

Espaços virtuais: cantos, nº 4, de Cildo Meireles: estudo de caso de uma metodologia de conservação e restauro de arte contemporânea

Humberto Farias

Parte da pesquisa de mestrado do autor, cujo objetivo foi o desenvolvimento de uma metodologia própria para a conservação e restauração de arte contemporânea, focando sua aplicação prática em estudo de caso sobre a obra de Cildo Meireles.

Metodologia, conservação e restauro, arte contemporânea.

Com raras exceções, curadores, historiadores e críticos de arte não costumam dominar o conhecimento dos processos de envelhecimento das obras de arte nem as técnicas e métodos de restauração; do mesmo modo, é comum o desconhecimento de história e crítica de arte por parte dos restauradores. A partir dessas constatações iniciais, articulo as teorias da história e da crítica de arte com as de conservação e restauração para desenvolver uma metodologia de intervenção restaurativa que possa atender às especificidades das obras e responder às limitações das metodologias vigentes.

Essa opção demonstra por si a compreensão de que o conservador/restaurador precisa conhecer, embasado pelas teorias da história e da crítica da arte, as intenções dos artistas e os significados das obras de arte contemporâneas, para realizar intervenção restaurativa coerente e que respeite a autenticidade das obras de arte. A metodologia utilizada para estruturar essa pesquisa teve por fundamento a revisão crítica das teorias de restauração, de modo que se pudesse examinar a validade de cada uma em sua aplicação em obras de arte contemporâneas. A articulação com teorias da história e

da crítica de arte contribuiu para o estabelecimento de noções e definições fundamentais, depreendidas mediante exemplos concretos e hipotéticos.

Embora não se pretenda aqui formalizar uma definição de obra de arte contemporânea, é necessário tecer algumas considerações a fim de iluminar o desenvolvimento que se seguirá. Um dos principais aspectos compreendidos pela arte contemporânea é sua aproximação com a vida, com os elementos da sociedade e do cotidiano. Há o deslocamento de uma fruição puramente retiniana para uma fruição intelectualizada – as obras de arte não são necessariamente objetos, o material que constitui uma proposição é o suporte para um conceito. De acordo com Catherine Millet, “a arte contemporânea opera uma soldadura, lá onde a modernidade indicava uma ruptura”.¹

Nesse sentido, a arte contemporânea não quer suprimir outros movimentos e processos artísticos; ela os agrega. Danto complementa que “é parte do que define arte contemporânea que a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar.”² O artista na contemporaneidade já não é entendido e visto

Cildo Meireles,
Espaços virtuais: cantos,
nº 4, 1967-68 (detalhe),
madeira, tela, tinta, piso
de taco de madeira
305x100x100cm
Fonte: foto do autor

como um ser excepcional com o qual o homem comum não se poderia comparar; ele é um homem como os demais; as obras de arte – as proposições artísticas – podem ser pensadas para ser executadas por qualquer um em qualquer momento; o artista é o articulador – o propositor – e não obrigatoriamente o executor.

Com a proximidade das realidades vividas pelos indivíduos, a arte cria esse simulacro de envolvimento que suspende, mesmo que apenas por alguns instantes, a realidade cotidiana, levando a experimentação para o campo do simbólico, que parte de outra realidade, a da ficção, embora muitos artistas trabalhem outros aspectos mais tradicionais. Em analogia, é como se o fruidor fosse espectador, ator e diretor do filme que lhe é proposto e apresentado pelo artista. A necessidade de negociação entre obra, artista e fruidor constitui fator relevante para a arte contemporânea.

Obras autográficas e autorais

No desenvolvimento de uma metodologia para conservação/restauração de arte contemporânea foi necessário realizar algumas distinções e estabelecer definições. Cada obra de arte é única, mas existem elementos comuns a todas, como, por exemplo, a autoria. Na arte contemporânea há obras executadas pelos artistas nas quais se apresenta uma intenção com o gesto, a grafia, como, por exemplo, alguns trabalhos de Daniel Senise e José Bechara, entre outros.

