Revista ARA Nº 2 - Outono+Inverno, 2017 • Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP

O conceito de ruína e o dilema da conservação em arte contemporânea

The concept of ruin and the conservation dilemma in contemporary art

Mário Anacleto de Sousa Júnior

PhD. Ciência e Restauração do Patrimônio Histórico-Artístico, Museu de História Natural e Jardim Botânico, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil. mariosousajunior@yahoo.com.br

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.voi2p133-157

Resumo

Sabe-se que a arte contemporânea tem se concentrado mais na tríade constituída pela figura do artista, a poética dos materiais e o mercado de arte, tornando a produção artística em produtos culturais únicos, avaliados de acordo com a demanda do novo e da necessidade de um material duradouro e inovador em relação à ideia. É cada vez menos aceitável a possibilidade de envelhecimento da obra, a tal ponto que esta pode aproximar-se da ruína devido à impossibilidade técnica de restauração, conservação e preservação que temos atualmente à nossa disposição. A partir deste ponto propomos uma discussão sobre o conceito de ruína na arte contemporânea por meio das representações pictóricas de séculos anteriores com um olhar para a história da conservação e restauração de bens culturais até o presente. Com esta contribuição ao conceito de ruína, no que se refere à matéria como valor discursivo e estético, indagamos qual a relação, ou quais, existem entre a arte contemporânea e este conceito ante o envelhecimento, até o ponto mesmo de degradar-se, levando inexoravelmente a uma perda irreversível com a possibilidade iminente da morte da ideia.

Palavras-Chave: Arte contemporânea, conservação, deterioração, ruína e morte da ideia.

Abstract

It is known that contemporary art has focused more on the triad consisting on the figure of the artist, the poetics of the materials and the art market, transforming the artistic production of unique cultural products, valued according to the demand of the new and the necessity of an enduring and innovative material in relation to the idea. It is becoming less acceptable the possibility of aging of the work, to the point that they can come to ruin because of the technical impossibility of restoration, conservation and preservation that we currently have available. From this point we propose a discussion of the concept of ruin in contemporary art through pictorial representations of previous centuries with a look at the history of conservation and restoration of cultural property up to the present times. With this contribution the concept of ruin in relation to matter as discursive and aesthetic value, we investigate what or which relationships between contemporary art and thiese concepts are facing the aging, to the point of degrading himself, inexorably leading to an irreversible loss with the imminent possibility of death of the idea.

Keywords: Contemporary art, conservation, decay, ruin and death of idea.

INTRODUÇÃO

Las ideas que las ruinas despiertan en mi son grandes. Todo se empequeñece, todo sucumbe, todo pesa. Sólo queda el mundo. Sólo dura el tiempo. ¡Qué veijo es este mundo! Ando entre dos eternidades.

Denis Diderot (1992, 325)

Nossa concepção de mundo, nossas cidades, nosso conhecimento em qualquer âmbito da vida é um universo fragmentado, descontínuo, inconexo e às vezes incompreensível. Para alguém que se detenha e contemple o mundo desde uma posição desinteressada, como espectador e não como protagonista, este, se apresentará como um espetáculo cheio de absurdos e fantasmagorias.

Neste contexto, as ruínas formam parte desse universo e comportam também os conceitos advindos de distintas áreas as quais possuem uma relação muito próxima às artes plásticas, tais como a arquitetura, a estética, a semiótica, a filosofia e a conservação e restauração.

As ruínas arquitetônicas são restos de algo que não conhecemos exatamente, de algo que alguma vez esteve ali, pleno de sentido e funcionalidade, mas que agora somos incapazes de reconstruir. As ruínas se traduzem por fragmentos, partes inconexas que escapam a uma visão de conjunto ou relato, um saber organizado e racional. Por esta razão incitam a imaginação, para que esta recomponha os fragmentos como um quebra-cabeça de peças que faltam. Como indica Ustárroz, (1997, 12)*, "piezas conceptuales, técnicas o formales donde la imagen final no es unívoca y tampoco predeterminada"*. As ruínas possuem também uma dimensão onírica porque são espaços para a fantasia e a especulação imaginativa, um convite à arte de construir ou reconstruir mentalmente.

Diante destes sentimentos, duas perguntas iniciais são aqui expostas: Por que a contemplação das ruínas ainda nos produz assombro, temor, mas também prazer? Existe algo nas imagens de destruição que nos leva a esse prazer estético? A presença do trágico e do arruinado nos objetos culturais nos faz indagar por uma transfiguração do simbólico e, mais ainda, sobre a categorização estética adquirida por eles.

O conceito de ruína, de acordo com Soriau, (1998, 977) *"ruina, del latim ruina, conserva sus dos significados: derrumbamiento y escombros resultantes del mismo; ambos en sentido propio y figurado"* e o autor somente o considera como termo estético quando faz referência aos vestígios de um edifício parcialmente destruído.

Para Cirlot, (1984, 506), o conceito se circunscreve em "seu sentido simbólico óbvio e literal, significa destruições, a vida morta". Nestes termos faz também referência aos sentimentos, ideias, ligações que não têm o calor da vida, mas que, todavia, carecem de uma utilidade e função, a ordem da existência e do pensamento, mas saturada do passado e de uma realidade em destruição pelo transcurso do tempo. Para ele, as ruínas são símbolos equivalentes ao aspecto biológico das mutilações.

Segundo Calvo (1997, 199), a ruína é um "*edifício o conjunto de construcciones en avanzado estado de destrucción. En algunos momentos, como en la época romántica, adquirieron un gran valor simbólico",* iniciando assim os critérios da conservação e movimentos anti-intervencionistas no patrimônio edificado.

