral da obra. São observados pontos de intervenção com reintegração cromática na camada pictórica.

Intervenções anteriores: Como mencionado anteriormente, não tivemos acesso às documentações que tratavam de intervenções pelas quais a obra passou. As conclusões a que pudemos chegar foram baseadas nas observações sob luz visível e ultravioleta (Figura 55) que evidenciaram pequenas regiões de reintegração cromática e a existência de uma camada de verniz aplicada sob a superfície pictórica.

Pelo aspecto que se encontra a camada de verniz, acreditamos que a resina utilizada na intervenção tenha sido misturada a uma cera, recurso comum utilizado por conservadores-restauradores para propiciarem um acabamento estético próximo do aspecto original da obra e reduzirem o brilho de algumas resinas. No entanto, a pintura atualmente encontra-se acondicionada na casa do proprietário na região serrana do Rio de Janeiro, ambiente com baixas temperaturas e bastante umidade, o que pode favorecer os tipos de alterações como embasamento e esbranquiçamento do verniz com a adição de cera, afetando assim a apreciação estética do trabalho.

Como uma forma de testarmos a reativação das propriedades da cera no verniz, friccionamos com cuidado um *swab* seco de algodão sobre a superfície esbranquiçada e percebemos que com o calor gerado pelo atrito, a característica de transparência desta camada foi ativada novamente. Contudo, como a obra continuará acondicionada nas condições citadas, possivelmente o verniz voltará a apresentar alterações.

É interessante, neste caso, uma breve associação com a obra *Formas em evolução*, pertencente ao acervo do MAM-RJ, pela semelhança técnica e pictórica entre as duas pinturas. Para tanto, consultamos a publicação *Restauração de parte da Coleção Museu*

*de Arte Moderna do Rio de Janeiro anterior a 1978*<sup>58</sup>, que relata o estado de conservação da obra antes da restauração e o tratamento realizado na mesma.

Pelas fotografias observamos que a pintura apresentava redes de craquelês sob as superfícies pictóricas azul e vermelha, assim como na obra *Quadrados em ritmos resultantes*. Em função do combate ao incêndio ocorrido no MAM-RJ em 1979, a obra apresentava manchas de água, micro perdas e abrasões na camada de tinta.

O tratamento de conservação-restauração realizado em 2012 contou com limpeza mecânica e química da pintura; limpeza mecânica do verso; preenchimento de lacunas com base de preparação (massa acrílica); saturação das cores com verniz (resina MSA); reintegração cromática com a utilização de tintas *Gamblin* próprias para o uso em restauração; aplicação de verniz final (resina cetônica estabilizada); e a confecção de uma nova moldura.

O registro e disponibilização dessas informações são importantes para conhecermos os materiais que foram introduzidos na obra, suas características, e compreender as alterações, caso essas ocorram. O que podemos perceber é que, neste caso, o verniz final utilizado pelos conservadores-restauradores é condizente com as propriedades estéticas da tinta utilizada pelo artista. A textura final do trabalho ficou com o aspecto laqueado, característico da tinta alquídica industrial aplicada por Serpa.

---

<sup>58</sup> MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Restauração de parte da Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro anterior a 1978*/ Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2014. 76p.



Foto: Alexandre Leão / Adriano Bueno / Elaine Pessóia - I LAB - EBA - UFMG - Mar/2016

Coordenador I LAB: Alexandre Leão

FIGURA 59 - IVAN SERPA – FORMAS EM  
EVOLUÇÃO, 1952  
TINTA ALQUÍDICA SOBRE EUCATEX, 72.5CM X 87,5  
CM (LARGURA X ALTURA)  
FRENTE SOB LUZ VISÍVEL  
FOTO: ALEXANDRE LEÃO  
ACERVO: COLEÇÃO TUIUIU



Foto: Alexandre Leão / Adriano Bueno / Elaine Pessóia - I LAB - EBA - UFMG - Mar/2016

Coordenador I LAB: Alexandre Leão

FIGURA 60 - IVAN SERPA – FORMAS EM  
EVOLUÇÃO, 1952  
TINTA ALQUÍDICA SOBRE EUCATEX, 72.5CM X  
87,5 CM (LARGURA X ALTURA)  
FRENTE SOB LUZ UV  
FOTO: ALEXANDRE LEÃO  
ACERVO: COLEÇÃO TUIUIU

Dessa forma, concluímos que a intervenção realizada na pintura *Quadrados em Ritmos Resultantes*, pela inserção do verniz final, promoveu a alteração das características de textura e acabamento da camada pictórica, afetando a visualidade da matéria empregada inicialmente pelo artista.

### 3.3. JUDITH LAUAND - QUATRO GRUPOS DE ELEMENTOS, 1959



Foto: Alexandre Leão / Adriano Bueno / Elaine Pessôa - I LAB - EBA - UFMG - Fev/2016

Coordenador I LAB: Alexandre Leão



Foto: Alexandre Leão / Adriano Bueno / Elaine Pessôa - I LAB - EBA - UFMG - Fev/2016

Coordenador I LAB: Alexandre Leão

FIGURA 61 A;B - JUDITH LAUAND – QUATRO GRUPOS DE ELEMENTOS, 1959  
TÊMPERA SOBRE EUCATEX, 60,0 X 60,0 CM (LARGURA X ALTURA)  
FRETE E VERSO DA OBRA  
FOTO: ALEXANDRE LEÃO  
ACERVO: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

Autor: Judith Lauand



Título: Quarto Grupos de Elementos

Data de produção: 1959

Técnica: têmpera sobre eucatex®

Dimensões: 60,0 cm x 60,0 cm (largura x altura)

Acervo: Pinacoteca do Estado de São Paulo

Análise formal: Em *4 grupos de elementos* (Figura 61), Judith Lauand explora a potência da linha e da cor. A obra é constituída pela inserção de linhas negras e azuis sobre um fundo quadrangular branco. A forma pode ser descrita como a criação de duas linhas paralelas situadas em diagonal na superfície pictórica, onde metricamente se inserem dois losangos. Tais losangos, principalmente pela criação de linhas azuis na metade do losango superior e do primeiro segmento da reta paralela superior, conferem à forma uma impressão virtual de tridimensionalidade: o olho daquele que frui é levado a crer que há um espaço tridimensional possível dentro dos losangos. Esses ainda possuem uma interrupção tangencial das retas no lugar onde se formariam os ângulos obtusos, que, aliada às pequenas linhas inseridas no ângulo reto, resultante do encontro entre as linhas paralelas e o segmento do losango – tal como um *serifa* –, reafirmam a tridimensionalidade virtual que a forma induz. As extremidades da forma anunciam sua possibilidade lógica de continuação; traz ao que foi feito um aspecto de fragmento da possível série infinita com que sonham os que olham a obra de Lauand. A artista brinca, sobretudo, com a tradição lógica ocidental (e gestaltista), que permite a possibilidade de intuir uma continuidade naquilo que é finito, tratá-lo como fragmento quando sua completude seja apenas extrapolar o que se apresenta aos olhos.

A pintura é produzida à têmpera e aplicada à pincel – as pinceladas podem ser observadas com clareza quando o espectador aproxima o olhar da obra ou sob a alternativa da luz rasante. A textura da tinta apresenta-se opaca, sem áreas de brilho em nenhuma das cores. O suporte utilizado foi o eucatex®, com a camada pictórica corporificada sobre sua face lisa, e verso texturizado fixado em um chassi de madeira com as dimensões do trabalho. Ainda no verso da obra a artista fixou uma etiqueta (Figura 62) com as informações acerca da técnica, os pigmentos utilizados e instruções para sua limpeza. Não foi possível precisar a data de confecção desta etiqueta, mas

supomos que ela pode ter sido aderida à obra depois da intervenção realizada pela artista, como veremos adiante.

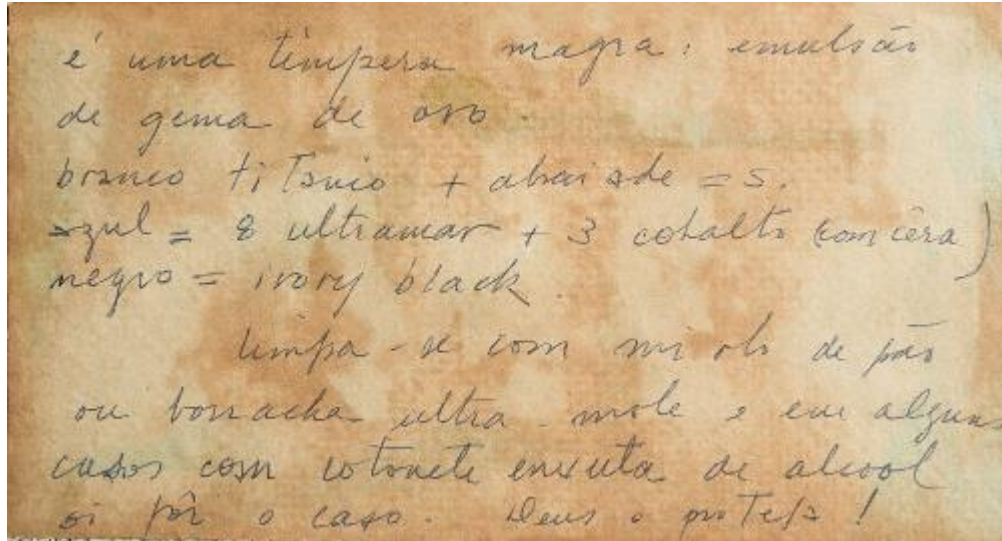


FIGURA 62 - JUDITH LAUAND – QUATRO GRUPOS DE ELEMENTOS, 1959  
TÊMPERA SOBRE EUCATEX, 60,0 X 60,0 CM (LARGURA X ALTURA)  
DETALHE ETIQUETA FIXADA NO VERSO DA OBRA  
FOTO: ALEXANDRE LEÃO  
ACERVO: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

Consta na etiqueta as seguintes especificações:

É uma têmpera magra: emulsão de gema de ovo.  
Branco titânio + alvaiade = s  
Azul = 8 ultramar + 3 cobalto (com cera)  
Negro = ivory black  
Limpa-se com miolo de pão ou borracha ultra mole e em  
alguns casos com cotonete enxuto de álcool se for o caso.  
Deus o proteja! (LAUAND, s.d)

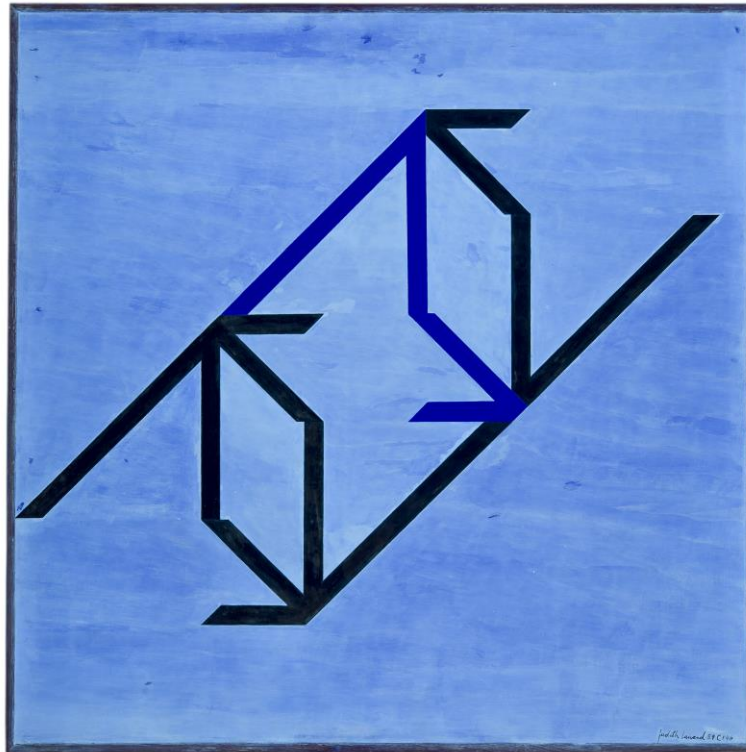


Foto: Alexandre Leão / Adriano Bueno / Elaine Pessôa - iLAB - EBA - UFMG - Fev/2016

Coordenador iLAB: Alexandre Leão

FIGURA 63 - JUDITH LAUAND – QUATRO GRUPOS DE ELEMENTOS, 1959  
 TÊMPERA SOBRE EUCATEX, 60,0 X 60,0 CM (LARGURA X ALTURA)  
 FRENTE DA OBRA SOB LUZ ULTRAVIOLETA  
 FOTO: ALEXANDRE LEÃO  
 ACERVO: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

Estado de Conservação: A frente da obra apresenta bom estado de conservação. Existem marcas de manchas na superfície pictórica branca, localizadas principalmente nas bordas da pintura. É possível observar alterações pontuais como: pequenas fissuras, riscos, pequenas áreas de perda e pontos escuros localizados na superfície branca. O verso da obra possui sujidades generalizadas, resquícios de tinta branca no chassi de madeira e resquícios de papel aderido ao verso. As etiquetas fixadas ao verso encontram-se acidificadas e manchadas.<sup>59</sup>

Detalhes:

<sup>59</sup> Avaliação realizada em 2016.



FIGURA 64 - JUDITH LAUAND – QUATRO GRUPOS DE ELEMENTOS, 1959  
TÊMPERA SOBRE EUCATEX, 60,0 X 60,0 CM (LARGURA X ALTURA)  
DETALHE DAS PINCELADAS DA CAMADA PICTÓRICA.  
FOTO: ALEXANDRE LEÃO  
ACERVO: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO



FIGURA 65 - JUDITH LAUAND – QUATRO GRUPOS DE ELEMENTOS, 1959  
TÊMPERA SOBRE EUCATEX, 60,0 X 60,0 CM (LARGURA X ALTURA)  
DETALHE DAS PINCELADAS DA CAMADA PICTÓRICA E GRÃOS DE PIGMENTO NA TINTA AZUL.  
FOTO: ALEXANDRE LEÃO  
ACERVO: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

Intervenções anteriores: Nos documentos consultados no setor técnico de conservação-restauração da Pinacoteca do Estado de São Paulo, estavam disponíveis alguns laudos de estado de conservação da obra de diversos períodos. No que tange a relatórios de intervenções, o único registro encontrado tratava de um recibo datado de 1979, onde a artista Judith Lauand afirma ter recebido a obra de sua autoria com a finalidade de restaurá-la. O documento não especifica o estado em que a obra se encontrava antes do procedimento, como ele foi executado, os materiais e critérios utilizados.

Sabe-se que recorrer ao autor para executar os procedimentos de restauração era uma prática usual, uma vez que os artistas se encontravam vivos e em atividade, além de ser uma fonte confiável, uma vez que conheciam e dominavam as técnicas e materiais utilizados na construção dos trabalhos.

Como um campo novo, a restauração-conservação, ao menos no Brasil, se mantivera até o final do século XX, interessada prioritariamente na pesquisa e no tratamento de obras anteriores ao modernismo, isto é, acervos de arte colonial e acadêmica. Muito disso se deve à atuação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN que

fomentou intelectualmente e financeiramente a formação técnica dos profissionais do campo.

Há também de se fazer menção a um certo menosprezo por parte de conservadores-restauradores advindos de formações tradicionais em escolas de belas artes pela assimilação moderna da bidimensionalidade da pintura, ou seja, obras modernas eram tomadas como menos complexas do que obras tradicionais, o que incorreu pela perpetuação de resoluções simplificadas na prática restaurativa.

