

O diálogo entre a imagem técnica e a imagem tradicional: aplicação e critérios na preservação do patrimônio cultural

LIA SIPAÚBA PROENÇA BRUSADIN

■ 560

Lia Sipaúba Proença Brusadin é doutoranda em Artes na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) na linha de pesquisa de Preservação do Patrimônio Cultural. Membro do Grupo de Pesquisa do CNPq Imagem e Preservação (UFMG). Mestre em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) na Área de Arte e Tecnologia da Imagem em 2014. Especialista em Cultura e Arte Barroca pelo Instituto de Filosofia, Artes e Cultura (IFAC) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) em 2013. Possui Bacharelado e Licenciatura em História pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) de Franca em 2008. Técnica em Conservação e Restauro pela Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP) em 2010. Tem conhecimento acadêmico, livros e artigos científicos nas áreas de História Cultural e da Arte; Iconografia e Iconologia; Conservação-Restauração, Escultura Policromada em Madeira e Preservação do Patrimônio Cultural.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte MG, Brasil

■ RESUMO

O diálogo entre as imagens tradicionais, como esculturas, e sua possível interface com as imagens técnicas, digitais e virtuais, são ferramenta e auxílio para trabalhos de conservação-restauração do patrimônio cultural. Este estudo tem como objetivo refletir como a tecnologia digital auxilia na preservação e na sobrevivência de uma obra de arte, posto que sua reprodução ratifica o curso da mesma. A metodologia aplicada foi analisar, a partir de alguns exemplos de esculturas policromadas em madeira, a afinidade entre as imagens tradicionais e as tecnologias atuais, tendo como pressuposto o papel das várias materialidades do que se conserva e restaura. Por meio da reprodução e digitalização nos programas, se eterniza a memória de uma obra e possibilita novas abordagens e experiências.

■ PALAVRAS-CHAVE

Conservação-restauração, patrimônio cultural, imagem técnica, imagem tradicional.

■ ABSTRACT

The dialogue between the traditional images, like sculptures, and its possible interface with the technique images, virtual and digital, are tool and aid to conservation-restoration works of cultural heritage. This study aims to reflect how digital technology helps in the preservation and survival of a work of art, since their reproduction ratifies the course of the same. The methodology applied was to analyze, from some examples of wooden polychrome sculptures, the affinity between the traditional images and current technologies, with the assumption of the role of various materialities of conservation and restores. By means of reproduction and scanning programmes, it immortalizes the memory of a work and enables new approaches and experiences.

561 ■

■ KEYWORDS

Cultural heritage, technique image, traditional image, conservation-restoration.

Introdução

Nos dias atuais, o diálogo entre as imagens técnicas e as imagens tradicionais, se faz por meio de uma interação irrefutável que é cada vez mais necessária. Este artigo tem como objetivo mostrar como a tecnologia digital auxilia na preservação e na sobrevivência de uma obra de arte, visto que sua reprodução reafirma a trajetória da própria obra de arte. Desse modo, analisamos as imagens tradicionais e suas relações com as imagens técnicas através dos preceitos teóricos e experiências práticas da conservação-restauração modernas e contemporâneas.

Nessa perspectiva, o objeto de estudo analisado, foi o acervo de esculturas policromadas em madeira que corresponde à modelos de uma cultura barroca característica do final do século XVIII e inícios do século XIX no Império português. A utilização de imagens sacras para o culto religioso teve como consequência uma mão de obra cada vez mais especializada, com escultores de grande nível técnico de produção estética, tanto nos Reinos quanto no Ultramar. A presença dessa arte nos interiores dos templos justifica-se por sua função ilustrativa e pedagógica, cujas imagens devocionais têm grande valor visual no imaginário iconográfico, devocional e social de uma determinada comunidade em uma dada época.

■ 562

A escultura é a representação artística de uma figura nas três dimensões reais, expressando de forma verdadeira a terceira dimensão por meio do volume. Conforme García Ramos e Arcaute Martínez (2001, p. 65), a escultura policromada se caracteriza por ser recoberta por policromia, que é a camada ou camadas com ou sem preparação, realizada com distintas técnicas pictóricas e decorativas, as quais recobrem total ou parcialmente esculturas ou elementos arquitetônicos e/ou ornamentais; detém a finalidade de proporcionar um acabamento ou efeito decorativo. Assim, a policromia é consubstancial aos objetos e indivisível de sua concepção e imagem, pois é ela quem proporciona um maior realismo às esculturas.