Paralelamente, há artistas que atuam de forma diversa, utilizando objetos e materiais comuns do cotidiano, isto é, adotando objetos e procedimentos que não têm “a mão do artista” e que podem ser executados por qualquer pessoa; é o caso, por exemplo, de Raul Mourão e Lawrence Weiner.” Sendo possível fazer essa distinção, é também possível

propor duas classificações para as obras de arte contemporâneas: autográficas e autorais. Enquanto as obras autográficas são previstas para coincidir com o objeto artesanalmente produzido, as obras autorais são provenientes de um projeto e da apropriação de objetos cotidianos, configurando-se geralmente como conceito no qual a materialidade pode ser substituída e não sendo geradas pela manipulação do artista. Logo, toda obra autográfica é necessariamente autoral, mas as obras autorais não são autográficas. Cumpre lembrar ainda que ambos os artistas citados podem produzir obras autográficas e/ou autorais.

É importante observar que em textos de críticos e de artistas³ encontra-se a expressão “obra sem autoria” para designar obras que rompem com a ideia de algo que apenas o artista pode produzir, que não carregam assinatura, obras que podem ser refeitas e que se emanciparam de seu autor. Reynaldo Roels, em entrevista concedida ao autor, exemplifica: “(...) Marcel Duchamp é o autor da *Fonte*. O autor da *Fonte* não é o designer que fez. Se eu vir o design do objeto, não estou vendo o Marcel Duchamp, estou vendo o designer”. Nesse sentido, as obras sem autoria serão aqui consideradas obras autorais, porque o fato de existirem apenas como um conceito ou um projeto não significa ausência de autoria.

A ação do tempo nas obras de arte e a intenção do artista

A conservação e a restauração só existem porque os objetos de arte sofrem um processo de envelhecimento, o qual, na maior parte dos casos, os deteriora. Esse envelhecimento acontece naturalmente no decorrer do tempo de existência de uma obra e pode ser considerado a passagem ou ação do tempo sobre o objeto, que promove

transformações na matéria que o compõe, transformações em geral provenientes de um processo natural.

Com a incorporação de materiais não ortodoxos às obras de arte contemporâneas, o estudo do processo de deterioração dos materiais tornou-se um problema – não por causa dos objetos ou materiais em si, pois a indústria conhece bem os materiais produzidos, mas pela infinita possibilidade de associação entre eles, sendo alguns às vezes incompatíveis. Um dos problemas relativos à permanência é o fato de a indústria produzir objetos e materiais para que durem por determinado período de tempo, e esse tempo útil em geral não coincidir com o das obras com eles produzidas a partir do momento em que passam a fazer parte de um universo artístico institucional.

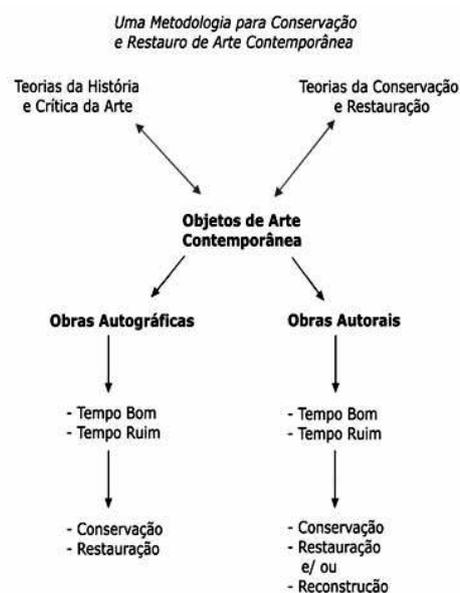
A realidade é que a passagem do tempo é inevitável, e, não obstante os processos de controle ambiental contribuírem para minorar e retardar os efeitos do envelhecimento, em algum momento a intervenção de restauração será necessária. O que se faz importante, em relação à ação do tempo sobre as obras de arte, é discernir os efeitos positivos e negativos dessa atuação.