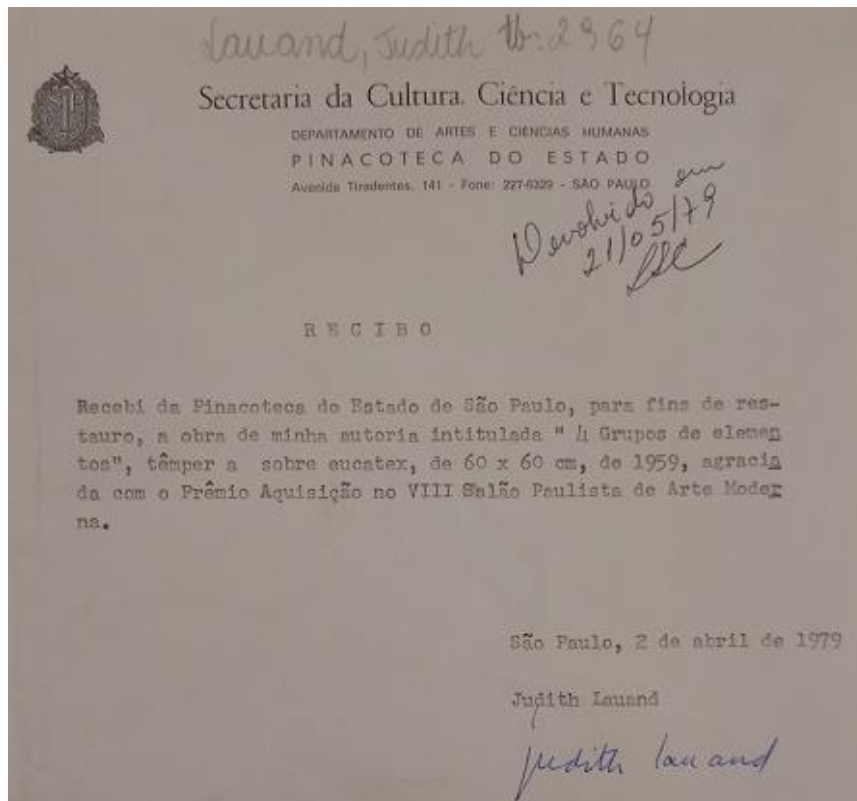


FIGURA 66 - RECIBO DA OBRA "QUATRO GRUPOS DE ELEMENTOS" ENCAMINHADA PARA PROCEDIMENTO DE RESTAURAÇÃO (1979). DOCUMENTO ASSINADO POR JUDITH LAUAND.  
 ACERVO: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

Não é habitual, quando o próprio artista realiza a intervenção em sua obra, a confecção de relatórios descrevendo os procedimentos efetuados. Um fator relevante a ser pontuado é que neste caso, não conseguimos identificar, pelas análises realizadas, a

utilização de verniz na obra, como pela descrição da técnica e os materiais utilizados pela artista que são mencionados na etiqueta aderida no verso da pintura. Não sabemos ao certo se essa etiqueta foi fixada logo após a sua produção, ou após a intervenção realizada por Laund. Podemos pressupor que a última opção possa ser mais provável, uma vez que não encontramos recursos iguais ou parecidos em outros trabalhos da artista.

Ao realizar essa ação, Judith Laund deixa clara a sua preocupação com a preservação de sua obra. Especificar os materiais e técnica – tipologia de tinta e pigmentos utilizados –, bem como o modo de fazer a limpeza da pintura, tornam-se uma forma de facilitar e orientar futuros trabalhos de intervenção. Não possuímos conhecimento se a obra foi toda repintada pela artista ou se a mesma fez apenas a limpeza e pequenos reparos pictóricos utilizando a técnica original, no entanto, pelas evidências coletadas supomos que a artista empenhou-se em demonstrar que a obra deveria ser apresentada limpa (asepsia da imagem), ao menos até quando a etiqueta foi produzida, condizendo assim com a proposta estética inicial de seu trabalho.

### 3.4. WALDEMAR CORDEIRO - ESPAÇO CONVEXO, 1953

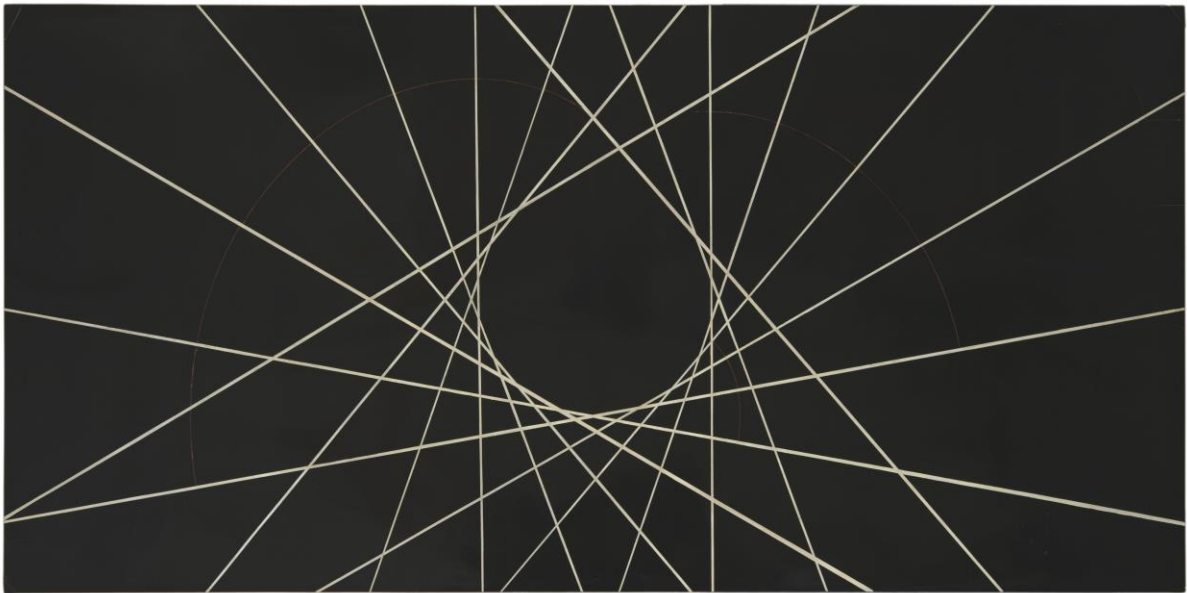


Foto: Alexandre Leão / Adriano Bueno / Elaine Pessôa - LAB - EBA - UFMG - Fev/2016  
 Coordenador LAB: Alexandre Leão

FIGURA 67 A; B - WALDEMAR CORDEIRO, ESPAÇO CONVEXO, 1953  
 TINTA ALQUÍDICA SOBRE FÓRMICA COLADA SOBRE EUCATEX, 121,5 CM X 60,5 CM (LARGURA X ALTURA)  
 FRENTE E VERSO DA OBRA  
 FOTO: ALEXANDRE LEÃO  
 ACERVO: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

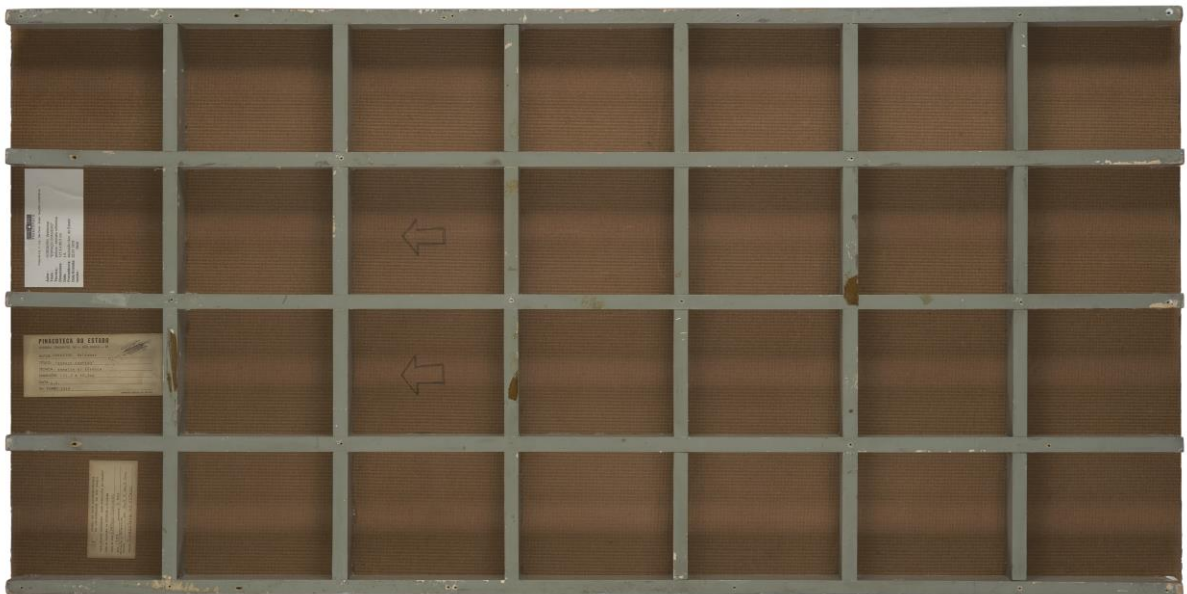


Foto: Alexandre Leão / Adriano Bueno / Elaine Pessôa - LAB - EBA - UFMG - Fev/2016  
 Coordenador LAB: Alexandre Leão

Autor: Waldemar Cordeiro

Título: Espaço Convexo

Data de produção:1953

Técnica: tinta alquídica sobre fórmica colada sobre eucatex®

Dimensões: 121, 5 cm x 60,5 cm (largura x altura)

Acervo: Pinacoteca do Estado de São Paulo

Análise formal: *Espaço convexo*, (Figura 67) obra realizada em 1953 por Waldemar Cordeiro, apresenta um recorte de linhas finas retas que, ora por sobreposição, ora pelo ângulo de incidência, incitam uma figura circular ao centro. Sobre o fundo, feito de fórmica negra, linhas retas brancas (Figura 70) são realizadas de forma a interceptar um ponto no círculo imaginado, centralmente alocado na superfície pictórica. Esse círculo projetivo é alvo, em seus múltiplos pontos possíveis, para as retas que se inscrevem no espaço da imagem. Seu início e seu fim, ambos demarcados pelos limites objetivos da obra, remetem à incapacidade da superfície pictórica de dar conta de sua completude no espaço da imaginação. O círculo projetivo, mas na obra apenas insinuado e incompleto, remete ao procedimento lógico que guia a forma. É ao mesmo tempo princípio projetivo e resultado estético de um delírio da visão: se insinua, mas de fato não existe. A instância projetiva de sua existência se equivale à expectativa que a familiaridade com as formas nos impõe – Gestalt. Três linhas curvas vermelhas, (Figura 69) de comprimentos diferentes são inseridas no espaço; como um inesperado, estão ali sem razão aparente, são o próprio testemunho da inoperância do raciocínio que ali descuidadamente se aplica.

A técnica utilizada pelo artista constitui em uma pintura com um pincel estreito, utilizando a tinta alquídica industrial branca e vermelha sobre o suporte de fórmica preta. A superfície da fórmica já é preparada industrialmente com aspecto liso e brilhante – estética citada no capítulo anterior. Essa superfície está aderida com adesivo sobre um suporte de duratex® com a finalidade de conter a movimentação do suporte de fórmica e estabilizar o trabalho – intervenção essa realizada por terceiros durante um processo de restauração da obra como veremos a seguir. A fórmica aderida ao duratex® está fixada a um chassi quadriculado de madeira colocado pelo artista no momento de produção do trabalho.



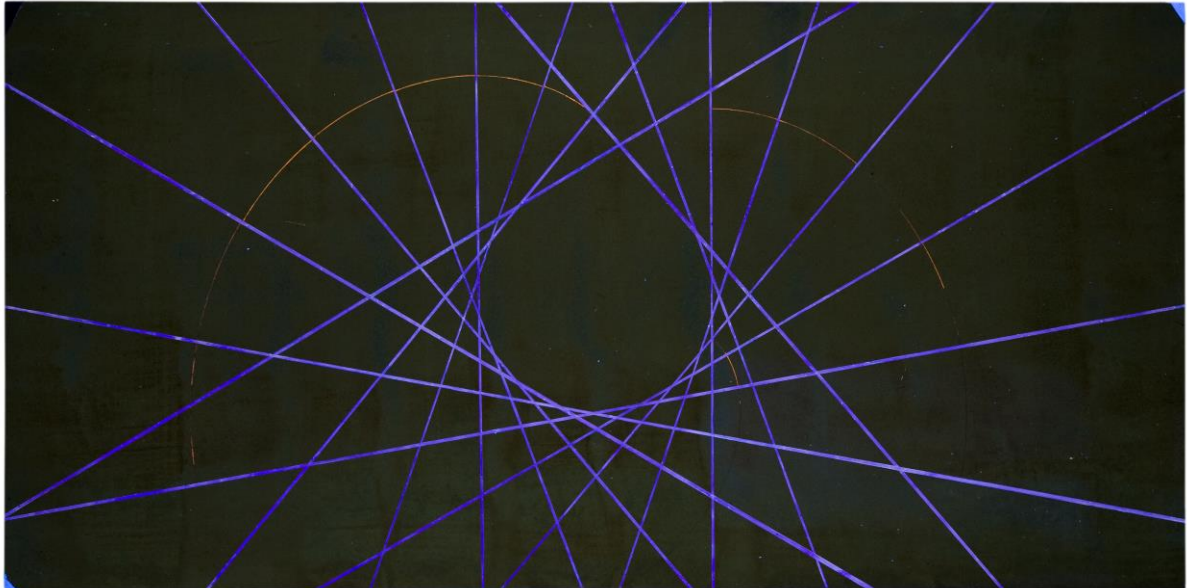


Foto: Alexandre Leão / Adriano Bueno / Elaine Pessoa - ILAB - EBA - UFMG - Fev/2016

Coordenador ILAB: Alexandre Leão

FIGURA 68: WALDEMAR CORDEIRO, ESPAÇO CONVEXO, 1953  
 Tinta alquídica sobre fórmica colada sobre eucatex, 121,5 cm x 60,5 cm (largura x altura)  
 Frente da obra sob luz ultravioleta  
 Foto: Alexandre Leão  
 Acervo: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

Estado de Conservação: A frente da obra apresenta riscos superficiais generalizados sobre a camada preta da fórmica, pequenas perdas de camada pictórica brancas e vermelhas, pontos mais claros sobre a superfície preta, trincas, abrasões e marcas de digitais por toda a borda do trabalho. O verso da obra – duratex® onde a fórmica foi colada – apresenta bom estado de conservação, bem como o chassi que contém apenas pequenos pontos de perda de camada pictórica cinza.<sup>60</sup>

<sup>60</sup> Avaliação realizada em 2016.