Isto posto, no que toca o diálogo entre as imagens tradicionais e as imagens técnicas, Flusser (2010, p. 19) ressalta que, a diferença entre ambas seria que a primeira é produzida por gesto que abstrai a profundidade da circunstância, o qual se caracteriza por uma ação que vai do concreto rumo ao abstrato; já a tecnoimagem é produzida por gesto que reagrupa pontos para formarem superfícies, ou seja, por um sinal que se dirige do abstrato rumo ao concreto. Dessa forma, o gesto produtor é o que confere significado à imagem, o modelo proposto pelo autor citado, sugere que o significado das imagens tradicionais é o oposto do significado das imagens técnicas.

As imagens técnicas significam programas, a partir disso, Flusser assinala que, esse tipo de imagem são projeções que partem de programas e visam programar os seus receptores. As cenas mostradas pelas imagens técnicas são métodos de como programar a sociedade: “não adianta, para o deciframento das imagens técnicas, analisar tais cenas em função do mundo lá fora [...] As cenas mostradas devem ser analisadas em função do programa a partir do qual foram projetadas” (2010, p. 54). Esse tipo de questionamento exige critérios novos, que não irão agregar juízo de valor, isso decorre do fato do significado das imagens técnicas ser de uma espécie jamais vista antes, anterior à invenção dos aparelhos eletrônicos.

Logo, o presente trabalho tem como foco a relação entre as imagens tradicionais, exemplares da imaginária barroca¹ dos séculos XVIII e XIX, e sua possível interação entre as imagens técnicas, digitais e virtuais, contemporâneas, enquanto ferramenta e auxílio para os trabalhos de conservação-restauração. Assim, tencionou-se pensar o patrimônio cultural e a conservação-restauração por meio da afinidade entre as tecnologias clássicas e as tecnologias atuais. Com base na teoria e estudos analisados, questionou-se o papel das várias materialidades do que se restaura.

A matéria da conservação-restauração do patrimônio cultural

A ocupação da conservação-restauração é atuar na preservação material de objetos do passado e possui, como principal intuito, deles serem legados e de usufruto das gerações presentes e futuras. A partir desse viés, tais objetos devem ser respeitados sob o ponto de vista dos seus valores simbólico, histórico, estético, social e pessoal, à medida que representam elementos que estruturam a memória coletiva e individual. Preservar o patrimônio cultural é preservar os testemunhos do passado.

Segundo Choay (2001), cuidar de um o monumento significava resguardar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal e/ou familiar. Era uma forma de combater a angústia da morte e do aniquilamento de tais grupos, pois esse patrimônio rememorava os feitos e a história coletiva ou individual. Dessa maneira, o monumento possuía uma função antropológica sob suas formas de: túmulo, templo, coluna, arco de triunfo, estela, obelisco, totem, dentre outros. A autora afirma que o monumento, patrimônio material e edificado foi presente em todas as sociedades dotadas ou não de escrita, uma espécie de universal da cultura.

A ideia de monumento histórico é uma invenção do ocidente, se difundiu fora do continente europeu, datada da segunda metade do século XIX. Assim, o monumento histórico, ou seja, o patrimônio foi também uma forma didática de ensinar às pessoas as práticas e representações culturais de dada época, e que se modificou com a passagem do tempo, dos hábitos e das transformações econômicas, sociais, tecnológicas e culturais do imaginário social. Por sua vez, a própria concepção de monumento exige uma conservação incondicional e a sua consagração ocorreu no momento em que se institucionalizou a preservação do monumento histórico. A jurisdição de proteção ao patrimônio foi estabelecida e fez da restauração uma disciplina autônoma.

A partir da segunda metade do século XVIII e início do século XIX, a restauração passou a se afastar cada vez mais das ações ditadas por pragmatismos e assumiu aos poucos uma conotação fundamentalmente cultural, baseada em análises sistemáticas, com maior rigor e método, um julgamento alicerçado no conhecimento histórico e em análises formais. Vários fatores contribuíram nesse processo: o advento do Iluminismo, as reações às destruições maciças posteriores à Revolução Francesa, e as transformações geradas pela Revolução Industrial na Grã-Bretanha. Tais vicissitudes, deram origem a uma nova maneira de encarar o legado cultural, que resultaria nos movimentos para a preservação e restauração dos monumentos imóveis e igualmente, se direcionando para os bens móveis, obras de arte como as pinturas e as esculturas.