Se a passagem do tempo prejudicou o entendimento, a fruição da obra, alterando a intenção do artista de forma significativa, esse “tempo ruim” é considerado dano e necessita ser corrigido; mas se o tempo atuou de forma a acrescentar elementos de passagem positivos, esse “tempo bom” é considerado pátina, devendo permanecer na obra. A pátina atribui qualidades ao objeto, de forma a legitimar sua autenticidade como objeto histórico.⁴

Esse conceito de autenticidade é válido,⁵ mas neste trabalho, cujo foco é a arte contem-

porânea, o valor de autenticidade maior recai no significado, na intenção do artista. Em outras palavras: além da preservação da autenticidade conferida pelo tempo, é fundamental manter seu significado autêntico. Sendo assim, o ponto nevrálgico dessa pesquisa é a manutenção dessa intenção do artista, compreendida como a proposta do artista, sua intenção com os materiais empregados na obra.

As definições teóricas propostas até aqui, todas convergindo para a metodologia que se pretende construir, estão representadas esquematicamente neste diagrama; em seguida, um estudo de caso exemplifica sua aplicabilidade prática.



Estudo de caso: Cildo Meireles, obra do acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Em 2008, enquanto desenvolvía meus estudos de mestrado, fui convidado pela equipe de museologia do MAM-Rio de Janeiro a

elaborar projeto de restauração da obra *Espaços virtuais: cantos, nº 4*, de Cildo Meireles. Esse projeto se iniciou a partir de convênio do MAM com a Tate Modern, de Londres, com o propósito de restaurar aquela obra do acervo do museu carioca que iria compor a retrospectiva do artista na instituição inglesa em outubro de 2008. O projeto de restauração baseou-se na metodologia de restauração de arte contemporânea que o autor vinha desenvolvendo e contou com a colaboração do artista e de curadores, historiadores e críticos de arte, que contribuíram no estabelecimento da proposta de intervenção.

Após estudos preliminares com o intuito de melhor compreender a obra do artista, iniciaram-se visitas a seu ateliê. Frequentar o ambiente de trabalho do artista e conviver com ele e seu assistente – que o acompanha há mais de 10 anos – foi relevante para a compreensão da obra em questão e para entender um pouco mais sobre o processo, a personalidade e as intenções de Cildo Meireles relativos a seus trabalhos e à arte.

Para cumprir a primeira etapa da metodologia, foram feitas entrevistas com o curador do MAM-Rio de Janeiro, Reynaldo Roels Jr.; com o professor da UFRJ, curador e crítico de arte Paulo Venancio Filho; com o professor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage Guilherme Bueno, atualmente curador do MAC-Niterói; com a professora e doutoranda em conservação e restauro de arte contemporânea Ana Cudell, da Universidade Católica Portuguesa – Porto, Portugal; e com Cildo Meireles, acompanhado de seu assistente Rubens.

A obra em questão é composta pelas seguintes partes: duas telas, um piso de madeira (tacos) e cinco rodapés. Não obstante o estudo de caso estar centrado nesse trabalho, recorrer-se-á eventualmente a outros para melhor

compreensão da obra de Cildo Meireles – que se relaciona e se constitui nos limites, físicos ou psicológicos, em que a todo momento ele atua, tencionando-os, moldando-os ou transgredindo-os. Sua obra, segundo Paulo Herkenhoff, “(...) é concebida e estruturada em torno de um ponto nodal em que o Real, o Simbólico e o Imaginário se articulam e encontram sua medida”.⁶

O artista busca e examina campos diversos da sociedade, como o mercado financeiro mundial e os ritos sagrados e simbólicos das civilizações indígenas brasileiras. Evoca suas vivências relacionando-as com os elementos da história da arte, sempre trabalhando nos limites existenciais: nos limites das pequenas peças de madeira que carregam grande significado simbólico em *Cruzeiro do sul*, no limite virtual de uma fronteira simbolicamente marcada por um sistema social em *Mutações geográficas: fronteiras Rio-São Paulo*; no limite de uma ameaça possível, em *O sermão da montanha: fiat lux*, em que o perigo é latente, pois são 126.000 caixas de fósforo sobre o piso do museu coberto de lixa (material que promove o atrito e gera a combustão); e – o que diz respeito a este texto – no limite transgredido da geometria euclidiana, ou espaço euclidiano, em *Espaços virtuais: cantos, nº 4*, em que são neces-

