

Apresentação

Ana Gonçalves Magalhães

O Seminário Internacional de Conservação de Bronzes Modernos, organizado no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), entre os dias 22 e 23 de novembro de 2012, foi um evento fechado, apenas para especialistas convidados (historiadores da arte e conservadores), em que tomamos alguns estudos de caso para debatermos as metodologias e questões suscitadas pela conservação de obras escultóricas da primeira metade do século XX fundidas em bronze. A decisão por se fazer um evento voltado para especialistas partiu de três pressupostos importantes. O primeiro deles dizia respeito ao fato dos estudos de caso analisados serem efetivamente sensíveis para a história de suas instituições. Em segundo lugar, como tais, eles foram ou deverão resultar em projeto de intervenção de restauro. Finalmente, o seminário aconteceu com a primeira parte de um curso de curta duração de Conservação e Restauração de Esculturas Metálicas, sob coordenação da engenheira metalúrgica Virgínia Costa e do restaurador Antoine Amarger (ambos do Institut National du Patrimoine, França), no Museu, na semana de 26 a 30 de novembro de 2012. A articulação do seminário com um curso de curta duração – que deverá ter sua segunda parte realizada proximamente – teve o intuito de contribuir para o aperfeiçoamento de profissionais da área do restauro de instituições paulistas, bem como discutir a conservação como um campo de pesquisa interdisciplinar. Podemos dizer que se desde os anos 1940, em países como a França, a Itália, a Inglaterra, os Estados Unidos, os museus de arte deram início a um processo de profissionalização diversificada de seus grupos de restauradores, que inicialmente especializavam-se nos diferentes acervos artísticos (por suporte, período histórico, escola estilística, etc), também começaram a ter uma interação cada vez maior com algumas áreas técnicas (a metalurgia, por exemplo) e científicas (sobretudo a física e a química). Vale lembrar que a restauradora Vilma Basilissi abriu sua comunicação sobre o restauro do bronze milanês de *Formas Únicas de Continuidade no Espaço* de Umberto Boccioni dando-nos um pequeno histórico de criação do antigo Istituto Centrale per il Restauro de Roma (atual Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro, órgão do Ministério da Cultura da Itália), fundado em 1939 com projeto elaborado pelo historiador da arte Giulio Carlo Argan e o restaurador Cesare Brandi (primeiro diretor do instituto), cujo princípio fundava-se no que este último chamou de “restauro crítico”, envolvendo assim várias áreas do conhecimento na gestão e preservação do patrimônio artístico. A partir dos anos 1980, assistiríamos a um novo grande salto na área da conservação

e do restauro com o amplo desenvolvimento de técnicas não destrutivas de análise, consequência da pesquisa científica em física nuclear, entre outras.

No caso do Brasil, o maior centro para a conservação e restauração do patrimônio cultural do país encontra-se em Belo Horizonte, Minas Gerais, e recentemente criou o primeiro curso de graduação em conservação e restauro nacional – o Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (CECOR), da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Algumas iniciativas existem entre São Paulo, Rio de Janeiro e Londrina, dentro de universidades públicas (no caso de São Paulo, estamos falando da USP) para a disseminação do uso das novas ferramentas de pesquisa para a conservação e o restauro, e a tentativa de ampliar a área na perspectiva da pesquisa acadêmica. Este seminário também teve foi apoiado pelo Núcleo de Apoio à Pesquisa Física Aplicada Ao Estudo do Patrimônio Artístico e Histórico (NAP FAEPAH), coordenado pela Profa. Dra. Márcia Rizzutto (IF USP), e espera ter contribuído de alguma forma para a construção de uma reflexão em torno da conservação e do restauro de bens culturais no País.

O boletim que ora publicamos, no entanto, não contempla todas as apresentações realizadas ao longo do seminário, uma vez que justamente as contribuições de Virgínia Costa e de Antoine Amarger fugiram aos estudos de caso, procurando discorrer sobre os princípios gerais para a conservação não apenas de bronze, mas outras ligas metálicas, e deverão contribuir futuramente para um manual básico de conservação de escultura em metal. Assim sendo, os textos aqui publicados partiram da interação da pesquisa histórica relacionando-se à área da conservação e foram produzidos a partir de estudos de caso específicos, a saber:

