

Conservação *L'Idée del Cavaliere* de Marino Marini no San Diego Museum of Art

Glenn Wharton

L'Idée del Cavaliere no San Diego Museum of Art é a segunda de três cópias em bronze da escultura, fabricadas pela Fonderia Arte de Andreis em Milão (Fig. 25). As figuras do cavalo e do cavaleiro são cópias oca em bronze patinadas em marrom quimicamente. Marino Marini pintou a superfície com listras vermelhas e pretas, permitindo gotas de tinta escorrerem pelos corpos distorcidos do cavalo e do cavaleiro. Ele também aplicou uma grossa tinta branca em partes da superfície.

Sr. e Sra. Norton S. Walbridge compraram a escultura para o San Diego Museum of Art em 1967, do marchand Pierre Matisse, que adquiriu os três bronzes do artista em 1962. Mais tarde em 1967, foi a primeira escultura a ser instalada no May S. Marcy Sculpture Court no museu¹. O jardim de escultura foi criado oficialmente em 1968 para exibir a coleção do museu de escultura dos séculos XIX e XX ao ar livre.

Depois de vinte e dois anos de exposição à humidade e à forte luz ultravioleta do sol quente San Diego, o bronze oxidou para formar uma camada verde pálido de corrosão ao longo de toda a superfície (Fig. 26 e 27). Agentes opacificantes na pintura migravam para a superfície conforme o polímero de tinta deteriorou-se para criar uma aparência pálida de giz. Aproximadamente trinta por cento da tinta perdeu aderência e descascou da escultura. Graças a aparência deteriorada, o museu moveu a escultura para dentro em 1989, onde permaneceu até o projeto de conservação em 1993. O objetivo deste artigo é o de narrar a investigação e as decisões que levaram à conservação de *L'Idée del Cavaliere*.

I. Histórico do Projeto

Em 1992, eu trabalhava como um conservador contratado com a equipe no San Diego Museum of Art para elaborar uma proposta de doação para National Endowment for the Arts (NEA) do governo estadunidense para pesquisar a coleção e desenvolver um programa de manutenção para o jardim de escultura

¹ De acordo com *The San Diego Union*. December 2, 1967. Anexo de jornal no arquivo curatorial do San Diego Museum of Art.

ao ar livre do museu. Foram selecionadas três obras em estado deteriorado para projetos de conservação integral. *L'Idée del Cavaliere* foi uma das três.

A concepção do projeto foi para Mary Stofflet, Curadora de Arte Moderna, realizar pesquisa histórica artística e de coleções em cada escultura enquanto eu realizava pesquisas sobre os materiais. Ao combinar o conhecimento curatorial e de conservação, nós projetamos e implementamos estratégias de conservação e manutenção para toda a coleção. Nossas estratégias foram baseadas em condição física, a aparência física original e visão dos artistas sobre como cada escultura deveria ser vivenciada pelo público. Felizmente, o NEA financiou nossa proposta de concessão. Os resultados de todo o projeto foram apresentados na conferência do Instituto Americano para a Conservação em 1995².

Em meados da década de 1990, combinar pesquisa histórica artística com a pesquisa de materiais foi algo novo na conservação de esculturas. O campo de história da arte técnica também era incipiente³. Parte da razão para o financiamento do projeto pelo NEA foi para estabelecer um modelo de pesquisa para outros museus seguirem. Este projeto não foi o único durante a década de 1990 a defender a colaboração entre curadores, conservadores, e artistas ou seus representantes. A Rede Internacional para a Conservação de Arte Contemporânea (INCCA) foi criada na Europa em 1999⁴, com a missão de defender a pesquisa colaborativa e compartilhamento de informações sobre conservação de arte contemporânea. O grupo norte-americano, INCCA-NA⁵, foi fundado em 2006, e o grupo INCCA Iberoamérica (RICAC), que inclui os países de língua espanhola e portuguesa foi formado em 2010.⁶

INCCA publicou um modelo de tomada de decisão em 1999, que capta a mudança em direção a uma multifacetada pesquisa colaborativa levando a uma maior compreensão histórica artística e de estratégias para a conservação da arte moderna e contemporânea⁷ (Fig. 28). Neste modelo, a condição física da obra de arte e seu significado como atribuído pelo artista e outras circunstâncias são dados peso igual na pesquisa. Seguindo da investigação inicial, o modelo defende comparar a discrepância entre a aparência original e significado da obra de arte com sua condição atual. Foi o significado alterado devido a alterações físicas ao longo do tempo? Se sim, quais são as opções de conservação para limpar, reparar ou estabilizar a obra de arte? Deveríamos tentar restaurá-la para aproximá-la de seu estado original, ou deveríamos estabilizá-la e deixá-la como está? O artigo fornece muitos exemplos e análises de fatores

2 Vigésima Terceira Reunião Anual do Instituto Americano de Conservação de Obras Histórico e Artístico. St. Paul, Minnesota. 04-11 junho de 1995.