É verdade que o conceito de ruína se aproxima de outros dois conceitos que se relacionam e se contrapõem entre si. O conceito do construído e destruído, o vertical e horizontal, constituindo assim momentos que pertencem às ruínas em seu ciclo de nascimento, esplendor, decadência, morte, esquecimento e renascimento. Por outro lado, temos também as ideias de razão e sentimento que levam à contemplação do belo e do sublime evocando assim o juízo crítico pela valorização da experiência estética, uma ideia de um sistema direcionado ao processo de ordem e entropia e, por consequência de quietude e exaltação até o ponto de chegar à melancolia.

O conceito de ruína observado por meio da filosofia suscita diretamente outros dois; o *fragmento* e o *tempo* transcorrido no qual Hegel (2004, 47) faz uma referência muito significativa, "o que nos oprime é a mais rica figura, a vida mais bela encontra seu ocaso na história. Na história, caminhamos entre as ruínas do egrégio". O fragmento é aqui retomado como documento e mais ainda, documento da história, ou melhor, da história escrita criando a possibilidade de destacar o elemento durável, presente na superabundância das figuras apresentadas pela contingência, tendo em conta que no pensamento hegeliano, a razão identifica história e filosofia, e ambas se mesclam com ela. Em Benjamin (1990, 76), as ruínas adquirem um significado alegórico para chegar à eternidade, diversamente do símbolo que procura o sentido próprio das coisas e uma redenção transcendente eternizando sua significação de coisa viva, buscando seu verdadeiro e único sentido. A alegoria faz morrer a intenção original dos objetos necessitando desenvolver-se de formas sempre novas e surpreendentes, descontextualizados de seus meios. As coisas surgem como mortas, privadas

de suas vidas, isto é, a alegoria assegura a eternidade das coisas por meio da sua morte, sua descontextualização, na possibilidade de recriação de novos e infinitos sentidos.

De todos os modos, o conceito de ruína sempre esteve presente nas mais diversas áreas do conhecimento humano em todos os tempos. Os critérios para defini-la também variam com as culturas e muito diretamente com a função social e constituição material dos objetos, que as figuram como tal.

Na arte foram muitos artistas que expressaram tais emoções advindas do conceito de ruína em arquitetura principalmente e, comprovadas por uma análise e estudos baseados na história da arte desde fins do século XV e que estão presentes até na arte contemporânea.

O CONCEITO DE RUÍNA POR MEIO DA SUA REPRESENTAÇÃO, UMA PERSPECTIVA A PARTIR DA HISTÓRIA DA CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS.

Na antiguidade, as ruínas ainda não tinham o significado adquirido depois do século XV particularmente. Para os antigos sumérios, egípcios, gregos e romanos as ruínas tinham a conotação de uma má administração das cidades, um demérito para os governantes, que tinham o propósito de embelezar seus impérios associando seu poder e glória aos monumentos bem conservados, pois estes eram também documentos de seus feitos memoráveis em seus domínios como também externamente, pela demonstração de poder e força aos conquistados. Neste sentido a "restauração", com o objetivo de conservação e preservação se aproxima ao refazer como busca da funcionalidade perdida, tanto funcional como ritual, ou na melhor das hipóteses ao reaproveitamento do existente por apresentar-se arruinado, suprimindo ou adicionando forma ao gosto vigente, ou também como forma de apagar ou reescrever os feitos de seus

antecessores dinásticos. É verdade que a destruição também era uma prática empregada, mas a matéria de que eram constituídos tais monumentos e objetos culturais também foi determinante para as ações de destruição ligadas diretamente à natureza física destes quando comparamos com a argila, a madeira, o metal e a pedra. Das civilizações que tiveram a argila como matéria construtiva como os sumérios, não nos chegaram tantos exemplos como das que tinham em sua cultura a utilização da pedra como os egípcios, gregos, romanos e outras civilizações que a utilizaram.

No que tange aos monumentos arquitetônicos as intervenções eram feitas com o intento de renovação com a possibilidade do refazer modernizado ao gosto vigente ou ao seu derrubamento por completo, pois a importância dada era para o local, o "*genius loci*" ou lugar da memória. O Parthenon é um exemplo máximo de ruína localizada em um lugar sobressalente – a Acrópoles -, lugar da memória, na qual registram em toda sua história as variadas modificações, adaptações e explorações culturais que tem sofrido durante o transcurso do tempo. As esculturas gregas tinham direcionamento diferente dos monumentos, pois, se constituíam em objetos de interesse para o colecionismo romano e por tanto eram também mais suscetíveis às intervenções de conserto e refazer ao gosto e padrões próximos ao panteão dos deuses romanos e seus atributos, ou puramente pelo gosto estético. As pinturas murais ou afrescos eram também "restaurados", possivelmente por razões decorativas, ressaltando a condição figurativa bidimensional. De acordo com Plínio e como indicam Justicia e Martinez (2008, 60) *"las operaciones de mantenimiento y conservación eran realizadas como auténcias restauraciones pictóricas"* e conhecidas por meio de antigos relatos de Pausias com respeito às pinturas de Polignoto. Nos mesmos relatos, Plinio faz referência a uma "restauração" no afresco da famosa pintura de Atlanta e Helena do Templo de Lavunio, a pedido do imperador Nero. Esta pintura havia apresentado impossibilidades técnicas devido às características do "Intonaco" ser muito frágil e, ante a necessidade de "distaco", remoção do estrato pictórico do

suporte primeiro para fixá-lo a outro lugar ou parede, não tiveram êxito, fato também citado por Justicia e Martinez, (2008, 61).