¹ A temática do presente artigo teve como precedência a dissertação de mestrado da autora. Cf. BRUSADIN, Lia Sipaúba Proença. Os Cristos da Paixão da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto (MG). 260 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014..

Boito foi um dos principais pensadores da teoria da restauração do século XIX, postulou como fundamento a prioridade do presente em relação ao passado, com isso, legitimava a necessidade da restauração para a salvaguarda material do patrimônio. Para Boito, a restauração se revela como complemento indispensável e necessário da conservação de um monumento para o futuro. Na obra, *Os restauradores* (2002), considera como essencialmente diversa a conservação da restauração. A conservação seria a única coisa a se fazer, além de ser obrigação de todos - sociedade e governos -, ambos teriam que tomar providências precisas para a sobrevivência de um bem. No caso da restauração, era algo distinto, por vezes oposto à conservação, contudo, era uma intervenção que se tornou necessária.

Esse teórico criou sua teoria num período de efervescência cultural e, como outros pensadores da época, apontava o perigo das falsificações geradas pelas restaurações, ainda, preconizava o maior respeito pela matéria original e pelas marcas da passagem do tempo e das várias fases de uma obra arquitetônica. Boito recomendava a distinção da intervenção de restauração e enunciou o princípio geral que permanece basilar no restauro: a mínima intervenção. Insistia na inevitabilidade das conservações periódicas para tentar evitar a restauração, porém, admitiu que o restauro pode ser obrigação para não se abdicar do dever de preservar a memória. A restauração foi, portanto, encarada como um mal necessário.

■ 564

No início do século XX, a restauração passou a ser compreendida como um ato de cultura, foi Brandi³ quem estabeleceu os preceitos do restauro crítico-filosófico ou restauro científico. Ele foi o primeiro pensador a sistematizar o problema da restauração, além de uma teoria geral com princípios operativos e válidos, vinculados à necessidade da restauração das obras de arte. O restauro crítico conformou a ideia de que toda intervenção é um caso em si, não podendo ser classificada em categorias e regras prefixadas. Para Brandi, esse tipo de juízo crítico deveria ser alicerçado na história da arte e estética, dessa maneira, sua teoria se fundamentou mais em um restauro filosófico e filológico que propriamente científico.

De acordo com Brandi: “a restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro” (2002, p. 30). Nesse sentido, sob o ponto de vista da instância histórica, é o estado de conservação da obra de arte no momento da restauração que irá condicionar e limitar a ação restauradora. Em relação à instância estética, os limites da ação do restaurador estão postos em função da matéria original da obra e de sua definição na qualidade de obra de arte. Consequentemente, a instância estética determina a condição artística do produto e a instância histórica o define como um produto da atividade humana, realizado em certo tempo e lugar, e que se encontra em deter-

² Camillo Boito (1836 - 1914) foi arquiteto, restaurador, crítico, historiador, professor, teórico e literato. Teve papel importante na transformação da historiografia da arte e na formação de uma nova cultura arquitetônica na Itália. Na restauração, apresentou uma posição moderada e intermediária entre Viollet-le-Duc (linha intervencionista), cujos preceitos seguiu durante muito tempo; e Ruskin (linha anti-intervencionista), sintetizou e elaborou os princípios que se encontram na base da teoria clássica da restauração.

³ Cesare Brandi (1906 - 1988) é um dos principais nomes da restauração de obras de arte. Tinha licenciatura em Direito e História da Arte, também atuou como poeta, escritor, pintor e professor de História da Arte na Universidade de Roma. Foi diretor do Instituto Central de Restauração (ICR) de Roma, por duas décadas, desde sua fundação em 1939 até 1960. Coordenou a restauração de inúmeras obras de arte destruídas nos bombardeios da Segunda Guerra Mundial. Paralelamente, desenvolveu uma teoria da restauração em que delimita pressupostos que serviram de embasamento à prática do restaurador, aliando suas pesquisas teóricas nos campos da estética e da filosofia da arte com as práticas e experiências desenvolvidas no âmbito do ICR.

minado tempo e lugar. A contemporização de ambas as instâncias configura a dialética da restauração.