3 Para mais informações sobre a história técnica da arte, cf. AINSWORTH, Maryan W. "From Connoisseurship to Technical Art History: The Evolution of the Interdisciplinary Study of Art."

4 International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA) <http://incca.org/>. (Acessado em 2 de janeiro de 2014).

5 International Network for the Conservation of Contemporary Art – North America (INCCA-NA) <http://incca-na.org>. (Acessado em 2 de janeiro de 2014).

6 INCCA Iberoamerica (RICAC) <http://www.ricac.net/index.php/encuentros/reuniones-locales/102-ata-reuniao-do-grupo-sao-paulo-da-ricac-e-incca-iberoamerica-marco-2012>. (Acessado em 2 de janeiro de 2014).

7 VAN ASSELDINK, Wilma et al. "The Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art."

complexos que levam a decisões de conservação.

II. Pesquisa Curatorial

Mary Stofflet pesquisou os arquivos do museu, entrevistou equipe anteriores e o doador original e contatou um número de instituições, incluindo o Museo Marino Marini, em Florença e a Fondazione Marino Marini em Pistoia. Através desta pesquisa reuniu informações sobre as origens da escultura e as preocupações do artista com a expressão estética. Ela também entrou em contato com os proprietários de uma escultura equestre similar de Marini para aprender sobre sua fabricação, histórico de conservação e condição atual.

Em uma carta datada de 1970 de Pierre Matisse⁸, ele afirmou que a fundição “é uma das três que Marini fez e que são idênticas, com exceção da superfície pintada”. Ele ainda acrescentou: “Eu fui, de fato, informado por ele (Marini) que uma das fundições seria pintada em azul e preto, mas quando recebemos os bronzes descobrimos que eles foram pintados, os três, em vermelho e preto. O artista não realizou sua idéia de azul e preto, e, finalmente, preferiu fazê-las em vermelho e preto”.

Stofflet aprendeu que o efeito do gotejamento de tinta na superfície foi intencional, e fundamental para o significado da obra. Ela o considerou essencial para a expressão do artista, e uma referência simbólica chave para a preocupação dele com o sofrimento, a tragédia, e a condição humana. As figuras delgadas e torturadas foram dadas maior expressão pelas cores fortes e gotas de tinta escorrendo na superfície. Sem elas, o significado da escultura ficaria severamente comprometido.

III. Pesquisa de Conservação

Conforme a curadora realizou sua pesquisa, eu comecei meu trabalho, tirando um conjunto de fotografias para documentar a então condição atual. Em seguida, olhei atentamente para a superfície para descobrir mais detalhes sobre o processo de fabricação. O cavalo e cavaleiro foram originalmente modelados diretamente na base. A base em si foi modelada em madeira, como evidenciado pelos veios da madeira na fundição em bronze. Os fabricantes separaram as pernas do cavalo e cortaram os quatro cantos da base para tirar moldes para a fundição. As figuras do cavalo e do cavaleiro também foram fundidos em seções separadas. Todos elementos fundidos individualmente foram soldados após a fundição. Grampos de ferro para suporte adicional foram utilizados para fixar as figuras à base. Os fabricantes estamparam a marca de fundição em cera e a acoplaram à base de madeira antes de fazer o molde (Fig. 29).

Os únicos problemas estruturais que se desenvolveram ao longo do tempo estavam na base. Havia duas rachaduras que se estendiam pelas

8 Carta de Pierre Matisse para Mr. Norton S. Walbridge, October 22, 1970. Arquivo curatorial do San Diego Museum of Art.

laterais. Rachaduras adicionais se desenvolveram sobre a base em torno da fixação de três dos cascos. A superfície superior da base era muito fina. Na verdade, haviam pequenos buracos por todo o bronze, revelando o quão fino ele estava. Havia um claro risco da superfície superior da base de bronze sofrer um colapso, dado o peso de 317 kg da escultura.