Cildo Meireles, *Espaços virtuais: cantos, nº 4*, após restauração, na exposição retrospectiva do artista na Tate Modern, em Londres, outubro de 2008
Fonte: foto do acervo Tate Modern, cedida ao autor



sários três planos para definir um objeto no espaço. Cildo Meireles rompe essa realidade matemática criando uma espécie de fuga pelo canto.

Conforme apontado, Cildo transgredir o espaço euclidiano ao propor um canto virtual, um canto doméstico representado com materiais idênticos aos de um canto de qualquer casa brasileira; incorpora os materiais utilizados na construção civil, com exceção da suposta parede, esta construída com estrutura de madeira, que na verdade é um chassi comum para telas de pintura, revestido de tecido. Essa 'tela' é pintada como se fosse uma parede, porém existe uma diferença: Cildo cria o simulacro de uma parede que ao mesmo tempo é uma tela. Ele busca estabelecer uma relação entre a parede real e a parede-tela, cuja textura deixa visível, o que chama a atenção do fruidor e o leva a perceber que se trata de um tecido/tela de pintura e não de uma parede de alvenaria. Essa estratégia faz referência à influência dos cantos das obras de Johannes Vermeer sobre o artista. A ligação de Cildo com o legado da história da arte, examinado e recolocado em sua obra, permite criar relações da grande tela de sua obra, que simula sombra projetada de um espaço real e um canto potencialmente presente, com todo o trabalho de pintura de um artista construído em um canto doméstico ou do ateliê, menção ao modelo espacial de Vermeer. A obra de Vermeer é pensada na esfera de um canto doméstico, em que o pintor representa afazeres e trabalhos do cotidiano, colocado em suas pinturas.

Na tela 'convencional', Cildo pinta um campo de cor (simula um efeito de sombra escurecendo um pouco o tom da cor para criar essa ilusão) exatamente na região em que se situaria o canto de acordo com a geometria euclidiana. Esse campo de cor se estende até o final da tela. O artista, nesse

momento, examina um dos postulados da pintura tradicional, que é reproduzir a realidade: Cildo reproduz a realidade "virtual" de uma sombra.

Quando desenvolve essa obra, Cildo reúne contexto social, momento político, história da arte e suas experiências particulares. *Espaços virtuais: cantos, nº 4* é obra que abre a possibilidade de leitura política, apesar de o artista afirmar não trabalhar nessa seara. "*Espaços virtuais...* pode até fazer um discurso político, ou partido dos volumes virtuais e tal, mas, quer dizer, na origem, da minha parte não tinha nenhuma intenção política nesse trabalho."⁷ Acredita-se que toda produção cultural e artística seja fruto de sua época; se o Brasil e, principalmente, o Rio de Janeiro, que era capital do país na época, sofriam com a ditadura militar, é compreensível que o público entendesse que a obra de Cildo possuía cunho político. A obra reproduz um canto doméstico, elemento muito próximo de qualquer pessoa e dotado de realidade física. Todo canto realiza um ângulo de aproximadamente 90° entre as paredes, um pouco mais ou um pouco menos. De qualquer modo, o canto é o limite de um lugar, é o fim. Cildo Meireles produz uma obra que, como dito, reproduz algo que faz parte do repertório coletivo da massa; e, se a ditadura também faz parte de uma realidade do dia a dia da população naquele momento; se um artista produz um canto, que possibilita uma 'fuga', uma saída em que tudo que parece dito pelos poderosos militares como certo e real pode ser passível de mudança, de ser transgredido, então, por mais que a obra não tenha sido pensada com essa finalidade, sem dúvida essa é uma leitura iminente.