Para Brandi, é necessário um conhecimento científico da matéria na sua constituição física, sobretudo em relação ao restauro, deve definir a matéria pelo fato de representar contemporaneamente o tempo e o lugar da intervenção de restauro. A matéria é ao mesmo tempo a estrutura e o aspecto da obra de arte, desse modo, uma não deve contradizer a outra. Entretanto, para Brandi, há uma prevalência do aspecto sobre a estrutura, o primeiro seria o estado de “epifania da imagem”, portanto, não se deve alterar o aspecto da matéria.

Em tempos atuais, Muñoz Viñas (2003)⁴, propôs uma teoria contemporânea da restauração, cuja finalidade durante o processo de restauração era de não alterar os significantes de uma obra de arte, considerando seu valor simbólico e historiográfico. As teorias existentes tratavam de objetos físicos e da intervenção na matéria, no caso da teoria contemporânea, buscou manter os códigos visuais, de modo a não alterar a sua mensagem. Assim, o restaurador deveria fazer uma investigação acerca das intenções do artista com os materiais utilizados, saber qual o valor semântico que aquela materialidade carrega e a sua importância simbólica dentro de um contexto social que se faz necessário conservar e restaurar.

Dessa forma, Muñoz Viñas discute como as relações entre as tecnologias científicas e a restauração formam um espaço contínuo em que é possível encontrar proporções e combinações muito distintas. As atividades de restauração envolvem objetos de natureza artística, historiográfica e documental, mas também, sentimental, religiosa e simbólica. Dentre os quais, nem sempre podem ser apreendidos ou qualificados mediante à conhecimentos científicos pois possuem igualmente valores subjetivos. A crítica essencial da teoria contemporânea à restauração científica é que a restauração não é unicamente uma questão material. As obras não são somente evidências materiais/artísticas/documentais, elas têm valores simbólicos, religiosos e culturais, são subjetivas e em absoluto materiais, no entanto, não são objetivas.

Atualmente é inevitável uma conservação informacional que pretende conservar a informação sobre determinado objeto, ou melhor, a informação que foi deliberadamente registrada sobre o mesmo. Esse tipo de conservação é mais estatística ou burocrática que simbólica, considerando que, fotografar, fotocopiar (xerocar), microfilm, escanear um documento, não é o mesmo que conservá-lo ou restaurá-lo. Muñoz Viñas destaca que isso é transpor a informação a outro meio como CDs, duplicar e até reproduzir. Esses mecanismos reavivam a memória a respeito de determinados objetos, por mais que não seja a materialidade dos mesmos. Logo, a restauração se faz para os usuários presentes e futuros dos objetos, para os sujeitos, não para os objetos em si mesmos. A legitimidade da restauração se baseia na subjetividade, a boa restauração é aquela que traz mais satisfação para mais pessoas.

Em virtude disso, o presente estudo pretende mostrar não só como a tec-

⁴ Salvador Muñoz Viñas nasceu em Valência, na Espanha, no ano de 1963. Ele possui graduação em Belas Artes e História da Arte. Trabalhou como conservador na biblioteca da Universidade de Valência e se tornou membro do corpo docente do departamento de conservação da Universidade Politécnica de Valência. Ganhou muitos prêmios e realizou pesquisas sobre conservação na Universidade de Harvard nos EUA. O livro *Teoría contemporánea de la Restauración* foi publicado em 2003.

nologia digital mantém a informação, mas como também reaviva a própria aura do objeto, a qual muitas vezes se torna o sujeito da ação. Nesse sentido, a conservação e a reprodução são necessárias às obras de arte, tanto para a sua divulgação, quanto perpetuação, manutenção e estudo minucioso de suas técnicas e plasticidade. Por sua vez, as imagens técnicas são essenciais para o trabalho multidisciplinar que faz a conservação e a restauração. No entanto, retorna-se a questões preliminares da história da conservação e restauração: “para quê e para quem conservar e restaurar?”. E, ainda, como associar a restituição das técnicas tradicionais às tecnologias digitais atuais, sendo que ambas são uma maneira de manter a memória viva a interface entre o “antigo” e o “novo”.