Na época medieval, as ruínas dos monumentos e edificações do antigo mundo clássico greco-romano passam por adições em seus projetos originais com outras construções. São intervenções com ou sem substituições com a intenção de criar uma unidade, constituindo assim em uma difícil tarefa identificar suas épocas precisas e definir seus estilos originais. Também são verificadas ocupações distintas à funcionalidade anterior do edifício como foi o caso do Arco de Tito anexado à muralha medieval dos Frangipane e o Coliseu transformado em uma fortificação para a defesa de Roma ante os constantes ataques sofridos principalmente no século III. Quanto às esculturas e aos outros objetos culturais, estes seguem sofrendo intervenções com a intenção "restauradora" do refazer e a prática do "refrescado", repinturas realizadas por outros artistas ou artesãos posteriores a seus criadores, os quais estavam ligados às suas respectivas associações ou grêmios. Em muitos casos os ajustes iconográficos às novas diretrizes doutrinárias do cristianismo direcionaram as readaptações das antigas esculturas de mármore, ressaltando que a matéria primordial das criações havia mudado para a madeira como suporte ideal no caso da escultura e da pintura, afastando-se assim da pedra, suporte tido como nobre, porém estigmatizado por constituir a base das criações escultóricas pagãs.

Inicialmente no século XV o conceito de ruína fora utilizado em arte com as primeiras representações da antiguidade clássica greco-romana, fragmentos de elementos arquitetônicos da época que, na pintura religiosa são agregados para compor os cenários narrativos com a representação da decadência do mundo pagão diante do cristianismo. O conceito de ruína esteve frequentemente utilizado no tema da natividade, momento emblemático do nascimento de uma nova ordem que se estabelece em contraposição aos antigos padrões vigentes de uma cultura longínqua, mas ainda grandiosa por seu legado cultural e arquitetônico. Nestes termos poderíamos citar Riegl,

(2007, 35), quando afirma que a conservação de monumentos em sentido moderno começou no renascimento italiano com o despertar de uma nova valorização consciente para os monumentos clássicos, assim como o estabelecimento de dispositivos legais para uso e proteção.

Esta dupla moral renascentista aplicada às ruínas, por um lado como fundamento da exaltação do mito clássico e por outro, como símbolo da derrota e fugacidade de um império pagão, referência a uma intenção hermenêutica precisa, uma composição hagiográfica determinada, na qual o cristianismo triunfa sobre as ruínas de uma civilização pagã, obsoleta e decadente, convertendo-se em um argumento apologético utilizado pelos dogmas da igreja, um dos principais contratantes e mecenas das artes nesse momento. Nas imagens pictóricas podemos encontrar além das representações e significados, uma idea a respeito das ruínas de uma cidade como fora Roma em sua antiga condição de detentora do importante legado clássico arquitetônico e, no que confere à conservação, como poderia ser o contato que o público e mais especificamente os artistas tinham à época com relação a tal legado. Como na vida cotidiana, no contexto urbano, as pessoas se apropriavam destes espaços e os utilizavam.

Na história da conservação encontramos menção à questão de como as ruínas se converteram em fontes de conhecimento para ter acesso a uma cultura que se manteve esquecida e, que agora necessitava ser mantida inclusive a partir dos fragmentos que restavam. Exemplos desta revalorização encontramos nas reflexões sobre as ruínas romanas descrita por Rafael na carta enviada ao Papa Leão X no ano de 1518. Neste documento o famoso artista e restaurador relata a necessidade de conservar e proteger das continuas destruições promovidas pelos próprios Papas e artistas com o objetivo de extração de seus materiais, o mármore, que em realidade sempre foi considerado o material de revestimento por excelência, evidentemente caro e valioso.

Na segunda metade do século XVI a representação das ruínas segue um conceito mais próximo à erudição e talvez, mais internacionalizado pelo interesse dos artistas fora do contexto circunscrito pela região do Lácio. Artistas que comprovadamente fizeram suas viagens de formação a Roma permanecendo ali por alguns anos e, evidentemente mantendo contato direto com as ruínas arquitetônicas do passado glorioso presente em suas respectivas pinturas conforme menciona Dacos, (2014, 17-25). Esta mesma erudição que os artistas viam nas ruínas clássicas como depositárias de um saber quase oculto como é descrita por Hocke, (1986, 15) "Pelo espaço de 150 anos, esta arte repleta de afetação marcaria profundamente a vida intelectual e social de Roma a Amsterdam e de Madrid a Praga".

No que corresponde à conservação e restauração nesse momento está presente a diversidade operativa composta por transformações, reintegrações, adaptações e reparações de obras de arte em geral e, no campo de arquitetura e, mais especificamente no que se refere às ruínas, intervenções que transformam as edificações não como "restaurações" como bem descreve Ibañez, (2006, 35) *"son ejercicios creativos autónomos, en cuando manifiestan en algunos de sus más cualificados representantes [arquitectos] un completo análisis crítico del monumento sobre el que actúan"*, deste modo fazendo "recriações" de adaptações ao gosto da época.