Todas as interpretações, as relações propostas pelo artista e as consequências advindas da exposição da obra só podem acontecer porque ela existe como objeto de experimentação estética. Esse objeto existe a par-

tir de um projeto, que Cildo denomina "instrução", um conjunto de orientações que indica como construir determinada obra. A intenção do artista para com o objeto de arte está intrinsecamente ligada à emancipação do objeto de arte de seu propositor. A obra, por se tratar de elemento escultórico que pode ser reproduzido por qualquer pessoa, qualifica sua reprodução; portanto, o artista pensou a obra, mas quem a executou foi um técnico especializado em marcenaria e construção civil. Para Cildo, "(...) os *Espaços virtuais* são, e, a rigor, quase todos os trabalhos grandes que eu faço (...) se fundem na 'instrução', num plano de montagem. Enfim, um material informativo que te possibilitaria sempre fazer uma coisa muito próxima daquilo, do original".⁸

No livro *Arte agora! em cinco entrevistas*, em que o crítico Hans Ulrich Obrist entrevista o artista, há uma passagem na qual Cildo declara: "Tento me distanciar da patológica relação com a obra de arte (como algo que apenas os artistas podem produzir). Prefiro imaginar obras que podem ser feitas por qualquer um a qualquer hora."⁹ O artista diz ser seu desejo que as instruções possam, com o passar do tempo, se tornar tão precisas, que uma obra sua possa ser perfeitamente reproduzida.¹⁰

Catherine Millet, em *A arte contemporânea*, observa que qualquer pessoa, a partir de agora, será capaz de perceber que pode tornar-se artista sem ter que frequentar a academia nem possuir dom específico ou particular. "O efeito de novidade das obras faz cair, momentaneamente, a opacidade do código simbólico: não vemos um quadro representando uma coisa, vemos essa própria coisa."¹¹ As obras de Lawrence Weiner, por exemplo, que na maior parte das vezes se apresentam sob forma verbal, acompanhadas de instruções, deixam em aberto todas as possibilidades: "O artista pode rea-

lizar a obra. A obra pode ser realizada por qualquer outro. A obra não tem de ser necessariamente realizada."¹²

Retomando as definições propostas, a obra *Espaços virtuais: cantos, nº 4* pode ser considerada autoral por apresentar as seguintes características: é realizada a partir de um projeto; o artista participa da proposição da obra e não do processo artesanal de feitura; e a intenção do artista está ligada à possibilidade de sua obra, toda ou em parte, ser reconstruída.¹³

Considerando tratar-se de obra autoral e compreendendo a ineficácia de um tratamento de restauração para resgatar a 'intenção do artista', propôs-se a reconstrução de partes da obra (não toda) seguindo nova instrução desenvolvida com a colaboração do artista. O processo de reconstrução encontra eco no conceito (com o qual, no entanto, não se identifica) de "conservação informacional" de Salvador Muñoz Viñas: "O que tem de valioso nesses objetos não é seu valor simbólico ou o valor historiográfico do próprio objeto, mas a informação que ele carrega. Nesses casos há um desejo de conservação da informação contida no objeto mais do que do próprio objeto."¹⁴ Outras partes da obra foram conservadas e restauradas, entendendo-se que nessas partes seria adequado, em face da intenção do artista, o uso desses processos.

Como o trabalho de restauração, além de contar com a pesquisa realizada sobre a obra do artista, conta com sua colaboração, decidiu-se reformular as instruções para a reconstrução. Como já foi dito, o artista deseja que suas instruções sejam o mais perfeitas possível, para que suas obras possam ser reconstruídas. Assim, iniciou-se um trabalho de investigação com o intuito de propor instrução que reunisse os detalhes acerca dos procedimentos e dos materiais empregados, de maneira que o próximo a reconstruir a obra tivesse mais informações. O artista, os

críticos e restauradores que participaram dessa pesquisa estavam de acordo com o processo de reconstrução. O professor Guilherme Bueno deu colaboração significativa ao propor que se arquivasse a tela original, a primeira, com o propósito de registrar os procedimentos e as características da época de sua feitura. Para Bueno, esse momento de nossa história não pode ser desprezado, pois compreende procedimentos provenientes de uma precariedade, seja no domínio das técnicas ou no dos recursos financeiros. Cildo Meireles, em entrevista, fala diversas vezes que na época da construção dos *Cantos* ele e seus contemporâneos não tinham recursos financeiros para desenvolver seus trabalhos, que havia necessidade de adaptar situações. Bueno faz uma analogia: “É como um paciente que quebrou a perna e tem que realizar uma radiografia; esse exame faz parte da história do indivíduo e não deve ser descartado.”¹⁵