O diálogo entre imagens técnicas e imagens tradicionais

As esculturas policromadas em madeira são exemplos de imagens tradicionais, elas têm a função de concretizar uma representação abstrata em algo palpável, como por exemplo, a reprodução de santos e santas. Diferentemente das imagens técnicas que, segundo Flusser (2010), são apresentações têm a função de informar, cujo homem tem que aprender para dominar, dado que lida o tempo todo com simulações. As tecno-imagens já não servem para explicar o mundo, são superfícies instáveis, em oposição às imagens tradicionais. Desse modo, as tecno-imagens são programas que possuem a instabilidade como a condição fundadora, sendo apenas superfície em que não há mais nada a ser descoberto. As imagens técnicas são o sentido do próprio mundo são coisas em si. Dentro do mundo das imagens técnicas o que se percebe é o gesto/comportamento em relação a essas imagens.

Mas qual seria o intuito deste trabalho de relacionar a tecnologia digital, as imagens técnicas, com imagens tradicionais, materiais, cheias de valor simbólico, como imaginária sacra colonial? A resposta para tanto está na interdisciplinaridade da conservação-restauração e na necessidade de reprodução para a sobrevivência e conhecimento ainda mais amplo da obra de arte. No sentido de que, não basta somente restaurar a matéria, mas também os valores subjetivos que cada objeto artístico carrega consigo e como sua reprodução auxilia para a pesquisa e outros estudos.

Associando as imagens técnicas à programas e códigos - fatores associados ao mundo da cena e não mais ao da escrita -, uma vez que os aparelhos que produzem essas formas artísticas em ambientes programáveis não explicam, como mencionado anteriormente, eles informam. A distinção entre as imagens tradicionais e as imagens técnicas se encontra na condição que as primeiras, se orientam dentro de um mundo mítico e sagrado, já as imagens técnicas, dão o sentido que é imperativo, em um mundo dependente da tecnologia. Entretanto, há ainda uma outra forma de pensar as imagens técnicas: em função da sua instabilidade, do seu caráter extremo de manipulabilidade, elas não conseguem ser imperativas. Tal aspecto, as difere, igualmente, das imagens tradicionais.

Merleau-Ponty (2003) salienta que, as obras artísticas em ambientes programáveis, causam uma fratura no que se chama de real, são colocadas em lugar nenhum, a partir de uma sensação de movimento, cujo olhar é voltado para como a

coisa está funcionando e não para o que ela mostra, assim o olhar é o que cobre e o que desvela. Nesse sentido, compreende-se que não existe somente uma arte denominada “digital” mas sim, uma arte feita de maneiras diferentes, por meio de programas.

Os ambientes programáveis dispõem-se do racional para tratar do sentir, todavia, no mundo das imagens técnicas, as coisas são e não são e isso se pode relacionar com o próprio caráter da humanidade; a obra se torna arte nesses ambientes programáveis. Por meio dessas interfaces, as superfícies de contato obtêm a interatividade em ambientes programáveis e suas formas artísticas. Couchot (2003) nos estudos sobre a relação entre a arte e a tecnologia e suas possibilidades, afirma que: o mundo das imagens se faz a partir da sua produção, reprodução e sua conservação. É nisso que se estabelece a interação/diálogo entre as imagens técnicas e as imagens tradicionais.

Para tanto, citamos o estudo de Latour e Lowe, intitulado *The migration of aura, or how to explore the original through its facsimiles* (2011), o qual aborda outra maneira de se explorar as obras de arte originais e genuínas, através de seus fac-símiles. Os autores defendem a ideia da aura numa obra de arte poder migrar do original para a sua reprodução, ou melhor, para o fac-símile. Utilizaram como exemplo o fac-símile das Bodas de Canaã de Veronese⁵, criado pela Factum Arte, um workshop em Madrid, que usou as mais inovadoras tecnologias para escanear e reproduzir fielmente o original com sua profundidade, perspectiva e a técnica da oposição entre claro/escuro.

A cópia da Factum Arte se encontra no local original da antiga pintura de Veronese, na cidade de Veneza no convento de San Giorgio, dado que a pintura original está guardada no Museu do Louvre. Tal conjuntura sugere a ideia de que o fac-símile é mais original devido ao ambiente em que se encontra, sendo que o genuíno de Veronese, fica restrito a um ambiente artificial onde as pinturas parecem perdidas. É disso que converte a migração da aura da obra original para o seu fac-símile, devido ao ambiente que ele se encontra.