1. A escultura de Umberto Boccioni, *Formas Únicas de Continuidade no Espaço* (original em gesso, de 1913, atualmente pertencente ao acervo do MAC USP)
2. A escultura de Marino Marini, *Grande Cavalo* (em bronze, de 1952, também pertencente ao acervo do MAC USP)
3. A série de 73 esculturas de Edgar Degas (em bronze, fundição póstuma, 1919-1932 ca., atualmente pertencente ao acervo do MASP)¹

No que concerne a escultura de Boccioni, embora o foco seja o restauro dos dois gessos (*Formas Únicas* e *Desenvolvimento de uma Garrafa no Espaço*) hoje no acervo do MAC USP, entender a fundição do bronze milanês não só nos ajudará a documentar as versões em bronze dos mesmos que temos em acervo, como também foi fundamental para reconstruir a história dos originais em gesso e as tiragens póstumas em bronze – que acrescentamos ao final deste boletim, em forma de uma cronologia, juntamente com uma cronologia da escultura de Marino Marini. A inclusão dessas duas cronologias visa a contribuir para o estudo das esculturas desses artistas pertencentes ao acervo do MAC USP,

¹ No painel final, de fato, partimos dos bronzes de Degas do MASP, mas que foram apenas parte do conjunto maior de esculturas em bronze do acervo do museu que foi objeto dos estudos e intervenção propostos por Karen Barbosa e Anna Ramus, como veremos.

que não possuem um catálogo *raisonné* consolidado – ao contrário de Edgar Degas, cujo mapeamento e histórico dos originais e das fundições em bronze de suas esculturas foi amplamente discutido em bibliografia especializada desde a década de 1990². Além disso, eles, no final das contas, tinham uma origem comum: estamos falando de três artistas cuja produção ganhou projeção na primeira metade do século XX, em que a prática da fundição à cera perdida – técnica dominada principalmente por artesãos formados dentro das *accademia* italianas do período – tornou-se corrente e também assistiu a transformações e saltos técnicos importantes³. Um dos marcos da escultura moderna deste período é justamente a possibilidade de uso das pátinas esverdeadas, por exemplo, que pareciam imitar a coloração dos bronzes greco-romanos escavados aos montes também neste período, e tão apreciadas pela figura dominante da época: Auguste Rodin⁴. Os estudos de caso que discutimos, portanto, deitavam suas práticas nos ateliês de fundição italianos e franceses da primeira metade do século XX, em que o uso da técnica de cera perdida permitia aos artistas dar textura e materialidade à superfície de seus bronzes. Nas primeiras décadas do século, há um debate que paira entre os escultores e críticos de arte de que a cera perdida permitia, assim, a preservação da “mão do artista” na superfície do bronze⁵ – um desdobramento, em última instância, da questão da originalidade da escultura, de seu caráter único, de obra-prima, frente ao crescente mercado de fundições em bronze comerciais, esculturas vendidas por catálogos, reproduzidas *ad infinitum*... Rodin é, daí, o caso emblemático neste sentido: ao mesmo tempo em que como artista acompanhou obsessivamente a tiragem de suas esculturas em bronze (um exemplo clássico é de seu monumental *O Pensador*, na versão em bronze terminada em 1905, para a mostra do Carnegie International, nos Estados Unidos), é o escultor que coloca a questão paradigmática da fundição póstuma⁶. Nos casos tratados nesse seminário, há dois artistas cujos bronzes são póstumos: Degas e Boccioni. Embora Marini não seja um caso de tiragem póstuma de esculturas em bronze, sua prática coloca em xeque a legislação que se construiu ao longo do século XX na tentativa de definir falsos (em escultura, os chamados “surmoulages”, isto é, tiragem em

2 O primeiro catálogo geral das esculturas de Degas havia sido realizado por John Rewald. Cf. John Rewald. *Degas. Works in Sculpture. A Complete Catalogue*. Nova York: Pantheon Books, 1944. Seu trabalho foi posteriormente revisado e atualizado por Anne Pingeot e Frank Horvat (Cf. Anne Pingeot & Frank Horvat. *Degas Sculptures*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1991). Mas foi Sara Campbell que publicou o primeiro catálogo *raisonné* das tiragens em bronze das esculturas do artista. Cf. Sara Campbell, “A Catalogue of Degas’ Bronzes”, *Apollo*, agosto, 1995, pp. 10-48.