Detalhes:

FIGURA 69: WALDEMAR CORDEIRO, ESPAÇO CONVEXO, 1953  
Tinta alquídica sobre fórmica colada sobre eucatex, 121, 5 cm x 60,5 cm (largura x altura)  
Frente e verso da obra  
Foto: Alexandre Leão  
Acervo: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO



FIGURA 70: WALDEMAR CORDEIRO, ESPAÇO CONVEXO, 1953  
Tinta alquídica sobre fórmica colada sobre eucatex, 121, 5 cm x 60,5 cm (largura x altura)  
Frente e verso da obra  
Foto: Alexandre Leão  
Acervo: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

Intervenções anteriores: Assim como no exemplo anterior, os documentos referentes aos laudos de levantamento de estado de conservação da obra *Espaço Convexo*, bem como um relatório referente a uma intervenção de conservação-restauração, foram disponibilizados pelo setor técnico da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Em 1986, a pintura em questão passou por um processo de restauração executado por Adamastor Sacilotto, filho do artista Luiz Sacilotto. Existe no museu um recibo (Figura 71), onde consta a relação das obras *Ideia Visível* e *Espaço Convexo*, ambas de Waldemar Cordeiro, que se refere ao processo de intervenção que as obras passariam no ateliê do artista plástico Antonio Lizzarraga e o período que o trabalho seria realizado. Apesar de não possuir uma formação técnica na área, Adamastor Sacilloto atuava e assinava como restaurador de obras de arte. Como citamos anteriormente, ele possuía conhecimentos consistentes sobre a produção concreta e possivelmente foi cotado para realizar o trabalho uma vez que Cordeiro não estava mais vivo (falecimento em 1973).

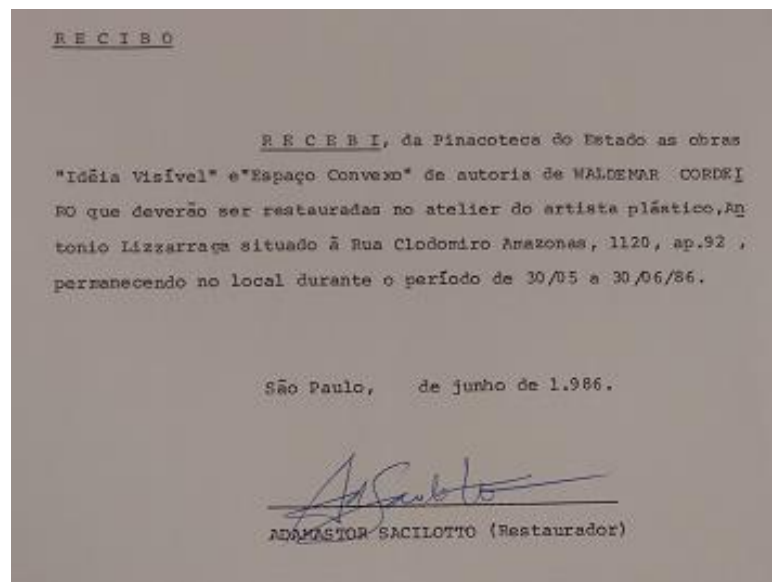


FIGURA 71: RECIBO DA OBRA “ESPAÇO CONVEXO” ENCAMINHADA PARA PROCEDIMENTO DE RESTAURAÇÃO (1986). DOCUMENTO ASSINADO POR ADAMASTOR SACILOTTO.

Além do recibo, está  
arquivado na Pinacoteca  
do Estado de São Paulo o relatório (Figura 69) do serviço de restauração desempenhado  
por Adamastor. O documento conta com a relação do estado de conservação da obra

antes do procedimento, onde relata-se que três das quatro quinas do trabalho estavam quebradas e perdidas; haviam rachaduras nas bordas inferiores e superiores; sujidades e perdas nas áreas de camada pictórica branca; perdas na camada pictórica vermelha; a placa de fórmica estava com ataque de fungos; deformação do suporte de fórmica e seu descolamento do chassi.

O tratamento de restauração executado contou com as seguintes etapas: remoção do chassi (Figura 72); fixação da fórmica em um suporte de duratex® para conter a movimentação e estruturar o trabalho; foram feitas emendas de fórmica (mesma cor e textura) nas quinas perdidas; limpeza da placa de fórmica para remoção dos fungos; limpeza do chassi; retoques realizados nas áreas de perda das tintas vermelha e branca com o uso de tinta tipo esmalte sintético; pintura das laterais do duratex® com esmalte sintético preto fosco; refixação do suporte no chassi original.

Pelo que pudemos perceber, as principais alterações que afetavam a obra referiam-se ao suporte industrial de fórmica. As ações do interventor foram aplicadas no intuito de conter a movimentação e deformação que afetavam a fruição do trabalho, além dos complementos de partes faltantes que foram realizadas com o mesmo material. No que tange aos tratamentos realizados nas camadas pictóricas branca e vermelha, não conseguimos distinguir nem com a observação à luz visível, nem sob iluminação ultravioleta (Figura 68) diferenças no uso de tintas aplicadas pelo artista e no processo de restauração, assim como no exemplo citado anteriormente da obra *Ideia Visível*.

Não foram encontrados outros documentos que referiam-se a processos de intervenções de conservação-restauração posteriores, apenas laudos de estado de conservação realizados por ocasiões de empréstimos da obra ou retirada para exposição.

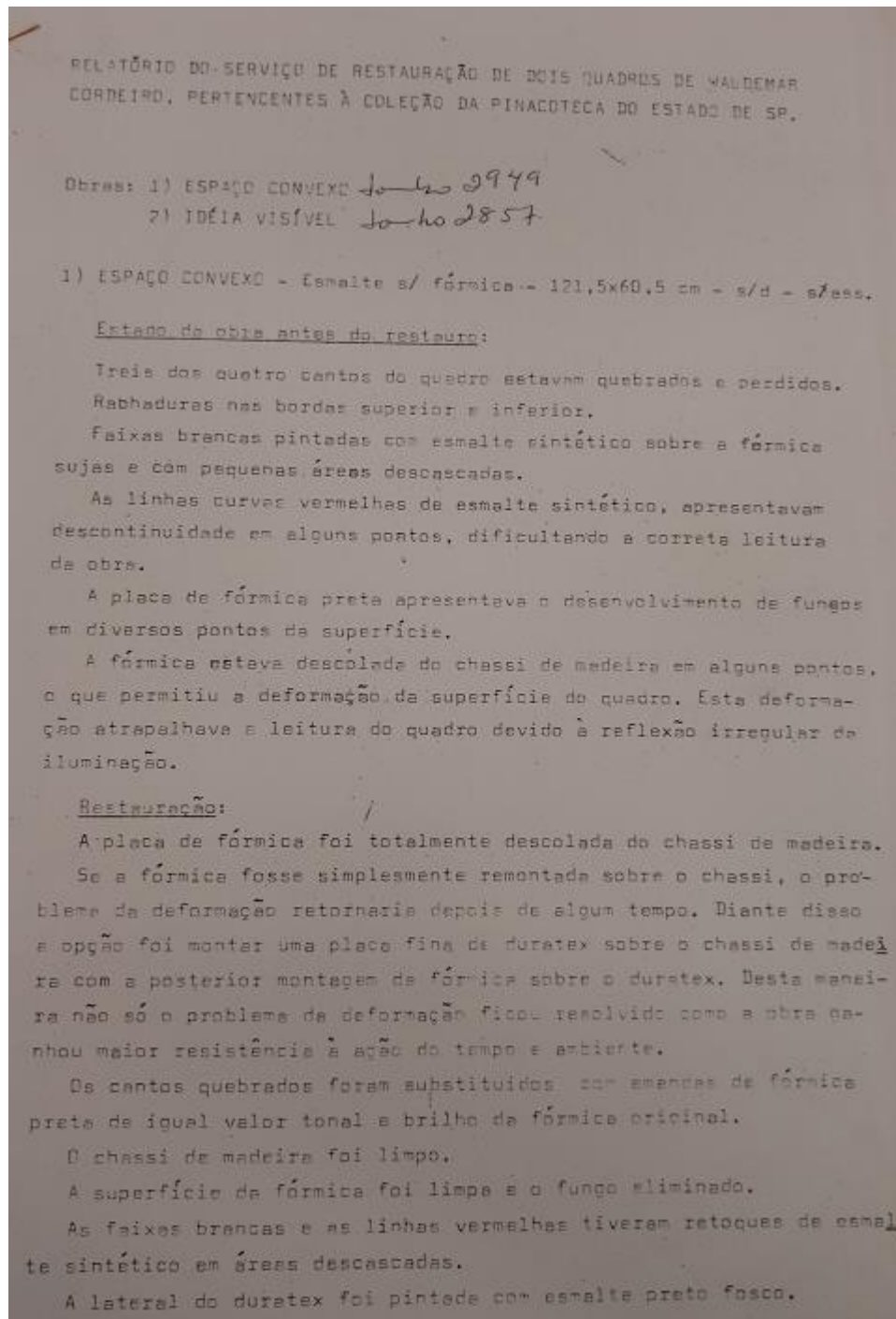


FIGURA 72: RELATÓRIO DE INTERVENÇÃO DE CONSERVAÇÃO –  
RESTAURAÇÃO NA OBRA “ESPAÇO CONVEXO” (1986).  
DOCUMENTO PRODUZIDO POR ADAMASTOR SACILOTTO.  
Acervo: Pinacoteca do Estado de São Paulo



FIGURA 73: FOTOGRAFIA RELATÓRIO DE INTERVENÇÃO DE CONSERVAÇÃO – RESTAURAÇÃO NA OBRA “ESPAÇO CONVEXO” (1986). DOCUMENTO PRODUZIDO POR ADAMASTOR SACILOTTO  
Acervo: Pinacoteca do Estado de São Paulo



FIGURA 74: FOTOGRAFIA RELATÓRIO DE INTERVENÇÃO DE CONSERVAÇÃO – RESTAURAÇÃO NA OBRA “ESPAÇO CONVEXO” (1986). DOCUMENTO PRODUZIDO POR ADAMASTOR SACILOTTO.  
Acervo: Pinacoteca do Estado de São Paulo

Neste caso, reiteramos a importância da documentação realizada por Adamastor Sacilotto contendo o detalhamento das informações acerca das ações realizadas e dos materiais utilizados, assim como as fotografias (Figuras 73 e 74) que estão disponíveis. O acesso e conhecimento desse registro é fundamental para reconhecermos e entendermos o motivo da adição da placa de duratex® ao trabalho, bem como o comportamento do material (suporte) de fórmica. O princípio de distinguibilidade na intervenção não foi praticado já que o interventor usa os mesmos materiais que o artista para realizar o tratamento. Porém, como pudemos perceber através das análises da obra, como nos dados contidos no relatório, com a realização do processo de conservação-restauração os elementos forma, cor, estrutura e textura foram recuperados e preservados em consonância à proposta concreta de Waldemar Cordeiro.

## CAPÍTULO 4: A PERMANÊNCIA DA PINTURA CONCRETA NO SISTEMA DAS ARTES

Conservá-las não no sentido de guardar, mas ao contrário. Guardar no caso é abrir. Porque quando se multiplica essas ideias na rede, quando se multiplica tudo isso, aí não existirá nem a chance de perdê-las, nem de estar submetidos a um discurso acadêmico de restrição de execução. Porque a obra tem que acontecer em qualquer lugar. O Hélio deixa isso muito claro. Ele não sabia como e nem onde, mas sabia que suas ideias precisavam ser executadas. Isso na verdade, é a total doação do artista para as pessoas: “vai lá e executa a minha obra, você é tão artista quanto eu”. (OITICICA, 2015, p. 181)

Este capítulo dedica-se à reflexão sobre a reponsabilidade imposta nos processos de conservação-restauração na permanência das imagens no sistema das artes e como manipulamos as informações contidas nos objetos artísticos, tornando-se fundamental para fomentar uma discussão mais abrangente sobre nossa atuação. Parece importante revisarmos a interdisciplinaridade do campo que envolve diversas áreas de conhecimentos, além de tomar como base os distintos contextos, público e privado, nos quais as obras se inserem, pensando dessa forma, o papel das instituições, da crítica, da historiografia, do público, dos cientistas e dos conservadores-restauradores a partir dos conceitos extraídos da realidade das obras analisadas.

No dia 16 de outubro de 2009, um incêndio atingiu a reserva técnica do Projeto Hélio Oiticica, localizada no bairro do Jardim Botânico no Rio de Janeiro. A causa do acidente foi uma pane no sistema de ar-condicionado do local e acabou atingindo uma preciosa parte do acervo do artista, bem como muitas obras de José Oiticica Filho (pai do Hélio), César Oiticica (seu irmão) e Andreas Valentim. Os documentos e textos de Hélio que estavam armazenados no local, felizmente estavam todos digitalizados, e os livros e documentos presentes na biblioteca, apesar de sofrerem com a fuligem gerada pelo incêndio, foram 100% recuperados.

Nunca será esquecida a imediata e eficiente ajuda do Ministério da Cultura por meio do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) que, em uma “operação de guerra”, salvou quase a totalidade das obras em papel que estavam nas mapotecas. A equipe, de quatro técnicos do Ibram, chefiados pela restauradora Jaqueline Assis, logrou



higienizar rapidamente os desenhos, que estavam molhados, salvando-os de fungos e conseguindo estabilizá-los. Imediatamente também, o então ministro da cultura sr. Juca Ferreira, por meio de ser secretário executivo sr. Alfredo Manevy, socorreu o Projeto. Na ocasião, a equipe do Projeto HO lançou-se em uma busca frenética, em meio ao rescaldo, tentando salvar o que tinha escapado do incêndio. Cada achado era uma esperança que surgia de recuperação de uma obra. Os vidros quebrados foram juntados como se fossem quebra-cabeças tridimensionais. Uma seção de cada vidro permitia que sua forma fosse recuperada em computador, o que permitiu refazer quase totalidade dos bólides-vidro que tinham sido quebrados com o calor. Tudo que sobrou foi limpadado, classificado, guardado e acabou sendo fundamental para a recuperação de tantas obras. (OITICICA, 2015. p.7)

A partir desse processo de salvamento e ação emergencial de conservação, o paço seguinte para o tratamento do acervo foi denominado pelo Projeto HO como “o restauro da obra”, foi realizado no período de cinco anos e contou com a intervenção em cerca de 500 objetos, incluindo obras do período do Grupo Frente, Metaesquemas e Pré-neoconcretos. Em uma entrevista realizada por Sérgio Cohn, com o artista e irmão de Hélio, César Oiticica, atualmente publicada no livro *Hélio Oiticica: O restauro da obra*<sup>61</sup>, as atividades realizadas pelo Projeto HO até o incidente com o incêndio são explicitadas, bem como as ações e protocolos que permearam as atividades de conservação-restauração posteriores ao incêndio.