Em adição à tinta vermelha e preta, havia uma quantidade considerável de material branco sobre a superfície. Parte da substância branca parecia ser tinta, enquanto outros depósitos pareciam ser o material de revestimento da fundição original.

Coletei amostras da tinta vermelha e preta, juntamente com os depósitos brancos na superfície. Enviei as amostras para o cientista e conservador John Twilley para análise. Ele usou uma combinação de difração de raios-x, transformadores de Fourier de análise infravermelho (FTIR) e microscopia de luz polarizada em amostras de vermelho e preto⁹. Determinamos que o vermelho é uma toluidina vermelha contendo um extensor de sulfato de bário precipitado. O preto é um carbono preto muito fino, também com um extensor de sulfato de bário, ou opacificante. O material de pintura original não foi identificado, mas continha o acetato de polivinil, cloreto de polivinil, e um terceiro, não identificado, ligante de resina orgânica.

Twilley analisou as amostras de depósitos brancos na escultura usando difração de raios-x. Algumas das amostras continham alumínio e óxidos de alumínio. No início, a presença de alumínio não fazia sentido. Depois de analisar onde eles foram encontrados na escultura, em confrontação com fotografias antigas, percebemos que essas partículas metálicas foram resíduo de tinta branca. Isto confirmou que o artista usou tinta branca, para além da vermelha e preta. A maior parte desta pintura tinha descascado da superfície.

Outras amostras de material branco analisados por Twilley continham quartzo e partículas de gesso. Resíduo de material de revestimento que foi deixado na superfície após a fundição, ou depositado a partir de absorção de água de fora para o centro da escultura através de pequenas fendas na superfície. A água poderia ter vindo de chuva, orvalho, e as campanhas de lavagem anteriores.

O início do histórico de conservação da escultura poderia ser traçado por uma carta de Pierre Matisse com o diretor do museu datada de 1967¹⁰, ele sugeriu que “antes do bronze de Marini ser instalado no Jardim de Escultura do Museu deveria ser limpo com água e um pincel não muito áspero para eliminar sujeira, marcas ou poeira. Em seguida, uma camada de cera de abelhas transparente deveria ser aplicada. Esta cera poderia ser renovada a cada seis meses. Este tratamento aplica-se a todos os bronzes exibidos ao ar livre”.

A partir desta carta, e informações aprendidas a partir dos arquivos do

9 Os resultados das análises são relatados em dois relatórios não publicados: *Analysis of Paint Pigment from Marino Marini's "L'idea del Cavaliere,"* 10 de agosto de 1993; *Paint Residue Analysis on Marino Marini's "L'idea del Cavaliere,"* San Diego Museum of Art, 18 de dezembro de 1995.

10 Carta de Pierre Matisse a Mr. Warren Beach, 24 de novembro de 1967. Arquivo curatorial do San Diego Museum of Art.

museu, determinou-se que a escultura tinha sido rotineiramente lavada e revestida com cera. Parte da tinta poderia ter se desgastado no processo de lavagem e enceramento. A água pode ter dissolvido material de revestimento interior, que foi redepositado sobre a superfície, após a evaporação.

IV. Ética de Conservação e Tomada de Decisão

Depois de comparar notas de nossas pesquisas, sentei-me com a curadora para determinar um curso de ação. Ficou claro para nós que o artista queria originalmente que o cavalo e o cavaleiro tivessem uma pátina marrom, e que pintou a tinta vermelha, preta e branca a superfície. A curadora defendeu que ele não teria aprovado as grandes alterações das tintas vermelha e preta.

Nossa primeira decisão já havia sido tomada no início do projeto. A escultura continuaria dentro do museu. Não seria exibida ao ar livre novamente.

A segunda decisão foi a respeito das rachaduras na fina base de bronze da fundição. As enchi com uma pasta de acrílico e pintei os preenchimentos com tinta acrílica. Eu trabalhei com os funcionários do museu para projetar suportes de plástico de alta densidade para coloca-los sob a base. Os suportes ajudariam a aliviar o stress do peso do cavalo e do cavaleiro em torno dos cascos.