3 Veja-se, por exemplo, o artigo escrito por Jean Adhémar sobre a redescoberta dos originais e cera de Degas. Cf. Jean Adhémar, “Before the Degas Bronzes”, *Art News*, novembro, 1955, pp. 34-35, baseado numa entrevista com o mestre fundidor da casa Hébrard, Albino Palazzolo, responsável pelo processo de fundição à cera perdida das esculturas de Degas. Cf. também P.F. Martin. *1838-1910: Renaissance de la Fonte à Cire Perdue pour les Statuettes de Bronze*, DEA em História das Técnicas, s.d., Biblioteca Jacques Doucet, Paris, ou ainda Jacques de Caso et alli. *Cat. Exp. Metamorphoses in 19th Century Sculpture*. Cambridge (MA): Fogg Art Museum, 1975.

4 Cf. Rosalind Krauss, “Narrative Time: The Question of *The Gates of Hell*” In: *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge (MA): MIT Press, 1998 [1a. Edição, 1977], pp. 7-37.

5 Isto está nas entrelinhas das respostas à famosa enquete de Edmond Claris, por exemplo. Cf. Edmond Claris. *De l’Impressionnisme en Sculpture*. Paris: Ed. de la Nouvelle Revue, 1902.

6 Ao morrer em 1917, Rodin lega seus ateliês com todos os seus originais ao Estado francês em testamento. Por este mesmo documento atribui-lhe poderes de fazer tiragens em bronze de suas esculturas. O Museu Rodin, com sede na casa/ateliê do artista em Paris, possui um escritório de vendas e autenticação de bronzes do artista até hoje. Veja-se “Respect du Droit Moral” no site do museu: <http://www.musee-rodin.fr/fr/professionnels/respect-du-droit-moral>.

bronze a partir de outra tiragem em bronze⁷) e tiragens não-autorizadas. Marini chegou a fazer tiragens a partir de bronzes seus⁸. Além disso, e desde pelo menos meados do século XIX, era comum as fundidoras produzirem bronzes-matrizes para realizar tiragens em larga escala. Esta era uma forma legítima, inclusive, de preservação dos originais em materiais mais frágeis para futuras tiragens. Esta parece ter sido, por exemplo, a solução adotada para a produção das tiragens em bronze das esculturas de Degas, para as quais existe uma série com a inscrição “modèle”, hoje pertencente ao Norton Simon Museum, Pasadena, Califórnia⁹.

Também, estamos falando de artistas que possuem outras coisas em comum. Assim como seus colegas italianos, Degas fez sua formação, aliás por livre escolha, na Itália – terra natal da família de seu pai, originária de Nápoles. Portanto, de certo modo, a tradição italiana viria a aparecer nas suas esculturas. Estamos também falando de três artistas, como muitos do período, em que a prática de escultura aparece quase como uma consequência natural da prática de pintura: Boccioni e Degas eram pintores antes de serem escultores, e Marini trabalhava a pintura e a escultura em paralelo. Por fim, foram três artistas que reinterpretaram, cada um a seu modo, as práticas e poéticas da escultura tradicional, partindo principalmente da experimentação com materiais os mais diversos. Boccioni e Degas foram muito longe nesses processos, inclusive ameaçando a integridade física de suas obras¹⁰. E se Marini parece não ter chegado a tal extremo, por outro lado muito experimentou com a madeira, o bronze e o gesso, principalmente no tratamento das superfícies e no uso de pigmentos e pátinas. Por outro lado, nos três casos, a presença fragmentária de suas produções escultóricas nos grandes acervos de arte moderna do mundo passa, ao que tudo indica, pela tradução de algumas das obras em bronze. Assim, *A Pequena Bailarina de 14 Anos* de Degas, *Formas Únicas de Continuidade no Espaço* de Boccioni, e a figura do cavalo com o cavaleiro tal como Marini as trabalhou parecem dar conta de toda a produção desses artistas. Elas se transformaram

7 São as práticas acadêmicas, estabelecidas ainda no século XIX, que ajudaram a constituir as regras de autenticação (e portanto do mercado) das tiragens modernas de escultura em metal. Considera-se sempre que a matriz original de uma escultura é uma versão em gesso, terracota ou cera produzida pelo artista. As reproduções oriundas de tiragens em bronze ou mármore realizadas tendo a versão em gesso, terracota ou cera como matriz são consideradas obras originais do artista. Do contrário, não.