É sabido que Hélio Oiticica, assim como outros artistas concretos e neoconcretos, executavam estudos, maquetes, projetos, textos indicativos da forma de construção de suas obras. No caso desse artista, muitos desse projetos estavam armazenados na sede do Projeto HO e haviam sido digitalizados anteriormente, como mencionado. Foi por meio do conhecimento e disponibilização desses documentos que muitas das obras puderam ser recuperadas. Como revela César Oiticica, a principal proposta de Hélio – o conceito das obras – permaneceu preservado do fogo. O elemento material dos trabalhos, apesar de sua importância documental, histórica, museológica e mercadológica, não pode ser considerado a dimensão mais elementar de sua obra. Decerto o material é o veículo de transmissão da ideia, porém para que a ideia seja difundida ou realizada, não

---

<sup>61</sup> FILHO, César Oiticica. *Hélio Oiticica: O restauro da obra*. 1. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2015. 176p.

necessariamente é preciso a mão do artista em sua construção, como revela o seguinte trecho da entrevista:

Uma das coisas que a gente aprende com a obra do Hélio é que o objeto não é o mais importante. O mais incrível do trabalho dele é a interação com as obras. E para isso, é mais importante a execução das ideias. Isso não vai acabar. Nunca. Então é preciso conservar ao máximo os originais, por uma questão de memória, uma questão museológica. Por ser um objeto histórico. Mas não se pode virar as costas para o conceito do trabalho. E preciso estar sempre aberto a construir, reconstruir, fazer construção póstuma, replicar as obras. Assim, em uma exposição pode-se mostrar o original em um espaço reservado, mas ter outras reconstruções para permitir a interação. Foi esse conceito – que vê as proposições originais das obras como ponto de partida, e não apenas os objetos – que permitiu que recuperássemos uma parcela muito grande da obra após o incêndio. (...) Recuperar porque quando você retoma o conceito original e consegue montar a obra, essa obra tem a mesma importância do objeto original. Aconteceram muitos ataques por conta desta nossa postura. Lógico, existe toda a política de mercado, o fetiche do objeto. Isso tudo gera muito dinheiro. E foi incrível ver como alguns críticos de arte, alguns teóricos vieram corroborar com esse tipo de ideia antiquada. Essa ideia pode funcionar para alguns tipos de obras, de artistas. Mas para o Hélio é um absurdo. Porque o cara trabalhou o tempo todo contra esse fetiche. Contra o mercado, contra o objeto, contra a ideia de original. (OITICICA, 2015, p.180)

A partir desse ponto de vista, uma série de questões podem ser discutidas. Começaremos pela aporia do conceito impreciso de “originalidade”. César Oiticica usa aqui uma diferença entre as proposições “originais” (conceitos) e o objeto “original” (material). As modernas teorias do fazer artístico fundamentam a artisticidade das obras no fazer, não nas obras. Admitem que se pode remontar as obras ao fazer, mas é no fazer, não nas obras dadas como acabadas, que encontram as razões mais fortes para fundamentar a artisticidade (TASSINARI, 2001 p.137).

A extração dadaísta e a arte conceitual, com os *readymades* de Duchamp engendrou o questionamento entre a desestabilização do material “original”, com o uso do objeto pré-fabricado, e valorização da operação e do gesto artístico. A proposta construtiva e as didáticas da Bauhaus também propunham uma relação *sui generis* com o objeto, pensado para ser inserido no mundo de uma forma democrática, onde a “originalidade”

estava na proposição, no projeto que poderia ser reproduzido infindavelmente a partir do piloto.

No Brasil, possivelmente, o movimento concreto – o que não abrange todos os artistas participantes efetivamente – foi um dos primeiros a tensionar a importância da artesanaria, da mão do artista, no objeto final, e a valorizar a proposta como o elemento fundamental presente na concepção do conteúdo formal. Posteriormente esse conceito foi expandido no neoconcretismo com vigor e abrangência que culminaram na participação do público de fato na construção e no acontecimento das obras.

Destino paradoxal, não menos complexo, a valorização do conceito, no entanto, não exige a preservação da matéria “original”, uma vez que valores como a historicidade, o documento, a política de mercado, o fetiche do objeto e o capital exasperado também são componentes basilares envolvidos no sistema das artes.

Destacamos aqui que a matéria “original” pode ser vista sob diversos pontos, tanto como a obra primeira realizada pelo artista, ou sob sua orientação, como também as suas versões executadas da mesma composição, realizada por ele ou com seu consentimento e autorização. Nesse caso, concordamos que o tratamento dos trabalhos utilizando o termo “original” ou “originalidade” reitera o aspecto de domínio comercial da obra pleiteado por artistas, familiares e instituições. Ou seja, se aqui atentamos para o valor fundamental da proposição no âmbito da arte concreta brasileira, a consequência imediata da afirmação é que o predomínio da matéria, da técnica, da impressão, da *maneira*, ou do gênio, não possuem mais integridade operacional aqui.

Ainda sob essa tutela, devemos tratar também da realização de obras *post mortem* que geralmente são realizadas pelas famílias dos artistas ou com autorização e supervisão deles, com base em documentos, projetos, estudos, maquetes e/ou diretrizes realizados pelos artistas em vida.

Nesse tocante podemos chamar atenção para obras que são confeccionadas para exposições, com fins didáticos, de manuseio ou experimentações, no intuito de preservar

o material “original”, como mencionado por César Oiticica na citação acima e praticada em casos de obras de Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, entre outros.

Há também a realização de obras que, apesar de terem sido projetadas com o artista em vida, não chegaram a ser realizadas efetivamente na escala e com os materiais propostos pelo autor, e sua efetivação posterior acaba, muitas vezes, atendendo a uma demanda mercadológica. *Nesse caso, esses trabalhos podem ser considerados “originais”?*

O impasse continua no caso de obras repintadas, por exemplo, pelos próprios artistas ou por ocasiões de intervenções de conservação-restauração, como nos casos relatados no capítulo anterior, ou de recuperação como denominado por César Oiticica<sup>62</sup>. *Esses trabalhos passam a não ser “originais” mais, caso tenham sofrido repinturas ou reconstruções estruturais?* O limiar da questão é complexo.

En definitiva, el reconocimiento de que pueden existir varios *protostados* (que dependen de quien lo establezca y de sus ideas particulares) es, o debería ser, una premisa fundamental em cualquier operación de Restauración. Le creencia de que hay *un* estado de verdad más verdadero que otros, un estado superior a los demás, es una manifestación de soberbia intelectual o una falta de imaginación para pensar otras actitudes distintas de la propia (...) Por ello, una comprensión cabal de la actividad exige el reconocimiento de que la Restauración no es una actividad *neutra* o *transparente* para el objeto; por el contrario, siempre tiene un impacto sobre su evolución, e implica la realización de una serie de elecciones técnicas, pero también ideológicas. No existe la Restauración plenamente *objetiva*, pero si existiese, tampoco habría ninguna razón que la hiciese indefectiblemente mejor. Se restaura para personas, no para los objetos. (VIÑAS, 2003. p.90 - 91)<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Nesse caso, o autor refere-se à recuperação do conceito, independente se a matéria tenha sido restaurada ou reconstruída, como no exemplo do projeto Hélio Oiticica – O restauro da obra.

<sup>63</sup> Tradução da autora: Em suma, o reconhecimento de que pode haver vários protoestados (que dependem de quem o estabelece e de suas ideias particulares) é, ou deveria ser, uma premissa fundamental em qualquer operação de Restauração. A crença de que existe um estado de verdade mais verdadeiro que os outros, um estado superior aos outros, é uma manifestação de orgulho intelectual ou de falta de imaginação para pensar outras atitudes diferentes das suas (...) Portanto, um entendimento cabal da atividade requer o reconhecimento de que a Restauração não é uma atividade neutra ou transparente para o objeto; pelo contrário, sempre tem impacto na sua evolução e implica a

O que ocorre, como citamos anteriormente, é que o objeto “absorve todas as posições do sujeito, para devolvê-las como espelho de suas intenções” (JEUDY, 2005, p.47). Essas intenções e valores, como vimos, são aspectos subjetivos, e muitas vezes estão condicionados ao contexto em que o trabalho está inserido. (...) es el restaurador (o el experto, el comitente, o el político, o el decidor en cada caso) quien elige qué estado de entre los muchos que el objeto ha atravesado desde su creación es más auténtico y quien decide que vale la pena sacrificar uno u otro.<sup>64</sup> (VIÑAS, 2003. p.95).

Analisaremos a seguir, o estudo de caso desenvolvido pelas pesquisadoras Rosario Llamas Pacheco e Eva Chico Selvi<sup>65</sup> sobre a obra *Black Painting* (1960-1966) (Figura 75) de Ad Reinhardt, pertencente ao acervo do Guggenheim Museum. A pintura é baseada na expressão da forma e da cor, com conotações místicas e essencialistas. A estrutura formal da pintura possui uma aparência simples, composta por uma variedade de matizes e tons de preto sutis, cuidadosamente aplicados para eliminar todos os traços da mão do artista, para isso, Reinhardt usa uma mistura diferente, combinando óleo com uma pasta de celulose para conseguir uma superfície fosca com uma aparência delicada e com pinceladas meticulosas, garantindo que a cada camada de tinta torna-se homogênea e com aspecto aveludado, para mascarar o gestos do criador.

---

realização de uma série de escolhas técnicas, mas também ideológicas. Não há uma Restauração totalmente objetiva, mas se existisse, não haveria razão que a tornaria infalivelmente melhor. É restaurado para pessoas, não para objetos. (VIÑAS, 2003. p.90 -91)

<sup>64</sup> É o restaurador (ou o especialista, o cliente, ou o político, ou o juiz em cada caso) quem escolhe qual estado dos muitos pelos quais o objeto passou desde sua criação é mais autêntico e quem decide se vale a pena sacrificar um ou outro. (VIÑAS, 2003. p.95).

<sup>65</sup> PACHECO, RosarioLlamas, SELVI, Eva Chico. Conservar la Pintura Contemporánea: el Arte Monocromo y de Superficie Plana de Color.p. 11. In: ECR - Estudos de Conservação e Restauo, n.º 3, de 2011.



FIGURA 75: AD REINHARDT, BLACK PAINTING, 1960-1966,  
ÓLEO SOBRE TELA.

Autor: Desconhecido

Acervo: Guggenheim Museum

Fonte:

[https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/30038/Llamas\\_Pacheco.pdf?sequence=3&isAllowed=y](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/30038/Llamas_Pacheco.pdf?sequence=3&isAllowed=y)

O levantamento do estado de conservação revelou que a obra era composta por mais de vinte camadas de tinta, das quais apenas nove eram pintadas pelo próprio artista. Foram identificadas duas tipologias de tinta claramente distinguíveis no trabalho – as camadas de óleo correspondendo à pintura realizada pelo artista e camadas de tinta acrílicas correspondente a intervenções anteriores.

Segundo as autoras, a fragilidade dos filmes pictóricos e a superfície plana complicavam qualquer operação de limpeza gerados pelos acúmulos de sujeira. As diferentes repinturas na obra causavam sérios problemas de conservação, uma vez que a tinta era facilmente solúvel e, portanto, consolidar, retocar e limpar produziam perturbações e discontinuidades na superfície fosca da camada pictórica realizada por Ad Reinhardt.

A opção de conservação-restauração ponderada com base nas informações extraídas da obra era tentar eliminar as camadas que dificultavam a leitura do trabalho, para tanto,

os procedimentos adotados contaram com o experimento de diferentes métodos, entre eles: misturas de solventes tradicionais, géis, embalagens e tratamentos mecânicos, com o objetivo de eliminar as várias camadas de repinturas existentes. O trabalho foi realizado sob um estereomicroscópio para minimizar e controlar quaisquer danos causados à superfície, porém acabaram constatando que todos os métodos causavam alterações nas camadas pictóricas realizadas pelo artista e, sendo assim, ofereciam riscos aos estratos iniciais. A conclusão a que chegaram era que no momento não havia meios necessários para restaurar a integridade da peça e que, portanto, ela seria, naquele contexto, irrecuperável. Assim, foi considerada a opção que tratava de apenas documentar o trabalho e mantê-lo no estado em que se encontrava, como uma obra estudo.

Perguntamos então: *com todas as repinturas e a mudança nas características da superfície do trabalho sua “originalidade” foi alterada?*

Retomando essa e as perguntas anteriores, constatamos que as respostas não são exatas e perpassam pela crise do conceito de originalidade imposto pelo pós-modernismo. Segundo Philippot, (...) O estado original é uma ideia mítica, a-histórica, capaz de sacrificar obras de arte a um conceito abstrato e apresentá-las em um estado que nunca existiu.<sup>66</sup> Dessa forma, se pensar o conceito de originalidade na tradição já era uma atividade complexa, na pós-modernidade e após a reprodutibilidade técnica, torna-se quase um devaneio utópico.

Deveríamos então retomar o pensamento de Walter Benjamin sobre o declínio da aura. No texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, publicado em 1935, Benjamin discorre sobre as alterações proporcionadas pela fotografia e pelo cinema, a partir da inovação dessas técnicas artísticas e as novidades de possibilidades de reprodutibilidade de obras de arte geradas no contexto cultural, redimensionando assim a produção, bem como a recepção e assimilação do objeto artístico. A discussão

---

<sup>66</sup> The original state is a mythical, unhistorical idea, apt to sacrifice works of art to an abstract concept and present them in a state that never existed. (PHILIPPOT, 1995. p.237).

empreendida pelo autor é basilar na condução do caráter aurático da obra de arte à sua superação, provocada justamente pela reproduzibilidade técnica. Unicidade e autenticidade passam a ser conceitos então subjugados em função da existência serial, da natureza aberta e fragmentária da obra de arte, desempenhando, assim, uma nova função social com obra pós-aurática. (...) no momento em que o critério da autenticidade deixa de se aplicar à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis, a política” (BENJAMIN, 1994, p. 171-172)

Dessa forma o axioma da autenticidade e a prática idealista da cultura são superados, distanciando-se da realidade material, usufruída de forma individual e subjetiva. Construída sobre bases humanas e históricas, desfrutável, apreendida e produzida por qualquer sujeito, passa a emergir o conceito e a prática materialista da cultura, acordando o parâmetro de ambiguidade essencial das imagens dialéticas, onde, segundo Benjamin, somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (BENJAMIN, 1989,p.479).

A partir do momento em que recusamos as mortes peremptórias assim como os renascimentos nostálgicos, *qual tempo devemos supor?* Não seria surpresa encontrá-lo, senão o modelo construído, ao menos a intuição fulgurante, no próprio Benjamin. Essa intuição também foi deixada de lado pelos comentários contemporâneos sobre o declínio da aura e a perda da originalidade. Ela faz, contudo, sistema, uma vez, com a suposição benjaminiana da aura e dessa origem entendida como o presente reminescente do qual o passado não deve ser nem rejeitado, nem ressuscitado, mas simplesmente do qual *retorna* como *anacronismo*. Benjamin a designa como a expressão pouco explícita de *imagem dialética*. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.273 – 274)

Na realidade, o que declina é parte componente da “origem” assimilada enquanto passado concluído, coisa acabada e passa a ser entendida em seu regime dinâmico, ambíguo, inacabado, sempre aberto. Entramos então em um parâmetro crítico entre o tensionamento do esquecimento da aura e a nostalgia da aura como parte estruturante do nosso próprio campo. É preciso pensar e refletir a nossa condução com base em um estado dito autêntico, o que significa que esse é todo e qualquer momento, assimilando as mudanças, alterações e referindo-se às condições e às características que por acaso ou por intenção foram incorporadas ao objeto. A falácia do resgate do estado de origem,



a busca de seu estado autoral é uma utopia que se refere ao próprio termo restauração. Segundo o dicionário Aurélio<sup>67</sup>, restauração é definido como *ação de recuperar ou de reparar; conserto, recuperação. Trabalho que, realizado numa obra de arte ou de construção, faz com que suas partes deterioradas sejam restabelecidas.*

As intervenções não podem se justificar com base na autenticidade porque a autenticidade não é objetiva. Cada pessoa tem um estado B preferível com determinada conotação ideológica, dependente da moda, do gosto, em definitivo, subjetiva e interessada. Não existe um estado mais verdadeiro, nem superior, que outro. (MORALES, 2015, p.39)

O estado atual é o único conhecido. O estado original pode ou não estar documentado. Porém, no momento da intervenção, o restaurador tem que tomar a decisão a respeito de qual será o estado em que ficará a obra depois da intervenção. (MORALES, 2015, p.38)<sup>68</sup>. Se pensarmos em termos práticos, toda e qualquer intervenção por mais essencialista que seja, modifica e direciona a matéria a um estado novo, em que ela nunca esteve antes, com novos componentes físicos e químicos, por mais que as adições ou intervenções anteriores sejam removidas ou retratadas. Tomar a decisão de quais valores e características devem perpetuar no objeto é um ato crítico e deve ser responsabilizado com base em um entendimento dinâmico e abrangente do objeto. Nunca haverá uma solução convencionada, os sentidos não são estanques, os recursos não serão sempre os mesmos e o nosso conhecimento não é imutável. Por isso, não podemos, também, cair no sofisma de que é possível resgatar ou vivenciar uma experiência a partir da recondução da matéria ao um estado pretense de “originalidade”.