No século XVII o tema da ruína passa por uma renovação, uma nova valorização da antiguidade clássica representada no barroco com a concepção do bulcólico e a natureza, que se impõe entre os fragmentos pétreos subindo pelas colunas e arquitraves de uma arquitetura já consagrada pelo tempo, introduzindo assim uma dialética entre cultura e natureza ou a razão e a sensibilidade, o apolíneo e o dionisíaco, com a contemplação do infinito contrapondo-se à grandiosidade construtiva das ruínas e convidando aos devaneios das paixões do momento. As possibilidades de representar ruínas fictícias se constituíram também em novos recursos pictóricos e muito recorrentes de acordo com os cânones do barroco no que se refere ao mundo

das aparências com as arquiteturas efêmeras e a teatralidade dos cenários. Sendo conhecido como o estilo incorporado pela Igreja e adaptado ao discurso da contrarreforma para fazer frente ao avanço do protestantismo e ainda mais, modernizar o luxo como reafirmação do poder pelas monarquias absolutistas, a época barroca segue sendo a fase de maior exploração das ruínas romanas ante a necessidade de renovação arquitetônica do Vaticano e principalmente do templo dedicado a seu patrono e fundador, São Pedro. Assím como menciona Choay, (2001, 35) "os papas assumiram a condição de herdeiros de Roma, primeiro contra a tradição bizantina, depois contra a barbárie dos invasores e, finalmente, contra a hegemonia dos imperadores alemães" e assim o Coliseu Romano segue sendo o principal canteiro de extração dos materiais necessários para tais empreendimentos, pois, sua significação rememora acontecimentos muito significativos para a Cristandade e que de certa forma justificavam a exploração.

Com o auge do colecionismo neste momento, os antiquários se colocam em evidência e, diante de tal moda, se produz uma proliferação de galerias privadas exigindo também uma ambientação adequada para as obras de arte e consequentemente as intervenções nas mesmas. Tais intervenções possuíam caráter meramente decorativo levando a mutilações nas pinturas com adequações em seus tamanhos e formatos originais, diminuindo ou aumentando-as com propósitos mais próximos às arquiteturas existentes de modo que os pintores seguem intervindo nas obras com intentos de recriações e adaptações ao gosto vigente.

Durante este percurso histórico, o século XVIII nos conduz a uma representação da ruína em que gera uma mudança do olhar reflexivo sobre os fragmentos do passado. Ao final, a teoria arquitetônica do setecentos desmitifica o simbolismo da idade clássica e é a obra do arquiteto e gravador veneziano Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), que permite pensar em uma

espécie de anticlassicismo[1] conforme destaca Ficacci, (2011, 28). Diante da livre manipulação dos temas oferecidos pelas Ruínas, Piranesi as integra em seu entorno cotidiano significando, além de fragmentos de um passado memorável e glorioso, a possibilidade de conservar um patrimônio ao poder desenhar estas arquiteturas fragmentadas recalcando seu sentido emotivo e documental a uma só vez.

Outra forma muito peculiar de representação das ruínas encontramos nas gravuras do artista japonês Utagawa Toyoharu (1735-1814) que introduz o paisagismo dentro do gênero *ukiyo-e*, aplicando a perspectiva dita "renascentista" à paisagem japonesa chamada *uki-e*, sendo sua principal fonte de informação as gravuras de artistas venezianos e provavelmente as gravuras de Piranesi. Nestes termos podemos avaliar o impacto visual que tais gravuras produzirão sobre o artista, como as ruínas romanas o influenciaram levando em questão além de seu contexto artístico, os cânones representacionais diversos do ocidente, tendo em mente que a concepção de ruína no oriente e o tratamento que a elas é dado, pois estas são frequentemente reconstruídas, é uma ação que difere da conservação e restauração no contexto ocidental, isto é, o que se valoriza é o lugar, dito sagrado, o "*genius loci*" e não a edificação, tão pouco o estilo que segue sendo o mesmo durante várias gerações.

O século XVIII é o momento histórico em que o pensamento ilustrado assume a supressão de medidas e limites na expressão da arte, favorece a ideia de que não é necessário que algo ocorra para que seja belo. A capacidade de emocionar destas novas formas e a necessidade de defini-las dará lugar ao nascimento das categorias estéticas, base fundamental do pensamento romântico. Não será o *belo clássico* senão o *sublime romântico*, o que dará o

[1] T.A. "Piranesi passou deste modo a desenhar padrões para a sociedade do seu tempo, atividade em que demonstrou uma liberdade criativa que acabou com a categorização rígida de estilo e transformou o caráter multiforme documentado pelas provas arqueológicas durante sua investigação empírica".

tom a uma nova dimensão crítica da interpretação da antiguidade, gerando em arte, principalmente na pintura, a recursividade à ruína como meio idôneo de expressão das preocupações modernas do homem.

Anos depois, em 1790 com a *Crítica do Juízo*, Immanuel Kant (1724-1804) considera que esta sensação do sublime se produz por meio do sentimento de uma suspensão momentânea das faculdades vitais, seguida imediatamente por um transbordamento tanto mais forte das mesmas; e assim, como emoção, parece ser não um jogo, senão seriedade na ocupação da imaginação.

No século XVIII pode-se dizer que o estudo da história da arte como disciplina individualizada, e da arqueologia como disciplina de humanidades, constituirão a tônica dos trabalhos de Johann Joachim Wincleklman (1717-1768), historiador de arte e arqueólogo alemão que marcou o princípio de uma nova época e o nascimento de novos ideais artísticos, valores artísticos, métodos e termos científicos como uma das principais contribuições para o pensamento ocidental na era moderna.