As demais questões diante de nós foram se deveríamos trazer o bronze corroído de volta para uma cor marrom e se deveríamos repintar as tintas vermelha, preta e branca faltando. Antes de tomar estas decisões, eu limpei a seco a superfície com pinceis macios e um aspirador de pó suave, em seguida, limpei com água destilada e Triton XL-80N, um leve tensoativo não-iônico. Foi exaustivamente lavado com água destilada e seco ao sol.

Também testei o solvente característico da tinta. O conhecimento de suas sensibilidades a solventes poderia nos orientar para decidir qual material usar na re-pintura da tinta faltando. Constatamos que a tinta remanescente estava bem aderida à superfície, mas que era solúvel em acetona e sensível a solventes de petróleo. Para minha surpresa, também constatamos que a exposição ao álcool isopropílico reformou o material da tinta e retornou à pintura suas brilhantes cores originais.

Após discussão com a curadora e documentação fotográfica completa, nós revestimos toda a tinta com álcool isopropílico, e a aparência mudou dramaticamente. A tinta vermelha e preta apagadas tornaram-se brilhantes novamente, aproximando-se de sua intensidade original antes da exposição ao ar livre.

Realizamos então reuniões com a equipe curatorial adicional no museu e conservadores do local Balboa Art Conservation Center para obter um consenso sobre a possibilidade de pintar a tinta ausente, reduzir a corrosão do bronze, e cobrir a escultura em verniz ou cera.

Eu indiquei que repintar uma obra de arte seria contra a ética de conser-

vação tradicionais e princípios que norteiam a prática da conservação. Estes princípios são moldados por valores que se desenvolveram na área ao longo dos últimos séculos. Eles estão consagrados nos códigos de ética adotado por organizações profissionais, como o International Council of Museums – Committee for Conservation e o American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works.¹¹

Os conservadores que se agregam a essas organizações e se inscrevem às suas crenças e padrões e são compelidos a honrar a *autenticidade* da versão original da obra de arte¹². Mesmo assim obras de arte mudam ao longo do tempo. Devemos honrar a aparência original da obra, ou o processo de mudança? Tomamos decisões com base em nossa compreensão das intenções estéticas do artista e preocupação com a forma como o público vivencia o seu trabalho. Os conservadores também estão compelidos por princípios como a *intervenção mínima* e o *uso de materiais que podem ser distinguidos da obra de arte original*.

Intervenção mínima orienta conservadores a realizar o mínimo de trabalho necessário sobre a obra de arte. Este princípio é freqüentemente desafiado e amplamente discutido na literatura¹³. Intervenção significativa é frequentemente realizada para tratar danos físicos, tais como a perda de tinta ou descoloração. Quando os conservadores substituem a tinta faltando em uma superfície danificada, eles se esforçam para usar material de pintura diferente do original. Em parte, isso permitiu futuros pesquisadores a distinguir o restante da pintura original dos acréscimos posteriores. Usando um material com uma solubilidade diferente também permitirá a um conservador futuro remover a adição posterior, sem afetar a pintura original.

O princípio da *documentação* orienta conservadores a tirarem fotos antes, durante e após a intervenção de conservação. Em adição as fotografias, conservadores escrevem relatórios de tratamentos que não apenas incluem uma descrição detalhada da intervenção e dos materiais utilizados, mas a justificativa das decisões tomadas. Isto é particularmente importante quando os conservadores empreendem esforços significativos para restaurar a aparência original de uma obra de arte danificada.

Descrevi opções técnicas para trazer o bronze verde corroído de volta ao marrom, e repintar as tintas vermelha, preta e branca em falta. As tintas vermelha e preta poderiam ser repintadas confrontando fotografias antigas que claramente indicavam onde a pintura estava originalmente localizada, incluindo os escorridos ao longo das figuras do cavalo e do cavaleiro. A tinta branca não poderia ser repintada com confiança no entanto, já que a maior parte estava

11 Code of Ethics of the International Council of Museums - Committee for Conservation <http://icom.museum/the-vision/code-of-ethics/>. (Accessed January 2, 2014); Code of Ethics and Guidelines for Practice of the American Institute for Conservation <http://www.conservation-us.org/about-us/core-documents/code-of-ethics#.UsYiP2RDt38>. (Accessado em 02 de janeiro de 2014); SEASE, Catherine, "Codes of Ethics for Conservation."