#### 4.1 O CAMINHO DA INTERDISCIPLINARIDADE: PRERROGATIVAS E PERCALÇOS

Os atributos intrínsecos são objetivos, se podem quantificar, contar, existem, enquanto os atributos extrínsecos são subjetivos, não

<sup>67</sup> Disponível em: <https://www.dicio.com.br/restauracao/>. Acesso em 10/08/2020

<sup>68</sup> MORALES, Lino Garcia. *Conservar o nada*. In: *Arte contemporânea: preservar o quê?* São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015. 31-47 p.

contáveis, são atribuições. Qualquer intenção do restaurador com base nestes atributos, cuja presença ou ausência não estabelece nenhuma referência a respeito do uso do termo que descreve a unidade, pode levar ao fetichismo. O restaurador deve buscar onde se encontra a potência simbólica do objeto de restauração mediante uma análise objetiva das causas. (MORALES, 2015, p.47)

Com base nas ideias que foram discutidas e abordadas nesta tese, um coeficiente que deve ser pontuado e analisado trata da interdisciplinaridade que compreende, ou que pelo menos deveria compreender, o campo da pesquisa e intervenção em obras de arte. Sabemos que as realidades dos diversos contextos que envolvem o sistema das artes, principalmente o recorte retratado neste trabalho – coleção particular e coleções de museus – possuem suas especificidades que acabam dificultando um trabalho interdisciplinar quando se trata das decisões acerca dos procedimentos de conservação-restauração direcionados para os acervos.

Iniciaremos com a abordagem da coleção Tuiuiu. Por se tratar de um acervo particular, o seu acesso para pesquisa fica condicionado à autorização dos proprietários, que, neste caso, foram solícitos em viabilizar as obras para as análises requisitadas, bem como disponibilizar as informações que dispunham sobre os objetos. O principal desafio encontrado nesse contexto tratou das informações acerca do histórico das obras como, dados sobre proprietários anteriores, registros de intervenções de conservação-restauração, levantamento do estado de conservação realizados quando as obras saíram para empréstimos<sup>69</sup>, entre outros.

Entendemos que quando os objetos de coleção particulares passam por intervenções de conservação-restauração, quando o acervo passa por um acompanhamento e manutenções constante, ou quando as obras sofrem algum acidente, quando são

---

<sup>69</sup> Normalmente quando as obras são requisitadas para exposições, são realizados levantamentos do estado conservação do objeto antes da retirada do imóvel de origem, quando chega no local de exposição, após o fim da exposição e quando retornam para o imóvel do proprietário. Esses laudos são confeccionados por exigência das seguradoras que requerem esses documentos caso algum incidente ocorra com o trabalho e demande seu acionamento. O que ocorre é que na grande maioria das vezes esses documentos ficam arquivados na instituição que realizou a exposição com cópias encaminhadas à seguradora contratada. São raras as situações em que os proprietários também recebem ou solicitam cópias para armazenamento próprio.

solicitadas para empréstimos ou direcionadas para venda, o diálogo em torno dos protocolos e dos pontos que serão priorizados na condução da ação interventiva se estabelece entre o autor do procedimento e o proprietário da obra, caindo muitas vezes em questões de gosto ou no deslocamento do sentido de valorização do objeto para o mercado. A grande questão que colocamos aqui trata da importância de se documentar esses processos, mesmo que não seja um trabalho de conservação-restauração complexo e abrangente, sejam eles apenas limpezas ou procedimentos pontuais. Ter esse registro é importante para compreendermos o estado atual do objeto. É uma questão ética, e não necessariamente perpassa pelo ponto de se estabelecer até onde o material é ou não “original”.

Conseguirmos perceber, portanto, que os diálogos com os diversos agentes do sistema das artes no contexto de coleções particulares, não é uma tarefa comum, facilitada e/ou estimulada, pelas próprias condições de privação em que as obras se encontram.

No que se refere à Pinacoteca do Estado de São Paulo, por possuir um setor técnico especializado na conservação-restauração do acervo, que conta com uma equipe abrangente de profissionais que convivem e têm conhecimento das realidades das obras presentes no museu, além de uma estrutura de ateliês integrados ao ambiente museológico, as intervenções e ações estão fundamentadas e incorporadas a esse contexto. O setor conta com uma estrutura organizada, com a documentação referente às obras preservada e disponibilizada para consulta e pesquisa autorizada pelas autoridades competentes da instituição. Foi possível ter acesso ao registro de intervenções, bem como a diversos levantamentos do estado de conservação das obras de diversos períodos, possibilitando um conhecimento mais abrangente dos trabalhos que foram selecionados no escopo do projeto realizado.

Normalmente as atividades de conservação-restauração em museus e instituições culturais são ações distanciadas e invisíveis ao grande público, uma vez que são executadas em ateliês e laboratórios fechados – seja pela estrutura circunstancial do edifício que os abriga, ou por questões de segurança – e quando aplicadas ao acervo em exposição, são realizadas nos dias em que as instituições encontram-se fechadas para visitação. Normalmente o público não tem ideia de como as atividades são

desempenhadas, ou apenas tem uma compreensão bastante genérica dessa prática. Os ateliês visíveis construídos dentro do edifício da Pinacoteca do Estado de São Paulo, com estruturas de vidro e no percurso expositivo da instituição, acabam aproximando o público da atividade, o que é, sem dúvidas, muito valioso. Dessa forma, podemos reconhecer a importância com que o setor é tratado dentro da instituição. Não nos referimos aqui aos investimentos financeiros no setor, até porque não temos conhecimento dessa realidade, mas trata-se da visibilidade que a prática requer e recebe.

Compreendemos que existem desafios na grande maioria das instituições detentoras de acervos. Não queremos afirmar aqui que a realidade da Pinacoteca de São Paulo está próxima do ideal, porém reconhecemos que são poucas as instituições brasileiras que possuem condições próximas a essa.

Quanto ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, como mencionado no capítulo anterior, não existe uma equipe técnica de conservadores-restauradores responsáveis pela realização das intervenções nas obras que compõem o acervo da instituição. Quando necessários, os procedimentos acontecem com a contratação de profissionais terceirizados, que normalmente não têm um conhecimento abrangente da realidade das obras, sejam essas de questões circunstanciais referentes às alterações dos materiais, bem como um conhecimento histórico-crítico que permeiam aspectos intangíveis dos trabalhos artísticos.

O setor museológico demonstra sua preocupação em atuar acompanhando os procedimentos realizados, com a contratação de profissionais especializados, discutindo as propostas e autorizando as intervenções de acordo com conhecimento e os critérios pré-estabelecidos. Além disso, o museu possui uma memória arquivística com documentos que tratam das intervenções, bem como dos levantamentos de estado de conservação realizados, principalmente por ocasião dos empréstimos de obras, que também foram fundamentais para o estudo das obras selecionadas para pesquisa.

O grande desafio das instituições museológicas na condução de uma atividade interdisciplinar para a pesquisa e intervenções em seus objetos está, principalmente, na falta de articulação, comunicação e compreensão entre os diversos agentes envolvidos

nesse contexto. Normalmente, quando ocorre a demanda de intervenção nos objetos, as decisões são tomadas com base nos conhecimentos apenas dos conservadores-restauradores da instituição. O que ocorre é que os setores são distanciados. Curadoria, pesquisa, historiadores da arte e críticos normalmente se ocupam em estabelecer os discursos em torno das obras, porém, muitas vezes não têm conhecimentos consistentes sobre a materialidade dos trabalhos, os processos de alterações pelos quais os objetos passaram e os desafios para a conservação. A museologia comumente dedica-se aos requisitos formais da administração museológica, como, o planejamento museográfico e expográfico, ao registro, pesquisa, programa educativo, além de toda a documentação e protocolos que envolvem a administração do acervo e do espaço institucional. O setor de conservação-restauração, quando existe, restringe-se à manutenção dos espaços expositivos, reserva técnica, conservação preventiva e intervenções diretas nos objetos.

Entende-se aqui os limites e abrangências da função e atuação de cada especialidade. No entanto, acredita-se que por meio de diálogos e pela interlocução entre esses diferentes indivíduos que compõem o meio artístico, englobando além dos já citados, os artistas, marchands, cientistas da conservação, químicos, entre outros, seria possível a construção de propostas mais alinhadas e abrangentes de acordo com a realidade dos objetos e do meio no qual os mesmos estão inseridos. A proposta é que sejam criados grupos interdisciplinares que permitam a troca de informações e estudos sobre os objetos. Evidentemente essa não é uma tarefa fácil e isso requer planejamento, tempo, investimento e boa vontade entre os interlocutores em estabelecer essas trocas, sem jogos de poderes ou egos envolvidos.

Os trabalhos de conservação-restauração de obras de arte passaram a ser cada vez mais vinculados à práxis da Ciência da Conservação e ampliaram as possibilidades de discussão e interpretação dos objetos, tanto referentes à constituição dos seus materiais e estado de conservação como às suas características estéticas e históricas. Essa integração entre conservadores - restauradores, cientistas da conservação e historiadores da arte promoveu o advento da História da Arte Técnica, um campo de estudo voltado para a análise do material físico das obras de arte, no entendimento de como eles são preparados, usados e manipulados e na percepção de como os métodos e materiais empregados pelos artistas refletem nas suas intenções e estilos. (ROSADO, 2011 p.91)

O que temos observado é um crescente desenvolvimento na área científica de análises de bens culturais, bem como a descoberta e aprimoramento dos materiais utilizados em intervenções de conservação-restauração. O campo evoluiu e vem recebendo muitos estímulos no quesito científico, onde as informações obtidas por meio dos métodos de análises têm sido veementemente empregadas para dar sustentação às decisões acerca dos procedimentos de conservação-restauração, no entanto, o mesmo não tem ocorrido no campo teórico e crítico. A própria criação dos cursos de formação superior de graduação em conservação-restauração de bens culturais no Brasil, teve como um dos propósitos formar profissionais com conhecimentos que extrapolassem o viés técnico do campo, dessa forma, reiteramos que são necessários estímulos aos trabalhos que se dediquem à reflexão teórica e crítica para não ficarmos estagnados na utilização de teorias passadas, que certamente são fundamentais, porém não dão conta da totalidade de questões envolvidas na abrangência das propostas e do desenvolvimento artístico moderno e contemporâneo. Segundo Argan, o estudo da arte contemporânea é quase uma disciplina autónoma em relação à arte antiga: impõe pesquisas diferentes e mais articuladas, outros instrumentos, outros locais de pesquisa, se não outras metodologias. (ARGAN, 1992. p.73)

Alguns eventos foram pioneiros e fundamentais na iniciativa dedicada a reflexões acerca do tema da conservação-restauração de obras de arte moderna e contemporâneas, entre eles, destacam-se as conferências internacionais: *From Marble to Chocolate* – Tate Gallery (1995), *Modern Art: Who Cares?* (1997), *Mortality Imortality? The Legacy of 20th Century Art* – The Getty Institute (1998) e o projeto INCCA – *International Network for the Conservation of Contemporary Art*<sup>70</sup> (1999), que fomentaram discussões sobre os principais problemas éticos, estéticos e materiais; intenções dos artistas e a preservação; metodologias para conservação-restauração, entre outros temas.

Em 2008, o Getty Conservation Institute e o Getty Research Institute (GRI) organizaram o evento “*The Object in Transition: A Cross Disciplinary Conference on the Preservation*

---

<sup>70</sup>INCCA é uma rede de profissionais ligados à conservação da arte contemporânea. Conservadores, curadores, cientistas, arquivistas, historiadores de arte e pesquisadores estão entre os seus membros. Por meio da INCCA data base, é possível ter acesso a informações inéditas sobre diferentes temas e pesquisas como entrevistas com artistas, relatórios de condição, instruções de instalação, etc. Disponível em: <http://www.incca.org/>

*and Study of Modern and Contemporary Art.*” Já em 2016 ocorreu o congresso *Saving the Now: Crossing Boundaries to Conserve Contemporary Works* na cidade de Los Angeles e, por último, não menos importante, citamos as iniciativas das *Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo* do Museo Nacional e Centro de Arte Reina Sofia em Madrid, que ano de 2020 completou sua 21ª edição. Destaca-se que estes eventos foram e são marcados, ainda hoje, pela participação de equipes interdisciplinares, envolvendo conservadores-restauradores, cientistas da conservação, historiadores, artistas e entre outros, tornando proeminente a importância da participação de vários profissionais e instituições nas discussões sobre o tema. As publicações ocasionadas por esses eventos são hoje importantes referências que auxiliam os pesquisadores da área.

No Brasil títulos como *Dilemas da Matéria: Procedimento, Permanência e Conservação em Arte Contemporânea* de Gaudêncio Fidelis publicado no ano de 2002, *Entre Resíduos e Dominós: Preservação de Instalações de Arte no Brasil* de autoria de Magali Melleu Sehn publicado em 2014, e a coletânea de textos de diversos autores organizada por Cristina Freire e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo intitulado *Arte contemporânea: preservar o quê?*, apresentam questões importantes ligadas ao tema e ao contexto brasileiro.

O que buscamos enfatizar é que é fundamental que conservadores-restauradores ampliem, extrapolem seus olhares críticos e seus conhecimentos, saiam da caixa da materialidade obcecada e consigam compreender os objetos numa instância mais dinâmica, sem a realização de propostas mecanizadas, automatizadas e sem reflexões críticas. É necessário parar, olhar, apreender, conhecer, explorar os objetos, entender as circunstâncias onde eles estão inseridos, bem como é fundamental que os historiadores, museólogos, curadores, críticos de arte, entre outros, tenham informações que extrapolem a visão essencialista e/ou formal que eles possam ter dos trabalhos.

Conhecendo a realidade das instituições brasileiras, talvez seja essa uma demanda utópica. A dificuldade do problema perpassa por várias questões, incluídos a falta de estímulos e valorização do campo cultural brasileiro, o investimento em pesquisa, preservação e difusão de bens culturais e recai também sobre a dificuldade de

comunicação, hierarquias, entrosamento, interesses e discursos distanciados e conflitantes entre os agentes envolvidos no sistema das artes. O sucesso de um campo e uma ação interdisciplinar está, principalmente, na articulação entre os diversos saberes e valorização dos conhecimentos complementares em prol do desenvolvimento de propostas mais adequadas e bem fundamentadas, sem disputas hierárquicas ou de poderes. Se faz necessário então, compreender cada realidade que infunde sobre o objeto, bem como as questões e sentidos que estão relacionados à atuação de cada especialidade.