A metodologia proposta atendeu às necessidades impostas pelo objeto de arte e às expectativas do artista e das instituições envolvidas. É importante ressaltar que essa metodologia para conservação e restauro de arte contemporânea está aberta a outras possibilidades que atendam às especificidades dos trabalhos contemporâneos de arte.

Humberto Farias é conservador e restaurador, mestre em História e Crítica da Arte pelo PPGAV-EBA/UFRJ, sob orientação da profa. dra. Angela Ancora da Luz e do prof. dr. Edson Motta Jr.; atualmente é professor da Universidade Estácio de Sá, membro do Conselho Cultural do IBEU e pesquisador no campo da conservação de arte contemporânea.

Notas:

- 1 Milliet, Catherine. *A arte contemporânea*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997: 18.
- 2 Danto, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006: 7.
- 3 Obrist, Hans Ulrich. *Arte agora!* em cinco entrevistas /

Marthew Barney, Maurizio Catellan, Olafur Eliason, Cildo Meireles, Rirkrit Tiravanija. São Paulo: Alameda, 2006: 66-68.

- 4 Essas definições de “tempo bom” e “tempo ruim” foram desenvolvidas pelo prof. Edson Motta Jr., que as apresentou em comunicações livres e palestras, além de utilizá-las em suas aulas de restauração de pinturas na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- 5 Fidélis, Gaudêncio. *Dilemas da matéria*: procedimentos, permanência e conservação de arte contemporânea. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, 2002: 31. Fidélis observa que a noção de autenticidade que lhe interessa discutir é a da tolerância admitida pelo objeto artístico, no que se refere a supostas mudanças em sua conformação material, dentro de um processo de restauração, e não uma questão de datação histórica e assinatura (autoria). Para ele, a manutenção da autenticidade entra em terreno complicado, com limites tênues e complexos que contabilizam implicações de caráter ético, e a autenticidade está diretamente ligada à intenção do artista.
- 6 Herkenhoff, Paulo. Mosquera, Gerardo. Cameron, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac e Naify, 1999: 38.
- 7 Entrevista de Cildo Meireles, em seu ateliê, ao autor em 7 de maio de 2008.
- 8 Idem.
- 9 Obrist, op. cit.: 66.
- 10 Obrist, op. cit.: 69.
- 11 Milliet, op. cit.: 30.
- 12 Wood, Paul. *Arte conceitual*: movimentos da arte moderna. São Paulo: Cosac e Naify, 2004: 37.
- 13 É necessário estabelecer diferença entre refazer e reconstruir: refazer é quando o objeto de arte existe e é refeito por algum motivo, ou seja, existem um primeiro e um segundo objeto; reconstruir é quando o objeto já não existe mais, sendo reconstruído para existir como único.
- 14 Viñas, Salvador M. *Teoría contemporánea de la restauración*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004: 172-173. Compreendo e tenho consciência de que Viñas utiliza este conceito, conservação informacional, para objetos historiográficos, ou seja, objetos que não necessitam ser restaurados, e não para objetos de arte contemporâneos; por exemplo, se um importante documento de cartório do século XIX for fotocopiado, ele tem o mesmo valor historiográfico do original, pois o que é importante, segundo Viñas, é sua informação. Em certa medida, respeitando as diferenças, o raciocínio pode ser o mesmo; se a obra é autoral e existe com base em uma instrução, seu valor como material é menos importante do que seu valor informacional.
- 15 Entrevista realizada pelo autor em 21 de maio de 2008.