É precisamente neste período histórico, na transição do oitocentos para o novecentos, em que há que situar o nascimento da restauração como uma disciplina científica e consequentemente a figura do restaurador como professional que se afastou da criação artística e do artesanato, nesse clima de tensão entre o racionalismo das "luzes" e o sentimento pré-romântico e romântico. A transformação das coleções reais e principescas nos primeiros museus nacionais tem seu início na França, em que no processo iniciado pela Revolução Francesa se cria o Museu Central das artes de Paris em 1793, que se propagaria por toda Europa. Os países vizinhos veriam surgir os primeiros museus nacionais, como indica Poulot, (2009, 33):

> A partir da Revolução, diferentes processos – da invenção do museu à invenção do monumento histórico, desde a reconfiguração da arqueologia aos sucessos do romance

> histórico – inventaram uma tradição patrimonial que remete à nova coletividade nacional e, durante muito tempo, irá permanecer como a base das atitudes francesas diante da herança.

Na transição do século XVIII para o XIX, o conceito de ruína se aproxima mais do documental. Isto é posto em evidência pela importância da arqueologia que vinha sendo desenvolvida desde o Renascimento e neste século por um incremento do espírito científico, mas artisticamente, as representações pictóricas seguem com as mesmas intenções iniciadas no romantismo, isto é; a busca de uma ambientação intimista às margens do melancólico tão próprio da natureza humana. É a mesma melancolia que encontramos quando falamos do pintor alemão Caspar David Friedrich (1774-1840) e sua referência direta ao estilo gótico, uma sugestão da mudança do motivo que indica a representação da arquitetura que, em momentos anteriores tinha referência e preferência pela arquitetura do período clássico greco-romano. A valorização do gótico, estilo já consagrado neste momento foi também a fonte de inspiração para o romantismo europeu nos finais do século XVIII e até meados do XIX, assim se expressará a obsessão por uma natureza e um passado glorioso, incompreensível das ruínas da antiguidade.

Seguindo uma ordem cronológica, cabe ressaltar as gravuras do conjunto dedicado a obra impressa "*Description de l'Égypte, ou, Recueil des observations et des recherches qui on été faites em Égypte pendant l'expédition de l'armée française – Seconde édition dediée au roi Paris: Imprimerie de C.L. F. Panckoucke, 1820-1830. 24 v. em 26 + 11 v. de planchas y atlas",* relato feito quando Napoleão Bonaparte invadiu o Egito em (1798-1801) e trouxe consigo um séquito de mais de 160 estudiosos e cientistas. Conhecida como a Comissão Francesa para as Ciências e as Artes do Egito, estes expertos levaram a cabo um extenso estudo da arqueologia, da topografia e da história natural do país. As litografias de Dominique Vivant Demon (1747-1825) são nesse conjunto, exemplos de representações das

ruínas com vistas ao documental, mas não isentas do critério do "exótico" associado ao valor arqueológico.

Também foi nos princípios do século XIX quando começaram os debates sobre as intervenções no patrimônio medieval antigo e consequentemente sobre os critérios adotados em tais intervenções momento em que tem lugar a fundação da "restauração" como disciplina científica. Assim, como mencionamos anteriormente, a arquitetura no estilo gótico constituirá uma referência para o patrimônio antigo, remanescentes da Idade Média e valorizados principalmente nos países que não tinham a herança greco-romana marcadamente presente na arquitetura e consequentemente em suas ruínas. Neste momento a restauração e a conservação são polarizadas nas figuras de Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), arquiteto, arqueólogo e escritor francês, famoso por suas "restaurações" interpretativas dirigidas à busca de uma unidade de estilo com as intervenções nos edifícios medievais e, por outra parte John Ruskin (1819-1900) escritor, crítico de arte e sociólogo britânico, contrário às intervenções realizadas em dito patrimônio, propondo assim uma atitude mais radical e anti-restauração por respeito ao original e ao tempo transcorrido, e o que ele aporta aos objetos culturais e ao patrimônio arquitetônico, ou melhor dos termos, uma conservação com vista à preservação.

Outra forma de representação das imagens além da pintura e da gravura, a fotografia será um meio também utilizado para documentar as ruínas e, considerando suas características técnicas de reprodutibilidade, assim como as gravuras, igualmente será uma forma de levar ao conhecimento tais imagens e, de certo modo produzir o encantamento do tema para um público mais amplo. A fotografia surge coincidentemente na metade do século XIX, como uma forma aperfeiçoada por Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851) em fixar a imagem a um suporte rígido por meio de um processo físico-químico, constituindo-se assim em um novo meio de documentação além de expressivo. Processo que comprovamos nas primeiras imagens tomadas a

partir das ruínas da civilização Asteca pelo fotógrafo e arqueólogo Desiré Charnay (1828-1915) em que revelam imagens da grandiosidade das edificações em ruínas visivelmente tomadas pela natureza e que, agora formam parte do patrimônio arqueológico de uma cultura que até aquele momento era desconhecida por muitos.

Neste mesmo século também ressaltamos a figura de Camillo Boito (1836-1914), arquiteto, crítico de arte e escritor italiano que formulará as bases do chamado "restauro crítico" em 1883 acrescentando conceitos mais além do "restauro estilístico" por meio do método histórico-analítico para a restauração e conservação do patrimônio edificado e, consequentemente aplicado às ruínas, estabelecendo uma linha de pensamento que se seguirá por outros teóricos influenciados diretamente por ele tais como: Gustavo Giovanonni (1873-1947) e Luca Beltrami (1854—1933), ambos no contexto italiano, mas tendo ressonância em todo o panorama da conservação e restauração do patrimônio histórico europeu.