Embora no atual estado de coisas a tentativa de substituir a história da arte por uma ciência da arte pareça uma total veleidade, e a história continue a ser a única ciência que explica os fatos artísticos, muitos são os procedimentos científicos (no vulgar sentido do termo) que o historiador de arte utiliza no seu trabalho. Não existe uma distinção entre o estudioso que escreve a história da arte ou a ensina de cátedra e aquele que se dedica à investigação, à recolha, à conservação, à catalogação, à proteção das obras de arte: um e outro são igualmente responsáveis por um património cultural, mesmo se um deles o estuda para o conservar e transmitir, e o outro o conserva e o transmite para o estudar e para que possa continuar a ser estudado. Na nossa época o património artístico está em perigo por causa do impetuoso desenvolvimento de uma cultura técnico-científica que tem e ostenta outros interesses; da degradação da figura das cidades, que constituem precisamente o "local" da arte; da especulação descontrolada; da tendência infeliz para considerar os bens culturais sob o aspecto puramente económico. Afirma-se levemente que a disciplina hegemónica do mundo de hoje é a ciência, e que o espírito da ciência está em contradição tanto com a arte como com o pensamento histórico. Pelo contrário, é certo que a ciência, no vulgar sentido do termo, oferece preciosos subsídios para o estudo e para a conservação da arte, e que o historiador de arte que estultamente afirmasse não querer proceder cientificamente faltaria aos deveres inerentes à sua profissão. (ARGAN, 1994. p. 41-42)

A ideia que Argan apresenta no trecho citado acima está justamente na compreensão dos campos científicos e histórico-humanistas como disciplinas complementares e



interdependentes. O texto intitulado *Ciência da arte e história da arte*<sup>71</sup> chama a atenção para as contribuições coexistente e associadas dos campos, uma vez que, construir uma narrativa sobre o objeto com base apenas em um ou outro ponto de vista, cria discursos fragmentados, incompletos e defasados.

Num contexto ideal, a decisão final sobre a proposta de intervenção em um objeto deverá ser do conservador-restaurador, porém levando em consideração os aspectos supracitados, a potência e a dialética dos objetos, para assim definir de forma responsável o que é primordial na permanência e na transmissão de determinada imagem.

O restauro, que no passado era considerado uma atividade reservada a artistas mais ou menos especializados (com resultados, na sua maioria deploráveis), é hoje uma verdadeira ciência específica a que se dedicam, em estreita colaboração com os historiadores de arte, físicos, químicos, biólogos, geólogos. O emprego de aparelhos e procedimentos científicos é também necessário à investigação propriamente histórica. (...) Tudo isto que a ciência revela são dados históricos não menos preciosos do que os que se recolhem nos documentos de arquivo e nas fontes literárias. E certo que a análise científica não pode substituir a investigação histórica, mas fornece ao historiador os meios para penetrar mais profundamente na realidade histórica da obra de arte. É fácil prever que o progresso do equipamento científico e as novas vias que assim se abrirão à investigação, levarão a uma progressiva transformação das atuais metodologias históricas, sem que por isso a história da arte deixe de ser a única ciência da arte possível. (ARGAN, 1994. p. 42)

No que se refere ao projeto *Arte Concreta: A Materialidade da Forma, Industrialismo e Vanguarda Latino-americana*, apesar de o mesmo ter se dedicado ao estudo dos objetos sem ter como intuito a proposta de intervenções nos mesmos, compreendemos que a construção de uma equipe interdisciplinar na condução da pesquisa foi fundamental para o seu sucesso. Baseado na abrangência de metodologias diversificadas para análise das pinturas selecionadas, entre elas: etapas de investigação realizada *in situ* englobando

---

<sup>71</sup> ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO DELL'ARCO, Mauricio; AZEVEDO, M. F. Gonçalves de. *Ciência da arte e história da arte* In: *Guia de historia da arte*. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1994. P. 41 -42

exames visuais; diagnóstico do estado de conservação; exames científicos com utilização de equipamentos móveis; retirada de amostras para análises laboratoriais; documentação científica por imagem; além da pesquisa histórica acerca de aspectos socioculturais, artísticos e materiais utilizados pelos artistas no período, acessados por meio da consulta a documentos de época, a arquivos de instituições e a acervo dos artistas, como, também, entrevistas com críticos e historiadores da arte, familiares e amigos dos artistas; as informações foram coletadas e posteriormente compartilhadas e confrontadas por toda a equipe.

Um dos fatores mais interessantes que vale a pena ser ressaltado a partir dessa experiência, tratou da comunicação externa entre as equipes estabelecidas em cada um dos três países: Estados Unidos, Brasil e Argentina. Para além das trocas realizadas entre as várias especialidades no âmbito de cada grupo de trabalho, o intercâmbio de tecnologias, as reuniões periódicas, a troca de documentos, o compartilhamento dos resultados e saberes foi fundamental no desenvolvimento expandido desse projeto, uma vez que muitas vezes esses recursos só estavam disponíveis para uns ou outros.

Ainda que essa experiência tenha propiciado trocas valiosíssimas, com discussões ampliadas, com a partilha de conhecimentos complementares e de elaborações mais precisas e detalhadas, precisamos ser sinceros no que tange às dificuldades envolvidas nessas ações integradas, uma vez que houve discordâncias e conflitos que geraram tensões entre o grupo. O que, de certa forma, não é de todo mal, uma vez que possibilita o amadurecimento das ações conjuntas, o aprendizado do trabalho em equipe, além de construir saberes coparticipativos baseados nas diferentes perspectivas que abrangem o estudo e a apreciação dos objetos artísticos.

Por fim, gostaríamos de salientar que a prática da interdisciplinaridade no estudo e na intervenção de obras de arte, com os desafios impostos pelas novas realidades e práticas artísticas, vem sendo incentivado e se desenvolvendo de maneira dinâmica. No entanto, é fundamental que esse exercício também seja incorporado às realidades de instituições que não estão inseridas no âmbito universitário e de centros de pesquisa especializados,

expandindo a atuação em museus, instituições culturais, galerias, ateliês de artistas, ateliês de conservação-restauração de bens culturais, entre outros.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A História – escreveu Novalis, em 1799 – se compõe de coisas do passado e de coisas do futuro, de esperança e de lembrança. (KOSELLECK, 2019.p.202)

É chegado o momento de exercer um balanço do desenvolvimento deste trabalho. Refletir sobre as aporias implicadas na conservação-restauração de pinturas concretas brasileiras foi fundamental para o amadurecimento teórico e sua possível reverberação em futuras decisões acerca de intervenções nessas obras. A partir da realização do projeto *Arte Concreta: A Materialidade da Forma, Industrialismo e Vanguarda Latino-americana* e da escolha dos objetos de estudo, as discussões que aqui elaboramos buscaram expandir o nosso olhar em relação à materialidade dos trabalhos, às relações que estabelecemos com eles, bem como refletir sobre questões acerca das intervenções que foram realizadas sobre os mesmos, sejam essas feitas pelos próprios artistas, especialistas da área de conservação-restauração ou pessoas sem formação técnico teórica, no intuito de compreendermos os diversos critérios que têm sido utilizados nesses processos. O objetivo foi analisar as diversas estratégias da preservação, abordando uma discussão ampliada sobre o ponto de vista teórico e seus desdobramentos nas práticas elaboradas no domínio em questão. A pesquisa visou instigar reflexões sobre os processos da conservação-restauração, avaliando de maneira crítica as diretrizes ordenadoras das práticas restaurativas e de conservação preventiva, as elaborações discursivas-projetuais que as precedem ou justificam e os resultados dos procedimentos levados a cabo.

Iniciaremos com a análise da concepção do projeto supracitado como ponto de partida para a construção da pesquisa aqui realizada. O trabalho interdisciplinar efetuado no contexto de estudo desses objetos contou com a participação de historiadores da arte, conservadores-restauradores, cientistas da conservação, além da troca de informações com curadores, pesquisadores, críticos de arte, artistas, entre outros. Verificou-se que para o sucesso do trabalho precisaríamos compartilhar as informações obtidas por meio dos resultados provenientes das pesquisas históricas e documentais, bem como das análises empregadas no estudo da materialidade dos objetos. O conhecimento prévio,

tanto do conservador-restaurador, como do historiador da arte foi compartilhado com os cientistas da conservação no intuito de facilitar esse processo. Era dever das partes envolvidas compreender a função de cada especialidade e o porquê de sua aplicação. Desta forma, por intermédio de estudos bem fundamentados e integrados foi possível uma interpretação coerente dos resultados que obtivemos<sup>72</sup>. Foi a partir dessa interlocução que as indagações que inauguraram e permearam a construção desta tese surgiram. Devemos então, agora, retomá-las.

*Como o conservador-restaurador escolhe em que estado deixará a obra? Essa é uma responsabilidade individual? São escolhas subjetivas? Como as metodologias de pesquisa e teorias do campo têm contribuído para tomadas de decisões? Quais são as implicações éticas e sociais dessas escolhas? Qual o caminho para tomada de decisão? Quais os limites e abrangências das escolhas? Restaurar para quê e para quem? Intervenções podem ser reversíveis ou retratáveis? Quais são os múltiplos sentidos de uma obra de arte? Intervir é fazer um juízo crítico? É possível ressignificar um objeto artístico? De que forma as intervenções de conservação-restauração realizadas nas obras interferem na nossa interpretação das informações acerca dos objetos? Como essas intervenções distorcem ou modificam a técnica e os materiais utilizados pelos artistas? Como a estética desses trabalhos foram afetadas pelas intervenções ou não? As intervenções estão sendo documentadas e esses documentos estão disponíveis? É possível distinguir a intervenção do original? Quando as intervenções são feitas pelos próprios artistas, o que é levado em consideração?*

Ao longo do trabalho buscamos responder essas e outras tantas perguntas que foram surgindo a partir do estudo e da crítica das fontes que utilizamos para dar sustentação à argumentação e ao raciocínio, como também através dos objetos que selecionamos como estudos de caso. O que pudemos compreender é que muitas dessas perguntas

---

<sup>72</sup> O projeto hoje alimenta uma base de dados feita pelo LACICOR, onde são inseridos todos os resultados obtidos nas etapas de trabalho, contando com as análises dos materiais, fotografias, informações formais, documentação, entrevistas, etc. Futuramente, esse banco poderá ser uma fonte de consulta abrangente e acessível para pesquisadores de diversas áreas, contribuindo para o conhecimento, difusão e preservação do acervo de obras de arte concretas brasileiras.

não possuem respostas exatas, perpassam também pelo viés da subjetividade, visto ainda que, em se tratando de preservação, os meios técnicos e científicos são ferramentas que corroboram uma execução orientada por pressupostos teóricos, estejam esses dados como *a priori* indiscutíveis ou na reflexão verdadeiramente teorizante. Restou ao estudo, dessa forma, se medir com os ditames ordenantes da História, da Crítica e História da Arte, além das demais elucubrações provenientes das Ciências Sociais e Humanas – responsáveis pela orientação da apreciação e eleição de valores estéticos, artísticos, históricos, entre outros.

Com o intuito de tentar sanar algumas lacunas de estudos que se dediquem a teorizar sobre os procedimentos restaurativos de obras modernas e contemporâneas, buscamos construir uma reflexão interdisciplinar que visasse abranger diversos aspectos que envolvem a apreciação e inserção desses trabalhos no sistema das artes, sobretudo, pois, ao evocarem problemas materiais e estéticos distintos daqueles oferecidos por obras ligadas à precedente tradição do médium, tais objetos demandaram a elaboração de uma reflexão atualizada sobre sua preservação. Não queremos dizer, com isso, que os desdobramentos dos raciocínios aqui desenvolvidos não possam ser aplicados a outros objetos artísticos que não os aqui citados.

Retomemos, então, a discussão empreendida no primeiro capítulo. Iniciamos a argumentação sobre o objeto artístico atribuindo ao estudo do mesmo os diversos sentidos, olhares e experiências que podem ser apreendidos a partir deles. Pensar o conceito de obra aberta, a relação que estabelecemos com os objetos, a sua construção e permanência após sua emancipação em relação ao artista e sua inserção nos sistemas da arte. Depois buscamos compreender a associação na preservação desses objetos, passando por uma reflexão sobre a conservação, o esquecimento, a nostalgia, a temporalidade e os valores agregados que infundem no momento de escolher o que deve ser preservado.

Discutimos também, sob o viés da história da arte, as mudanças de percepção sobre os objetos com os adventos praticados na arte moderna e pós-moderna, a partir do qual a arte estabelece o giro conceitual e o problema da materialidade passa a ser revisto. Por fim, refletimos a respeito do campo da conservação-restauração de bens culturais, as

tentativas de objetivação da prática e o desenvolvimento teórico-crítico do campo. Para isso, apresentamos algumas teorias e conceitos fundamentais que permeiam a construção desse domínio de conhecimento.

No segundo capítulo apresentamos a contextualização e as análises em torno da arte concreta brasileira sob o ponto de vista de seu desenvolvimento, suas propostas e desdobramentos, bem como as formas de construção das obras, características racionalizantes, os aspectos conceituais, os projetos e estudos realizados pelos artistas, a aplicação material, o uso dos materiais industriais e tradicionais, a reprodutibilidade e produção serial dos trabalhos, bem como os aspectos formais fundamentais, sendo eles: forma, estrutura, cor e textura. Como mencionado pelas conservadoras-restauradoras e pesquisadoras Pacheco e Selvi, o advento das pinturas monocromáticas e de campos de cores, trouxeram peculiaridades e desafios que precisam ser analisados sob os pontos de vistas conceituais e materiais.

Partimos de la idea de que las obras no se conciben sin la presencia de todos aquellos que las observan, los cuales tendrán la tarea, difícil en ocasiones, de interpretarlas. En el arte contemporáneo el fin del autor es transmitir un mensaje. En el arte monocromo en particular, son fundamentales las cualidades plásticas que los artistas aportan a las superficies, ya que el sentido de sus obras se encuentra íntimamente ligado a la de esas características plásticas. Por ello, el espectador tiene la necesidad de descifrar el contenido. Para realizar la interpretación de una obra, el espectador debe tener en cuenta dos cuestiones, por un lado, los aspectos formales, entre los que se encuentran los materiales empleados por el artista, la técnica utilizada, los acabos... los cuales dan el resultado físico a la obra y que son visibles por el espectador. Por otro lado, los aspectos conceptuales, que nos exigen un conocimiento sobre el lenguaje del artista y sobre la intención de cada elemento. Estos aspectos no son visibles a simple vista, y deben ser conocidos, aprendidos y respetados al visualizar la obra en cuestión.<sup>73</sup> (PACHECO, SELVI, 2011. p.20)

---

<sup>73</sup> Tradução da autora: Partimos da ideia de que as obras não são concebidas sem a presença de todos aqueles que as observam, que terão a tarefa por vezes difícil de as interpretar. Na arte contemporânea, o objetivo do autor é transmitir uma mensagem. Em particular na arte monocromática, as qualidades plásticas que os artistas trazem para as superfícies são fundamentais, uma vez que o significado das suas obras está intimamente ligado ao dessas características plásticas. Portanto, o espectador tem a necessidade de decifrar o conteúdo. Para realizar a interpretação de uma obra, o espectador deve levar em consideração duas questões, por um lado, os aspectos formais, entre os quais estão os materiais utilizados pelo artista, a técnica utilizada, os acabamentos ... que dão o resultado físico para a obra e que são visíveis ao

Caminhando para o terceiro capítulo, onde discutimos propriamente estudos de casos referentes a intervenções em pinturas concretas brasileiras, citamos as realidades que encontramos nas coleções estudadas – MAM-RJ; Pinacoteca do estado de São Paulo; Coleção Tuiuiu – bem como apresentamos casos revelados por meio da consulta a arquivos, principalmente no IAC-SP, e analisamos como esses processos foram realizados pelos diversos autores.