8 Além do testemunho de um especialista como Carlo Pirovano – em conversa com a autora, em 23 de março de 2012, Milão – o “Grande Cavalo” leva a supor tal prática. O bronze vendido para Matarazzo foi uma segunda tiragem, e não o bronze que esteve em exposição na Bienal de Veneza. Localizam-se hoje dois bronzes: o de São Paulo e o vendido, no mesmo ano a Nelson Rockefeller. As duas fundações Marino Marini, na Itália, não tem conhecimento de um original em gesso. Carlo Pirovano, historiador da arte, ainda muito jovem acompanhou o trabalho de Marino Marini. Foi responsável pela constituição das Fundações e museus Marino Marini, em Florença e Pistóia, e iniciou o trabalho de inventariamento da obra completa do artista, que restou não publicado.

9 Para uma breve história do processo de fundição das esculturas de Degas, com referências aos principais autores que trataram da questão, veja-se Ana Gonçalves Magalhães, “A série S de bronzes de Degas no MASP” In: Cat. Exp. *Degas: O Universo de um Artista*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2006, pp. 63-75.

10 Degas usou desde os materiais tradicionais (cera, argila, gesso) até materiais improvisados, como pedaços de papel, estopa, rolinhos de garrafas. Além disso, jamais fez uso de uma armação profissional para suas esculturas: elas eram sustentadas praticamente por uma gambiarra de arames, pregos e eventualmente pedaços de madeira, que lhes dessem sustentação – o que muitas vezes as levaram à ruína. Boccioni também experimentou bastante. Embora não seja o caso dos gessos do MAC USP, é possível ver isso em seu gesso “Antigrazioso” na versão original, exposta na mostra da Gallerie La Boétie, em Paris, em 1913: o busto da mãe de Boccioni feito em gesso perfeitamente branco é atravessado por um pedaço de escada de madeira, a estrutura de uma janela, e o que parecem ser pedaços de tecido, na fotografia original. O gesso, hoje pertencente ao acervo da Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma, guarda muito pouco da diversidade de materiais usada pelo artista.

em nódulos centrais a partir dos quais irradia todo o resto da prática escultórica desses artistas – tornando-se a chave de entendimento da escultura para eles – e, em suas versões em bronze, apagaram por completo do alto grau de experimentação que as envolvia. Degas não era propriamente um vanguardista, mas sua relação com as vanguardas artísticas do início do século XX ainda merece um olhar capaz de percebê-lo como uma espécie de atualizador da tradição clássica, e talvez por isso mesmo um moderno. Marini aparece no cenário artístico italiano em momento de superação das vanguardas, voltando-se mais uma vez para aspectos do realismo e das práticas tradicionais, mas que também não refutaram por completo as práticas vanguardistas – ao sobrepor, como sugere o texto de Chiara Fabi neste volume, referências tão diversas quanto a escultura greco-romana e a escultura oriental. Por fim, Boccioni, um vanguardista por excelência, parece, particularmente no caso de *Formas Únicas*, adotar a prática tradicional da escultura para dar forma às suas novas percepções da escultura. Em seu famoso *Manifesto Técnico della Scultura Futurista* de 11 de abril de 1912, Boccioni reivindica para a nova escultura futurista um precursor, qual seja, Medardo Rosso (1858-1928). É a partir da obra de Rosso que Boccioni poderia elaborar a noção de “ambiente escultórico” ou da “escultura de ambiente”, propondo uma forma escultórica de apreensão do movimento e de suas linhas de força. Por outro lado, não parece ter adotado a cera e os materiais mais precários de Rosso para sua escultura, e veria, talvez, nas ideias (mais do que na prática) de Rosso elementos para um conceito moderno de escultura. Neste sentido, sim, Boccioni é um vanguardista.

A questão é que por via dessas obras emblemáticas, os museus foram contando uma história paralela da escultura modernista, que hoje talvez possa ser reinterpretada à luz de uma história da arte que incorpore a materialidade e as técnicas artísticas como aspectos também importantes para dialogarmos com esses objetos. Em primeiro lugar, teremos de rever, principalmente na história do modernismo, o papel que técnicas de reprodução (e isso envolve também a escultura) têm na divulgação e recepção da arte moderna, bem como a relação que elas têm com o mercado de arte e o sistema da arte em geral. Atrelada a isso, coloca-se a questão da autoria, da ideia de obra de arte única, do gênio do sentido romântico do termo – uma contradição própria da modernidade. A escultura moderna deveria, portanto, ser reavaliada, não só pelas suas ideias e práticas, mas pela sua materialidade: com a estreita parceria com campos de conhecimento antes distantes dos museus, estamos aprendendo com novas revelações que os materiais e técnicas nos trazem, por vezes colocando em xeque noções já sedimentadas pela história da arte.