Nos finais do século XIX e início do XX, Alois Riegl (1858-1905) historiador de arte austro-húngaro, um dos principais impulsionadores do formalismo e um dos fundadores da crítica de arte como disciplina autônoma também se constituirá em uma das figuras principais no contexto da historia da restauração e conservação. Em seu *O culto moderno aos monumentos* propõe os conceitos de "valor rememorativo" e "valor de contemporaneidade" chegando a definir o "valor de novidade", o qual reside em uma forma fechada de conceber a necessidade do novo e intacto em uma obra recém-criada, correspondente a uma atitude que atribui ao novo uma incontestável superioridade sobre o velho. A análise de Riegl revela além dos conflitos entre os valores, as exigências simultâneas e contraditórias em cada momento e segundo cada intenção. O *"valor de antiguidade"* exclui o *"valor de novidade"* e ameaça *o "valor de uso" e o "valor histórico",* o *"valor de uso"* contradiz o *"valor artístico relativo"* e o *"valor histórico"* e assim sucessivamente. Sendo

assim valores negociáveis em cada caso e dependendo do estado de conservação, do contexto social e cultural em que estão inseridos.

A teoria e as práticas de conservação e restauração arquitetônica ainda são orientadas pelo pensamento boitiano e que agora se fazem presentes por seus seguidores, entre eles Giovanonni com sua contribuição à prática do "restauro arqueológico", formulado de acordo com as bases da "restauração científica" e levado a cabo em um segundo momento nas intervenções em Roma. Neste momento as ruínas romanas da antiguidade clássica assim como outras posteriores do mesmo período adquirem uma maior importância e valorização, dado o contexto político, social e cultural vivido no país. A distinção entre os materiais originais e os adicionados segue as recomendações deixadas por Camillo Boito em 1883 e reafirmadas na Carta de Atenas de 1931, mas ainda se pratica a "anastilosis". Consolidações com materiais modernos são utilizados especialmente nos reforços internos das edificações e ditadas pelo rigor cientifico das prospecções arqueológicas buscando uma vivificação das ruínas arqueológicas como assinala Carlo Ceschi, citado por Ibañez, (2006, 245);

> *[...] la restauración arqueológica, incluso si de alguna manera se diferencia de la restauración común, aunque no sea más que por el hecho de que, en general, los monumentos de la antigüedad han perdido su carácter funcional y utilitario, es sin duda de presupuestos histórico-científicio y de una particular poesía*.

O tema da ruína segue propondo novos estudos e análises com respeito à estética, mas também novos problemas arquitetônicos ligados diretamente à conservação e preservação do patrimônio cultural. As ideias como o sublime, o pitoresco e inclusive o sinistro, têm total validade quanto as indagações filosóficas do XVIII, ainda que redefiníveis, resultam vigentes.

No século XX a humanidade presencia duas guerras que ao final produziram uma série de ruínas adicionando perdas às existentes e também anexando outras novas ao patrimônio histórico e artístico em todo o contexto europeu, local onde se constituiu o campo de batalha. As imagens geradas por tais ruínas foram também incorporadas às obras de arte, tanto no campo figurativo como em abstrações referenciais aos fragmentos ruinosos que, direta ou indiretamente os artistas viveram e, em muitos casos foram experenciados igualmente pelas gerações posteriores. As ruínas advindas do conflito geraram também a discussão sobre os critérios de intervenção que deveriam seguir, sendo caso muito especial a reconstrução do centro histórico da cidade de Varsóvia, Polônia, depois da destruição ocasionada pelos bombardeios aéreos, assim como outras edificações e monumentos nas cidades alemãs como Dresden por exemplo.

A arte irá refletir e, inclusive antever toda esta incerteza nos movimentos artísticos como o surrealismo, quando os artistas apresentam as ruínas como temas de fundo de suas pinturas numa referência ao passado clássico, mas agora com um olhar onírico e, por que não dizer, anedótico sobre o legado cultural presente no patrimônio edificado do ocidente.

Nos anos posteriores à Segunda Guerra Mundial, quando ocorreram tantas destruições, as teorias científicas e filológicas do restauro entraram em crise exigindo um novo planejamento de ações para a conservação e restauração do patrimônio edificado. Neste momento são lançadas as bases para a teoria do "restauro crítico" formulada por Cesare Brandi (1906-1986) e pronunciada em 1948 quando já ocupava a direção do Instituto Central de Restauro em Roma. Os dois conceitos chaves da teoria brandiana podem ser compreendidos a partir das instâncias estética e histórica pelas quais os objetos artísticos e, consequentemente os patrimônios edificados são regidos, incluindo as ruínas nesta conceitualização. O testemunho, em que se fundamenta a ruína, é a ela conferido pela "instância histórica", um reconhecimento que exclui qualquer intervenção direta que não seja sua conservação e proteção, como menciona o

próprio Brandi, (2004, 78) "será esteticamente uma ruína qualquer resto de uma obra de arte que não possa ser devolvida à sua unidade potencial sem que a obra se converta em uma cópia ou uma falsificação de si mesma".

Assim como a teoria brandiana define que, antes de tudo, as ruínas devem ser consideradas como documentos históricos, o conceito ruskiniano[2] de ruína também faz ressaltar a anti intervenção por um lado, e por outro, o respeito ao tempo transcorrido, tratado pelo brandismo como um aspecto fenomenológico denominado *duração* e intimamente ligado às obras de arte, quando nos referimos ao seu tempo de criação, ao seu tempo de reconhecimento consciente pelo espectador e ao final, ao tempo de sua presença consciente como presente histórico. Estes três tempos definiram outros tipos de ruínas, inclusive naturais, em que a perda da imagem e o intento de recuperação do estado original suporiam uma falsificação histórica com a supressão do tempo de seu reconhecimento consciente por parte de espectador. A instância estética também seria afetada porque segundo a teoria, a intervenção geraria uma nova obra posto que o ato de criação é único e não repetível.