No tocante às quatro obras selecionadas, buscamos apresentar por meio da veiculação de documentos, informações coletadas e análises realizadas, um levantamento das intervenções sobre os quais esses objetos passaram e que deram sustentação para os questionamentos referentes às diferentes formas adotadas na concepção dos critérios que permearam as decisões. O que pudemos absorver disso é que existem diferenças significantes na forma de conduzir os procedimentos de intervenção. Porém, apesar dos caminhos sinuosos ou distintos, o que se procurou em todas as intervenções citadas foi manter a leitura estética, e por consequência conceitual, preservada.

As análises realizadas no terceiro capítulo nos levaram a indagações referentes às ressonâncias da marca do tempo nos trabalhos, como essas alterações vêm sendo assimiladas, como as intervenções estão sendo conduzidas e como essas reverberam a manutenção dos conceitos de originalidade e autenticidade. Para tanto, no quarto e último capítulo buscamos discutir esses conceitos e sua aplicabilidade no contexto das obras em discussão, bem como na prática da conservação-restauração.

Outra questão que se levantou o mérito de discussão nesse último capítulo trata dos diálogos entre distintos sujeitos envolvidos no sistema das artes, em um conhecimento abrangente dos objetos artísticos, baseados no exercício da interdisciplinaridade, para a construção de propostas de pesquisa, exibição e conservação-restauração mais condizente com as realidades dos objetos, buscando compreender o objeto em sua potência polissêmica. Nesse sentido, verificamos que a interdisciplinaridade é

---

espectador. Por outro lado, os aspectos conceituais, que exigem um conhecimento da linguagem do artista e da intenção de cada elemento. Esses aspectos não são visíveis a olho nu e devem ser conhecidos, aprendidos e respeitados na visualização da obra em questão. (PACHECO, SELVI, 2011. p.20)



fundamental para uma atuação qualificada e fundamentada em conhecimentos de diversas áreas que contribuam para a preservação e o conhecimento amplo da arte.

Acreditamos que a construção desse trabalho possa auxiliar e trazer novas indagações, como também respostas para o campo. Precisamos salientar que as críticas sempre virão, independente desta ou daquela escolha. Os processos são subjetivos, assim como as decisões, por mais “embasadas” que estejam, elas dizem mais a respeito da sua experiência do que sobre o objeto em si. Essa consciência é fundamental para pleitearmos a importância desse campo crítico. Intervir em um objeto é realizar um julgamento crítico, como bem já pontou Cesare Brandi. Entender que os processos críticos são construtivos, refletir sobre os porquês das nossas ações, sobre as possibilidades, responsabilidades pelos limites e abrangências impostos por nossa atuação, bem como repensar a matéria, acreditar e valorizar as possibilidades das experiências, são condições fundamentais para manutenção da preservação da imagem no sistema das artes.

Por fim, gostaríamos de ressaltar que a aplicabilidade desses questionamentos e reflexões extrapolam os objetos de estudo aqui apresentados e, como mencionado anteriormente, esta pesquisa não se esgota nesta tese, tendo como possível continuação um estudo semelhante sobre o ponto de vista da abrangência das obras neoconcretas brasileiras.

## REFERÊNCIAS

### LIVROS E TRABALHOS ACADÊMICOS

ADES, Dawn; CATLIN, Stanton Loomis; O'NEILL, Rosemary; BRETT, Guy. *Arte na America Latina: a era moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997 365p.

AINSWORTH, Mary W. *From connoisseurship to technical Art History: the evolution of the interdisciplinary study of art*. In: The Getty Conservation Institute Newsletter. V.20.n.1, 2005. Disponível em: <[http://www.getty.edu/conservation/publications/newsletters/20\\_1/](http://www.getty.edu/conservation/publications/newsletters/20_1/)> Acesso em: 20 mai. 2017.

ALBERS, Josef. *A interação da cor*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

AMARAL, Aracy (Coord.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

AMARAL, Aracy A. *Arte construtiva no Brasil: coleção Adolpho Leirner: Constructive art in Brazil: Adolpho Leirner collection*. São Paulo: Companhia Melhoramentos: DBA Artes Graficas, 1998 363 p.

AMARAL, Aracy A. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970 : subsidio para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1984.435p.

AMARAL, Aracy Abreu (Org.). *Arte construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leiner*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, Companhia Melhoramentos, 1998.

AMARAL, Aracy Abreu. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) v. 1*. São Paulo: 34, 2006.

AMARAL, Aracy Abreu. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) v. 2*. São Paulo: 34, 2006.

AMARAL, Aracy Abreu. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) v. 3.* São Paulo: 34, 2006.

APPELBAUM, Barbara. *Conservation Treatment Methodology*. Lexington, KY. 2011. 437p.

ARANTES, Otília (Org.) *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III, Mário Pedrosa*. São Paulo: Edusp, 2004.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. 263 p.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1999 352p.

*A return for Rothkos Harvard murals*. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2014/10/26/arts/artsspecial/a-return-for-rothkos-harvard-murals-.html> Acesso em 06 abril. 2020.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. História da arte como história da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO DELL'ARCO, Mauricio; AZEVEDO, M. F. Gonçalves de. *Guia de historia da arte*. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1994. 158p

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte & percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. 4. ed. São Paulo: Pioneira, 1988. 503p.

ARTE HOJE. Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Editora. Agosto de 1977.

ASHLEY-SMITH, Jonathan. *Definitions of Damage*. Londres: 1995. Disponível em: <http://palimpsest.stanford.edu/byauth/ashley-smith/damage.html>. Acesso: 19 fev. 2018.

AUGÉ, Marc. *As formas de esquecimento*. Íman Edições. 2009. 106 p.

BALDINI, Umberto. *Confronto metodologico nel restauro delle discipline artistiche*. Busto Arsizio, Italia: Bramante, 1985 94 p.

BANDEIRA, João (Org.). *Arte Concreta Paulista: documentos*. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.

BANJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 224.

BARBOSA, João Henrique Ribeiro; SOUZA, Luiz Antônio Cruz. *Arte construtiva brasileira: o uso de materiais pictóricos industriais pelos artistas nas décadas de 1950 e 1960*. 2017. 312 f., enc. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/BUOS-ARTJTM>>. Acesso em: 17 out. 2017.

BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: *O Rumor da Língua*, Lisboa. Edições 70, 1987.

BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

- BAZIN, Germain. *História da história da arte: de Vasari a nossos dias*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. 545p
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, UNESP, 1990.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. 317p.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2014. 127p.
- BENSE, Max; REDONDO, Tércio. *Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009. 117 p.
- BERCLAZ, Ana Paula Soares. *CARTAZES CONCRETISTAS: Arte, design gráfico e a visualidade moderna nos anos 50 e 60 no Brasil*. 2011. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. 2011
- BLOK, Cor. *Historia del Arte Abstracto: 1900-1960*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.
- BOIS, Yve Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. xi,401 p.
- BOMFORD, DAVID; LEONARD, MARK; GETTY CONSERVATION INSTITUTE. *Issues in the conservation of paintings*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, c2004. 581 p.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: genese e estrutura do campo literario*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 431p.
- BRACKER, Alison. *Conservation: principles, dilemmas and uncomfortable truths*. Londres: Victoria and Albert Museum, 2009. 250 p.
- BRADLEY, Susan. *The Interface Between Science and Conservation*. Londres: British Museum, 1997.
- BRANCO, Maria Alice Honório Sanna Castelo; FRONER, Yacy Ara; ROSADO, Alessandra. *A experimentação das vanguardas brasileiras no pós guerra: conceito e materialidade*. 2019. 264 f., enc. TESE (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.
- BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. 3.ed. Cotia, SP: Ateliê, 2008. 261p.
- BRETT, Guy. *Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005. 281p. BRIONY, Fernand; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

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

BUREN, Daniel (1979). “A função do ateliê” [*Fonction de l’atelier*], in LOOK, Ulrich, Ed., *Anarquitectura de Andre a Zittel*, Porto, Público/ Fundação de Serralves, 2005, pp.48 - 53

BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008 268 p.

BUTLER, Cornelia; ORAMAS, Luis Perez. *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948 - 1988*. MoMa. Museum of Modern Arte, New York. 2014. 336p.

CAMPO, Haroldo. *A Obra de Arte Aberta*. 1955. p. 30 – 33. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/361441649/A-Obra-de-Arte-Aberta-Haroldo-de-Campos-1955>. Acesso em: 15 de dez. 2018.

CAMPOS, Haroldo. *Arte construtiva no Brasil*. Revista USP, São Paulo (30): 251-261, junho/agosto de 1996.

CARR, Dawson W; LEONARD, Mark. *Looking at paintings : a guide to technical terms*. Malibu, California: The J. Paul Getty Museum ; London: British Museum, c1992. 84p.

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

CATOIA, Elizabeth Varela. *Arte Concreta além da Europa: diálogos entre Brasil e Argentina através do MAM RJ*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2016.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 177 p.

CHIANTORE, Oscar e RAVA, Antonio. *Conservare l’arte contemporânea: problemi, metodi, material, ricerche*. Milão: Electa, 2005.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, c1999. 311 p.  
STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, c1991. 306p.

CLARK, Lygia; BORJA-VILLEL, Manuel J. *Lygia Clark*. Barcelona: Fundacio Antoni Tapies, c1998 364p.

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio; FIGUEIREDO, Luciano. *Lygia Clark – Helio Oiticica: Cartas, 1964-1974*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. 260p

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella INSTITUTO NACIONAL DE ARTES PLASTICAS (BRASIL). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

COELHO, Teixeira. *Moderno, pós-moderno: modos & versões*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Iluminuras, 2001 227 p.

*Cold America: geometry abstraction in Latin America (1934-1973)*. FUNDACIÓN JUAN MARCH (Org.). Madri: Fundación Juan March, Editorial de Arte y Ciencia, 2011.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

CRIMP, Douglas.; LAWLER, Louise; SANTOS, Fernando.; MARY, Aníbal. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. viii, 303p.

CUNHA, Claudia dos Reis. *A atualidade do pensamento de Cesare Brandi*. In. Revista Vitruvius 032.03ano 03 2004. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/03.032/3181#:~:text=A%20atualidade%20do%20pensamento%20de%20Cesare%20Brandi.,032.03%2C%20Vitruvius%2C%20ago.&text=A%20recente%20tradu%C3%A7%C3%A3o%20para%20l%C3%AAdgua.com%20a%20pr%C3%A1tica%20do%20restauro.> Acesso em: 16 jan 2019.

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

DANTO, Arthur Coleman. *Analytical philosophy of history*. Cambridge: At The University Press, 1968. xi, 318 p.

DAY, R. H. *Psicologia da percepção*. 3. ed. Rio de Janeiro: 1979. 120p.

DE MICHELI, Mario; CABRA, Pier Luigi. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 251p

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990. 338p.

DERRIDA, Jacques. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, c1978. 440p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*; seguido de A obra-prima desconhecida de Honoré de Balzac. São Paulo: Escuta, 2012. 188 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges; CASA NOVA, Vera; ARBEX, Márcia. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. 328 p.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente: Introdução a pesquisa semiológica*. São Paulo: Ed. Universidade de S. Paulo: Perspectiva, 1971. 426p

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971. 286p. (Debates; 4: Estética)

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS. Associação de artes visuais, novas tendências. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic)>. Acesso em: 29 setembro de 2017. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento80977/exposicao-nacional-de-arte-concreta-1-1956-sao-paulo-sp>

FABBRINI, Ricardo Nascimento. *A arte depois das vanguardas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2002. 230p

FAZANO, Carlos Alberto T. V. *Tintas: métodos de controle de pinturas e superfícies*. 4.ed. São Paulo: Hemus, 1995. 321p.

FAZENDA, JORGE M. R; ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DOS FABRICANTES DE TINTAS. *Tintas e vernizes: ciência e tecnologia*. São Paulo: ABRAFATI, 1993. 2v

FERREIRA, Glória. Brasil: *Figuração x Abstração no final dos anos 40*. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea – IA, 2013. 284p.

FERREIRA, Gloria; HERKENHOFF, Paulo. Mário Pedrosa: Primary Documents. New York: Museum of Modern Art, 2015, 464p.

FERREIRA, Gloria; MELLO, Cecilia Cotrim de. *Escritos de artistas : Anos 60/70*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006. 461 p.

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

FIGUEIREDO JÚNIOR, João Cura D'Ars de. *Química aplicada à conservação e restauração de bens culturais: uma introdução*. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2012. 207 p.

FILHO, César Oiticica. *Hélio Oiticica: O restauro da obra*. 1. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015. 176p.

FOUCAULT, Michel; MOTTA, Manoel Barros da.; BARBOSA, Inês Autran Dourado. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2006. xvii, 432 p. (Coleção ditos & escritos; 3

FREIRE, Cristina. *Arte contemporânea: preservar o quê?* São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015. 194 p.

FRONER, Yacy-Ara. *Coleções: o interstício da curadoria, do colecionismo e da preservação*. In.: *Fronteiras e alteridade: olhares sobre as artes na contemporaneidade*. ROCHA, Maurílio e MEDEIROS, Afonso (Org.). Belém: PPGArtes UFPA, 2014, p. 103 – 119.

FRONER, Yacy-Ara; ROSADO, Alessandra. *Tópicos em Conservação Preventiva – 2: Princípios históricos e filosóficos da Conservação Preventiva*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

FUNARTE. Instituto Nacional de Artes Plásticas. *A arte e seus materiais: Salão Preto e branco: III Salão nacional de arte moderna, 1954*. Rio de Janeiro: Funarte, INAP, 1985.

GARCÍA, María Amalia. *El Arte Abstracto: intercâmbios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

GIOVANI, Giulia Villela; BRANCO, Maria Alice Honório Sanna Castelo; ROSADO, Alessandra; SOUZA, Luiz. Ivan Serpa. *Colores, materiales y técnicas*. Conservación de Arte Contemporáneo 18ª Jornada. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. p. 255-262.

GIOVANI, Giulia Villela; GONÇALVES, Yacy-Ara Froner; ROSADO, Alessandra. *A análise de técnicas e materiais aplicada à conservação de arte contemporânea : o uso da tinta industrial sobre madeira na produção pictórica de Lygia Clark*. 2015. 196 f., enc. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2014.

GIOVANI, Giulia Villela; SEHN, Magali Melleu. *Metodologia para documentação e acondicionamento de uma obra de arte contemporânea : máquinas sonoras do coletivo 'O Grivo'*. 2011.

GOMES FILHO, João. *Gestalt do objeto; sistema de leitura visual da forma*. São Paulo: Escrituras, 2000. 132p.

GONDAR, J. O. *Lembrar e esquecer – desejo de memória*. In: GONDAR, J.; COSTA, I.M. (Org.). *Memória e Espaço*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, v. , p. 35-43.

GOTTSCHALLER, Pia; LE BLANC, Aleca. *Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneiros*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute and the Getty Research Institute, 2017. 143p.

GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*. São Paulo: Ática, 1996. 280p

Grupo dos 19. Disponível em: [http://www.brasilartesciclopedias.com.br/temas/grupo\\_dos\\_19.html](http://www.brasilartesciclopedias.com.br/temas/grupo_dos_19.html) Acesso em 16 mai.2019.

Grupo Frente. Disponível em: [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=marcos\\_texto&cd\\_verbete=336](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=336)>. Acesso em 11 abr. 2018.

GUILLAUME, Paul. *Psicologia da forma*. 2. ed. São Paulo: Comp. Ed. Nacional, 1966. 207p.



GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: cubismo a arte neoconcreta*. 3. ed. -. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

GULLAR, Ferreira; PEDROSA, Mario. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: FUNARTE 1980. 58p.

HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the Foundations of Art History*. Cornell University Press, 1985. 266p.

HUCHET, Stéphane. *Passos e caminhos de uma teoria da arte*. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, Dionne. *Modern art - who cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*. London: Archetype, 2005. 448 p

*INTERNATIONAL NETWORK FOR THE CONSERVATION OF CONTEMPORARY ART* -<http://www.incca.org/> Acesso em 27 mar. 2018.

JEUDY, Henri-Pierre. *Espelho das Cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005. 157p.

JIMÉNEZ, Ariel; HERKENHOFF, Paulo. *Desenhar no espaço: artistas abstratos do Brasil e da Venezuela na coleção Patrícia Phelps de Cisneros*. [Porto Alegre, RS]: Fundação Iberê Camargo, c2010. 243 p

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 284p.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre plano: contribuição à análise dos elementos da pintura*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

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

KOHLER, Wolfgang; JARDIM, David. *Psicologia da gestalt*. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. 207p.

KOSELLECK, Reinhart; MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo.; PEREIRA, Carlos Almeida. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio : Contraponto, 2006. 366 p.

KOSELLECK, Reinhart; MEIER, Christian; GÜNTHER, Horst,; ENGELS, Odilo. *O conceito de história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. 228 p.

KOSUTH. *Arte depois da filosofia*. In: FERREIRA, Gloria , COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60-70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KULH, Beatriz Mugayar. *Cesare Brandi e a Teoria da Restauração*. In: Pós 21 - revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAUUSP. São Paulo. 2007. p. 198 -210.

LA INVENCION concreta: *Colección Patricia Phelps de Cisneros: reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados*. Madri: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Turner, 2013.

LAMBOURNE, R. *Paint and surface coatings : theory and practice*. Chichester: Ellis Horwood, c1987. 696p. ((Ellis Horwood series in applied science and industrial technology))

LE BLANC, Aleca. *A democratic education for the masses: Ivan Serpa at Museu de Arte Moderna*. In: Ivan Serpa: Pioneering Abstraction in Brazil. Nova York: Dickinson, 2012.

LE BLANC, Aleca. *The Agency of Artists at the Salão Prêto e Branco*. In: ARTE CONCRETA E VERTENTES CONSTRUTIVAS: TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE TÉCNICA Jornada ABCA. Belo Horizonte. 2018. P. 18 -33.

LEARNER, Thomas J. S.; KRUEGER, Jay W; SCHILLING, Michael R; SMITHEN, Patricia. *Moderns Paints Uncoverd*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2008. 372p.

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

MACEDO, Rita. *Da preservação à História da Arte Contemporânea: Intenção Artística e Processo Criativo*. In: @pha.boletim nº5. Dezembro, 2007, págs. 01 – 06. Disponível em: <http://www.apha.pt/boletim/boletim5/pdf/1-RitaMacedo.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2018

*Mark Rothkos Harvard murals*. Disponível em: <https://www.harvardartmuseums.org/exhibitions/4768/mark-rothkos-harvard-murals>. Acesso em 06 abril. 2020.

MARTINO, Enzo Di. *Arte Contemporanea Conservazione e Restauro*. Torino: Umberto Allemandi & C., 2005.

MAYER, Ralph. *Manual do artista*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Ciências do homem e fenomenologia*. São Paulo: Saraiva, 1973. 79p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MICHALSKI, S. *Sharing Responsibility for Conservation Decisions*. In: *Durability and Change. The Science, Responsibility, and Cost of Sustaining Cultural Heritage*. England, 1994. p.241-258.

MILLIET, Maria Alice; CLARK, Lygia. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. 203p.

MORAIS, Frederico. *Arte e Industria*. Belo Horizonte: 1962. 157p.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MORAIS, Frederico. *Da coleção: os caminhos da arte brasileira*. [Rio de Janeiro]: Julio Bogoricin Imóveis, 1986. 263p.

MORAIS, Frederico. *Panorama das Artes Plásticas: Séculos XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989.

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

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA USP; FREIRE, Cristina. *Arte conceitual e conceitualismos: anos 70 no acervo do MAC USP*. São Paulo: MAC, 2000 73p

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Entrevista Sr. Matarazzo para as Folhas*. São Paulo, 23 dez. 1948. Arquivo MAC USP.

NAVES, Rodrigo. PEDROSA, Mario; Arantes, Otilia B. F. (Otilia Beatriz Fiori). *A forma Itinerário Crítico*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1991.

NUNES, Fabrício Vaz. *Waldemar Cordeiro: da arte concreta ao "popcreto"*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade de Campinas. Campinas: 2004.

OITICICA, Hélio. *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade*. In: *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLIVEIRA, Alice Goulart Heeren de; BELIZÁRIO, Fabiana; SOUZA, Luiz Antônio Cruz. *Materiais e Técnicas Pictóricas no Brasil do século XX: o impacto da Semana da Arte Moderna de 1922 e da Segunda Guerra Mundial na produção artística nacional*. Revista Brasileira de Arqueometria, Restauração e Conservação. Vol.1, No.3, AERPA Editora, 2007. pp. 126 - 129. Disponível em: <[http://www.restaurabr.org/arc/arc03pdf/12\\_AliceHeeren.pdf](http://www.restaurabr.org/arc/arc03pdf/12_AliceHeeren.pdf)>. Acesso em 06 abril. 2018.

ORSI, Ricardo V. *Arte Construtiva no Brasil: Bibliografia*. Brasília: Brinquet de Lemos/ Livros; Casa da Memória da Arte Brasileira. 2012. 94p.

OSORIO, Luiz Camillo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005. 70 p. (Arte +).

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

PALHARES, Taisa Helena Pascale. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda, 2006. 142p

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997 XIV, 246 p.

PÁSCOA ,Luciane Viana Barros. *Concretismo e Utopia: a vanguarda artística nos anos 50*. Disponível em: [www.revistas.uea.edu.br/old/abore/artigos/.../artigo\\_LucianePascoa.pdf](http://www.revistas.uea.edu.br/old/abore/artigos/.../artigo_LucianePascoa.pdf). Acesso em 06 abril. 2018.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp, ou, O castelo da pureza*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997. 95 p.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Brasília: Universidade de Brasília, 1977.

PEDROSA, Mário. *A Opção Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.

PEDROSA, Mario; ARANTES, Otilia B. F. (Otilia Beatriz Fiori). *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. São Paulo: EDUSP, 2000. 357 p.

PEDROSA, Mario; ARANTES, Otilia B. F. (Otilia Beatriz Fiori). *Política das artes*. São Paulo: 1995. 363p.

PEDROSA. Mario. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: EDUSP, 1998.

PEDROSA. Mario. *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. São Paulo: EDUSP, 1996.

PITTA, Fernanda. *Arte Construtiva na Pinacoteca*. São Paulo. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014. 167p.

POLITO, Giulliano. *Principais Sistemas de Pinturas e suas Patologias*. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Engenharia, 2006. 65p.

PONTUAL, Roberto (Coord.). *América Latina: geometria sensível*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, GBM, 1978.

PRICE, Nicholas Stanley. *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, c1996. 500p.

RAMÍREZ, Mari Carmen; FIGUEIREDO, Luciano; MUSEUM OF FINE ARTS, HOUSTON; TATE MODERN (GALLERY). *Hélio Oiticica: the body of color*. London: Tate Pub.; Houston: Museum of Fine Arts, c2007. 416 p.

RICKEY, George. *Construtivismo – origens e evolução*. Trad. Regina de Barros Carvalho. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor, 1999.

RIGHI, Lidia (coord.). *Conservar el arte contemporáneo*. Espanha: Editorial Nerea, 2006.

ROSADO, Alessandra; MENDES, Isolda; MOTTA, Edson Jr.; TEIXEIRA, Claudio; SOUZA, Luiz A. C. *Material and Technical Studies of a Selected Group of Paintings by Candido Portinari, a Major Brazilian Modernist Painter*. In: Science and Art: The Painted Surface. Cambridge, UK: The Royal Society of Chemistry, 2014.

ROSADO, Alessandra; SOUZA, Luiz Antônio Cruz. *História da arte técnica: um olhar contemporâneo sobre a práxis das ciências humanas e naturais no estudo de pinturas sobre tela e madeira*. 2011. 289, [12] f.: Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/JSSS-8NUHBN>>.

SACRAMENTO, Enock. *Sacilotto*. São Paulo: E. Sacramento, 2001.

*Salão Nacional de Arte Moderna SNAM*. Disponível em: [http://brasilartesenciclopedias.com.br/tablet/temas/salao\\_nacional\\_de\\_arte\\_moderna\\_snam.php](http://brasilartesenciclopedias.com.br/tablet/temas/salao_nacional_de_arte_moderna_snam.php) Acesso em 30 mai.2019.

SANT'ANNA, Renata; PRATES, Valquíria. *Lygia Clark: linhas vivas*. São Paulo: Edições Paulinas, 2006. 31p.

SARTRE, Jean Paul. *Questão de método*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1966. 146p

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polemicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: EDUSP: Iluminuras, 1995. 639 p.

SCICOLONE, Giovanna C. *Il restauro dei dipinti contemporanei : dalle tecniche di intervento tradizionali alle metodologie innovative*. Firenze: Nardini, c1993. 218p.

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

SELWITZ, Charles. *Cellulose Nitrate in Conservation*. In: *Research in Conservation*. The Getty Conservation Institute, 1988. 69p.

SOUZA; FRONER; ROSADO. *Concrete Art in Brazil: the material of form: industrialism and the latin american avant-garde*. In: Yacy-Ara Froner; Maria Amélia Bulhões; Luiz Antônio Cruz Souza; Marília Andrés Ribeiro. (Org.). *Arte Concreta e Vertentes Construtivas: teoria, crítica e história da arte técnica (Jornadas ABCA-Caderno Palestrantes)*. 1. ed. Belo Horizonte: ABCA, 2018, p. 138-151.

SOUZA, Luiz Antônio Cruz. *Panorama brasileiro na relação ciência e conservação de acervos*. In: *Livro do Seminário Internacional Museus, ciência e Tecnologia*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2007. Pp 144 – 156.

SOUZA, Luiz Antônio Cruz. *Projeto de Pesquisa: A obra de Lygia Clark: diversidade e técnicas da arte moderna e contemporânea*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2010. 23p.

STUART, Barbara. *Analytical Techniques in Materials Conservation*. Chichester, England; Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, c2007. xviii, 424 p.

SULLIVAN, Edward J. *Brazil body & soul*. New York, USA: Guggenheim Museum: Distributed by Abrams, c2001. 600 p.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001 159 p.

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

*TERMINOLOGY-FOR-CONSERVATION*. <http://www.icom-cc.org/242/about/terminology-for-conservation/> Acesso em 8 jan . 2018.

*Terminology to characterize the conservation of tangible cultural heritage* (2008). Disponível em: <http://www.icom-cc.org/242/about/terminology-for-conservation/#.X0AOH9NKjVU>. Acesso em 20/08/2020.

TORRACA, Giorgio. *The Scientist in Conservation*. Los Angeles: Getty, 1999. Disponível em: [http://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/newsletters/14\\_3/feature1\\_3.html](http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/14_3/feature1_3.html)

VARELA, Elisabeth Catoia. *Trajectoria: Cursos e eventos do MAM RJ*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. 2016. 144p.

VASARI, Giorgio; VALÉRY, Paul. *Tratado de La pintura*. 3. ed. Buenos Aires: 1954. 398p.  
 VENÂNCIO, Paulo. *A presença da arte*. São Paulo: Cosac & Naif, 2013.

VIÑAS, Salvador M. *Teoria Contemporânea da Conservação*. s.d. 23p.

WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes, 1984. 278p.

ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Sales, 1983, volume II.

## CATÁLOGOS

Abraham Palatnik: *A reinvenção da Pintura*. Felipe Scovino (Curadoria). Centro Cultural do Banco do Brasil. Rio de Janeiro: 2017.

Brasil: *Figuração x Abstração no final dos anos 40*. Glória Ferreira (Curadoria e texto). Instituto de Arte Contemporânea. São Paulo: 2011-2012.

Judith Lauand: *Os 50 anos e a construção geométrica*. Celso Fioravante (Curadoria). Instituto de Arte Contemporânea. São Paulo: 2015.

Sacilloto: *Em Ressonância*. Jacopo Crivelli Visconti (Curadoria). Instituto de Arte Contemporânea. São Paulo: 2016.

Tomás Maldonado: *um itinerario, an itinerary*. Museo Nacional de Bellas Artes (Curadoria Geral). Buenos Aires: 2008.

Willys de Castro: *Deformações Dinâmicas*. Marilúcia Bottallo (Curadoria). Instituto de Arte Contemporânea. São Paulo: 2013.

Willys de Castro: *Lado a Lado*. Gabriel Pérez-Barrero (Curadoria e texto). Instituto de Arte Contemporânea. São Paulo: 2016.

## ARQUIVOS E ENTREVISTAS

Fundo Hermelindo Fiaminghi. Disponível para consulta no Arquivo do Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo.

Fundo Willys de Castro. Disponível para consulta no Arquivo do Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo.

Fundo Luiz Sacilotto. Disponível para consulta no Arquivo do Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo.

Arquivo Hermelindo Fiaminghi. Disponível para consulta no MAC/ São Paulo.

Arquivo Ivan Serpa – Acervo família Serpa.

Hemeroteca da Biblioteca Walter Wey, da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Arquivos da Biblioteca do MAM-Rio.

#### ENTREVISTAS REALIZADAS ENTRE 2016 E 2017

1. Hermes Fiaminghi, em 26 de julho de 2016, em sua casa em São Paulo. Além de Hermes estava presente Andréia Fiaminghi, que também participou da entrevista. Entrevistadoras: Giulia Giovani e Maria Alice Sanna.
2. Valter Sacilotto, em 18 de agosto de 2016, nas dependências do Lacicor/UFMG, em Belo Horizonte. Entrevistadores: Alessandra Rosado, Maria Alice Sanna, Giulia Giovani.
3. Fernando Cocchiarale, em 11 de outubro de 2016, em sua sala de trabalho nas dependências do MAM-Rio. Entrevistadores: Giulia Giovani, Maria Alice Sanna e Humberto Faria.
4. Frederico de Moraes, em 12 de outubro de 2016, em Santa Teresa, no Rio de Janeiro. Entrevistadores: Giulia Giovani, Maria Alice Sanna e Humberto Faria.
5. César Oiticica, em 27 de outubro de 2016, na sede do Projeto HO, no Rio de Janeiro. Entrevistadores: Alessandra Rosado, Giulia Giovani, Maria Alice Sanna e Humberto Faria.
6. Luciano Figueiredo, em 24 de novembro de 2016, em sua residência em Botafogo, no Rio de Janeiro. Entrevistadores: Alessandra Rosado, Yacy-Ara Froner, Giulia Giovani, Maria Alice Sanna e Humberto Faria.
7. Luiz Antônio e Luciana de Almeida Braga, em julho de 2016, em Itaipava, Rio de Janeiro. Esta entrevista realizada com os colecionadores, proprietários da Coleção Tuiuiú, foi conduzida pelas historiadoras da arte Marília Andrés e Rita Lages.
8. Judith Lauand, a artista foi entrevistada em sua residência em São Paulo pelo professor Humberto Farias, da Escola de Belas Artes da UFRJ, em uma fase anterior ao início das entrevistas listadas.