12 Para a discussão da autenticidade na conservação na literatura cf. CLAVIR, Miriam, "Preserving What is Valued: Museums, Conservation, and First Nations"; LAURENSEN, Pip, "Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-based Media Installations"; MUÑOZ-VIÑAS, Salvador, "Beyond Authenticity"; SCHEIDEMANN, Christian, "Authenticity: How to Get There?"; e WHARTON, Glenn, "The Challenges of Conserving Contemporary "

13 MUÑOZ-VIÑAS, Salvador, "Minimal Intervention Revisited."

faltando e não poderíamos distingui-la dos depósitos brancos de resíduos de fundição nessas primeiras fotografias.

Recuperar a pátina pigmentada de marrom sobre o cavalo e cavaleiro era o tecnicamente mais difícil. Eu sugeri três opções. Em primeiro lugar, poderíamos tirar toda a tinta e repatinar a superfície com produtos químicos. Teríamos, então, uma escultura marrom sem nada da pintura original. Esta, decidimos, não era uma opção. Em segundo lugar, eu poderia revestir a superfície corroída com cera incolor ou pigmentada de marrom. Decidimos contra esta opção por não ser reversível, e porque a tinta residual é parcialmente solúvel em álcoois minerais - o mesmo solvente usado para dissolver a cera. Por fim, decidimos deixar a superfície de bronze corroído como estava. Nenhum tratamento foi realizado.

Em seguida, eu forneci duas opções técnicas para substituir a tinta vermelha e preta desaparecida. Eu poderia usar pigmentos semelhantes para equiparar ao original, mas pintá-los em acrílico ou aquarela. Ambos os materiais das tintas seriam diferentes do original, curadores e conservadores futuros poderiam assim distinguir o original dos nossos acréscimos. Acrílico duraria mais tempo, mas seria mais difícil de remover sem afetar o que restava a pintura original. Os solventes utilizados para dissolver a tinta num projeto futuro inevitavelmente atingiriam a original e também a dissolveriam parcialmente. Aquarela seria menos estável no futuro, uma vez que dissolveria se alguém lavasse a escultura novamente. Usando o mesmo argumento, poderia ser facilmente removida com pequenas quantidades de água em um pincel, sem afetar o que restava de a pintura original.

Nós concordamos que a tinta vermelha e preta que faltava deveria ser repintada, uma vez que comprometeram severamente o significado da escultura. Decidimos repintar a tinta vermelha e preta que faltava com aquarela usando fotografias antigas e evidências de partículas de tinta na superfície¹⁴ (Fig. 30). Nós não repintamos a tinta branca faltando, uma vez que era muito difícil determinar exatamente onde ela foi originalmente aplicado.

V. Conclusão

A alteração da aparência após a intervenção de conservação foi dramática (Fig. 31, 32 e 33). Restituir a tinta faltando desafiou minha prática como um conservador uma vez que eu sou guiado pela ética profissional da mínima intervenção e honrar a autenticidade dos materiais originais usados pelo artista. No entanto, no caso de *L'Idée del Cavaliere*, o significado foi comprometido pela deterioração vinte e dois anos de exposição ao ar livre. Seguindo as orientações prescritas pelo Modelo INCCA de Tomada de Decisão, a curadora e eu, ao lado dos outros conservadores e curadores do museu tivemos uma decisão conjunta de repintar a tinta vermelha e preta faltando. Preservando o significado simbólico atribuído pelo artista, sendo necessário comprometer o princípio da intervenção mínima.

14 Marie Laibinis trabalhou como conservadora assistente na re-pintura da tinta vermelha e preta faltando.

Agradecimentos

Expresso minha profunda gratidão à Ana Gonçalves Magalhães e ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo para a sua inspiração na organização do seminário internacional sobre a conservação da escultura moderna que levou a essa publicação. Agradeço também o San Diego Museum of Art por fornecer as imagens e apoiar a publicação deste artigo. Mary Stofflet, então curadora de Arte Moderna, no San Diego Museum of Art realizou a pesquisa histórica artística relatada neste artigo. Ela generosamente me incentivou a enviar este artigo que narra o trabalho que fizemos juntos. A pesquisa e conservação de *L'Idée del Cavaliere* de Marino Marini foi financeiramente apoiado por uma bolsa da National Endowment for the Arts.

Glenn Wharton é docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Museus da New York University (NYU), conservador e restaurador de bens culturais com especialização em arte contemporânea e arqueologia.