As ruínas são consideradas efetivamente bens culturais, mas não são mencionadas diretamente na Convecção de Haya da UNESCO de 1954 quando são estabelecidas três categorias. Dentro delas poderemos citar a primeira na qual se encaixam como bens imóveis, que apresentam uma grande importância para o patrimônio cultural dos povos, como os monumentos de arquitetura, de arte ou de história, religiosa ou laica, os sítios arqueológicos, os conjuntos de construções que, em quanto tal apresentam um interesse artístico, histórico ou arqueológico, assim como as coleções importantes de livros, de arquivos ou de reprodução de bens definidos previamente.

[2] Para Ruskin a restauração pressuporia a destruição mais absoluta que um edifício poderia sofrer, uma destruição do que não cabe recolher restos, uma destruição acompanhada de uma descrição falsa do destruído, tão impossível como levantar um morto.

No contexto artístico, o Manifesto de Arte Gutai faz ressaltar o grupo de artistas japoneses que realizava arte de ação ou happening no período de 1954 a 1972 em torno da região de Kansai. Uma das propostas do manifesto escrito por Yoshihara Jirō conforme menciona Tiampo e Munroe, (2013, 18-19), se baseava na questão das ruínas. O que é interessante neste sentido é a nova beleza que se encontra nas obras de arte e arquitetura do passado, que modificou sua aparência devido às intempéries do tempo ou da destruição pelos desastres no transcurso dos séculos. Isto se descreve como a beleza da decadência, mas não é por acaso que essa beleza é composta pelo material quando se liberta da maquiagem artificial e revela suas características originais? O fato de que as ruínas nos recebam com gosto e amabilidade depois de tudo, e que nos atraiam com suas trincas e superfícies que formam escamas, poderia não ser realmente um signo de que o material tomara vingança depois de ter recobrado sua vida original. O grupo Gutai nasce da terrível experiência da Segunda Guerra Mundial.

Na Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Mundial da UNESCO de 1972 se estabelece a divisão dos bens entre “bens culturais” e “bens naturais”. Entre os primeiros que integram o “patrimônio cultural”, a Convenção de Paris da UNESCO estabelece os seguintes termos: “monumentos”, obras arquitetônicas, de esculturas ou pinturas em grande formato, elementos ou estruturas de caráter arqueológico, inscrições, cavernas e grupos de elementos, que tenham um valor universal desde o ponto de vista da história, da arte ou da ciência, “conjuntos”, grupos de construções, separadas ou reunidas, cuja arquitetura, unidade e integração na paisagem lhes dê um valor universal excepcional desde o ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico. Dentre todas estas terminologias de bens listados, as ruínas poderão estar representadas quando aproximamos o conceito aos bens protegidos.

A partir dos anos de 1970 surgirá uma nova vertente da conservação tendo como principal representante Marco Dezzi Bardeschi (1934) que propõe uma

doutrina baseada na "conservação integral" muito próxima aos pensamentos ruskinianos da não intervenção, no intento de uma conservação da autenticidade da matéria atrasando ou tornando lenta assim o processo natural de deterioro e degradação a partir da aplicação de métodos científicos e não a restauração como prática corrente. Neste sentido as ruínas adquirem um valor inquestionável no que se refere à preservação e manutenção enquanto patrimônio cultural.

A referência conceitual das ruínas adquire novos caminhos no contexto artístico iniciado nos anos oitenta e exemplificado pelo artista alemão Anselm Kiefer (1945) quando faz referência à arquitetura neoclássica, à herança greco-romana e o que a mesma representou para a Alemanha no período pré e pós-guerra. Nestes termos também faz menção à herança do romantismo do século XVIII e, porque não mencionar também, o nacionalismo. Para tanto, o artista utilizou materiais distintos da pintura tradicional adicionando ao suporte da imagem fotográfica, materiais alheios à pintura como palha, misturando o óleo e o chumbo, materiais expressivos para uma nova expressividade.

Nos anos oitenta também Paolo Marconi, lançará as bases da cultura da manutenção com um quarto vector, como bem menciona Ibañez, (2006, 284) *"Junto a la perduración de la ya secular tradición "científico-filológica", la continuidade del "restauro crítico" e el afianzamiento de la "conservación integral",* como uma reflexão atualizada no contexto italiano da conservação.

No cenário da conservação e restauração, um dos documentos mais importantes a citar neste momento é o Documento ou Carta de Nara, que trata da diversidade cultural e do patrimônio, seu valor e a autenticidade. Este documento foi elaborado na Convenção do Patrimônio Mundial realizada em Nara, Japão, no ano de 1994 e em cooperação com a UNESCO, ICCROM e ICOMOS. Por meio deste documento, o conceito de ruína toma uma dimensão diferente em relação a outras culturas. A Carta de Nara dá importância na

conservação da "autenticidade" de cada cultura respeitando seus conceitos, critérios e mentalidades traduzindo assim os significados e valores, que cada cultura estabelece de seu próprio legado cultural.

O DILEMA DA CONSERVAÇÃO EM ARTE CONTEMPORÂNEA

Refletir sobre a ideia de ruína em arte contemporânea especificamente, é gerar perguntas que apontem para novas considerações a respeito da matéria e sua sobrevivência e, mais ainda, da ideia, em relação com sua transmissão pelo mesmo tempo da sua destruição.

Uma das aproximações possíveis quando analisamos as relações entre a matéria e a ideia dos objetos artísticos, começa por considerar suas respectivas dimensões objetiva e subjetiva até o ponto definido pela temporalidade natural em que tais dimensões se contrapõem, indicando uma impossibilidade da permanência do objeto e possivelmente a perda de seu caráter artístico. O caráter físico das criações artísticas está definido pelas tipologias e gradações de materialidade inerente aos objetos e que, por sua vez, estão sujeitos aos níveis de resistência ante o tempo, determinando assim sua permanência de acordo com a sua natureza. Permanência que, associada à capacidade de transmissão da ideia e seu conteúdo, lhes confere artisticidade.

A conservação e restauração conhecem em profundidade de o que representa para uma obra e seu significado a opacidade de seu poder simbólico ou a vulnerabilidade de sua materialidade e evidentemente de sua vitalidade através da angústia de sua morte. A imaginação se opõe ao presente caótico e instável, vista sobre um passado distanciado de sua propriedade inerte para acender assim a um significado do objeto que surge graças à sua perda. Os conservadores-restauradores de museus aceitam a possibilidade de atuação, ou sua renúncia partindo de certas perdas provenientes da informação, do material e do significado. É complexo, porque a atuação se traduz

historicamente em uma interpretação determinada e termina de uma maneira ou outra colocando em evidência alguns aspectos da obra em detrimento de outros. Neste sentido estão incluídas ações e decisões paliativas.

Aceitar a ruína é aceitar o processo natural da vida de todas as coisas. A decomposição natural é o inevitável caminho que temos que seguir: em ocasiões limpar, manter, conservar, restaurar, são processos que postergam o iminente estado de ruína. Esta visão nos permite conceber a ruína como monumento acidental, não esperado. Um monumento que celebra a efemeridade do poder do homem e o eterno regresso ao orgânico e natural da vida. Um derrubamento para um levantamento; nascer e renascer. A aceitação da ideia de desordem e deterioro natural: a entropia.

Até pouco tempo a obra efêmera e precária era um problema para os museus, pois, estes necessitam de uma forma de desfazer ou ocultar até o limite o objeto completamente degradado. A arte contemporânea não possui essa drástica redução da distância temporal entre o caráter sagrado da obra e a natureza de seus resíduos. Entretanto é mais difícil declarar a morte quando as obras são de uma instituição pública, como um museu, com o fim de que seja formalmente documentada, ainda que somente sejam recordações. A obra estará viva sempre e quando se mantenham acessíveis de alguma maneira, preservando sua potencialidade para a experiência emocional.

Por fim, existe um hiato cada vez maior entre as obras das coleções permanentes, porque a estabilidade é crucial, e para os objetos menos convencionais realizados para exposições temporárias. A aquisição em si mesma implica capturar um momento histórico na vida de um artista ou um movimento, em que os museus devem ver as mudanças de ordem ou o próprio material artístico como uma ameaça para a própria obra. Mas reduzindo a obra a sua história se corre o risco, em particular, de retirar ou ignorar aspectos cujo caráter artístico depende de seu estado ativo, e em geral, a “coisificar” ou se converter em relíquias de objetos contemporâneos.

No final uma conclusão mais atualizada sobre o tema da morte dos objetos artísticos e a função dos museus é indicada por Gurian, (2001, 25-36) quando profetiza que os museus do futuro se basearão mais nas memórias culturais e não em provas físicas, reconciliar-se com objetos mortos é fortalecer sua ressonância nas coleções e, mais amplamente, na própria cultura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.

CALVO, Ana. *Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos de la A a Z*. Barcelona: Serbal, 1997.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Morais, 1984.

CHOAY, Fraçoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Unesp, 2001.

DACOS, Nicole. *"Roma quanta fuit". O invención del paisaje de ruínas*. Acantilado: Barcelona, 2014.

DIDEROT, Denis. "Oeuvres esthétiques". In *Fuentes y documentos para la historia del arte*, Francisco Calvo Serraller y Joaquim Garriga, Gustavo Gili: Barcelona, 1982.

FICACCI, Luigi. *Giovanni Battista Piranesi*. Köln: Taschen, 2011.

GURIAN, Elaine Heumann. "What is the objetct or this exercises. Meandering exploration of the manu meaning of objetcs in museums" *Humanities Research*, 2001.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la filosofia de la historia universal.* Madrid: Alianza, 2004.

HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto.* São Paulo: Perspectiva, 1986.

IBAÑEZ, Ignacio González-Varas. V. *Conservación de bienes culturales: Teoria, historia, principios e normas*. Madrid: Cátedra, 2006.

JUSTICIA, Maria José M. MARTINEZ, Domingo S. M. MARTINEZ, Leonardo. S. M. *Historia y teoria de la conservación y restauración artística.* Madrid: Tecnos, 2008.

POULOT, Dominique. *Uma história do patrimônio no Ocidente. Séculos XVIII – XXI, do monumento aos valores.* São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

RIEGL, Alois. *O culto moderno aos monumentos*. Visor: Madrid, 2007.

RUSKIN, John. *Las siete lámparas de la arquitectura.* Stylus: Barcelona, 1987.

SORIAU, Etienne. *Diccionário de estética.* Madrid: Akal, 1998.

TIAMPO, Ming. MUNROE, Alexandra. *Gutai splendid playground*. New York: Guggenheim, 2013.

USTÁRROZ, Alberto. *La lección de las ruinas.* Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1997.