Benjamin (1994), considera que para o homem moderno a técnica é uma forma de magia e que autenticidade seria o “aqui e agora”. No entanto, em uma reprodução perfeita faltaria o “aqui e o agora” da obra de arte original, isto é, a existência única em que se encontra as modificações que sofreu sua estrutura sua técnica e as relações de propriedade, com as quais, ao longo do tempo esse objeto tenha fruído. Assim, a reprodução dá a possibilidade de acesso, mas desvaloriza o seu “aqui e agora”. Na era da reprodutibilidade técnica, o que se perde é a aura do objeto, a reprodutibilidade emancipa a obra do ritual mágico/religioso e oculto.

Na direção de Latour e Lowe (2011), a habilidade da aura pode ser recobrada a partir da fruição das suas cópias e para isso, depende a heterogeneidade das técnicas usadas nos seus sucessivos segmentos. Os autores acreditam que Benjamin (1994), confundiu a noção de reprodutibilidade técnica com falta de qualidade das técnicas empregadas ao longo da trajetória. Destarte, com o avanço das técnicas, a distância fica pequena entre o original e a cópia e desse modo, a aura hesita aonde deve ficar. A tese dos autores supracitados se pauta na relação cuja aura de determinada obra é paradoxalmente aumentada somente quando mais e melhores

⁵ A pintura original das Bodas de Canaã de Veronese é datada de 1563.

cópias a tornam disponíveis e acessíveis. É apoiado nas cópias que se quer conhecer o original e possuí-lo, a busca do original advém de suas reproduções. Outrossim, o fenômeno que se deve levar em conta é a trajetória da obra de arte de gerar herdeiras, ou melhor, de ser reescrita, essa é a forma de compreender uma obra de arte em sua totalidade.

Toda obra de arte tem sua carreira, sua vida, com isso, os autores pretendem especificar a trajetória ou a carreira de um trabalho de arte e assim, se voltar para a seguinte questão: “É o original ou mera cópia?”. Direcionando então, para outra questão, muito decisiva para a era digital: “É bom ou ruim reproduzir?”. Essas indagações são importantes porque a qualidade, a conservação, a apropriação do original dependem inteiramente da distinção entre a boa e a má reprodução e ainda, se foi utilizada o que há de melhor e mais inovador nas tecnologias atuais. É nesse quesito que entra a interação entre os tratamentos de conservação-restauração e técnicas digitais e como isso leva a um estudo mais aprofundado e cauteloso da imagem tradicional através da imagem técnica.

Algumas das novas tecnologias aplicadas ao estudo da escultura policromada são empregadas na reconstrução virtual das fases históricas da imagem. Essa forma de atuar tem como consequência um tipo de investigação não destrutiva da materialidade da escultura - por não se querer eliminar as policromias -, uma vez que pode ser realizada cruzando os dados obtidos com de outros exames científicos. Estes últimos auxiliam no conhecimento dos materiais e técnicas que compõem as obras tradicionais, tais como: Raios X, Tomografia Computadorizada, Endoscopia, Reflectografia no Infravermelho⁶, etc. Todavia, esse tipo de estudo ainda é de grande complexidade e requer muito tempo de pesquisa e os custos são elevados.

Segundo García Ramos e Arcaute Martínez (2001), as primeiras reconstruções virtuais em 2-D ocorreram no início dos anos 1990, eram de baixa resolução; posteriormente com o avanço de equipamentos mais modernos foi possível realizar trabalhos de melhor qualidade. O procedimento realizado é simples: se inicia por um escaneamento de alta resolução das imagens que são submetidas a transformações mediante a programas de retoque fotográfico (Photoshop), para depois finalmente serem filmadas em filme fotográfico e impressas em papel ou outro tipo de suporte.

Os estudos em imagens em 3-D são ensaios feitos para obter reconstruções virtuais de esculturas policromadas em três dimensões, isso permite realizar apresentações em movimento, animações ou multimídia. É necessário partir de um sólido - um corpo ou uma figura em três dimensões -, do qual posteriormente se aplicam texturas para reproduzir as qualidades e cores dos materiais. Com meios de digitalização mais avançados e adequados é possível obter um resultado melhor no aspecto, ao se realizar delineamentos hipotéticos de restauração das formas tratadas sobre as quais seriam necessárias futuras intervenções.

A partir disso, criar-se uma página na web de acesso a um banco de dados das distintas partes dos modelos, possibilitando uma informação complementar que ajude ao conservador-restaurador decidir quanto aos critérios, processos e procedimentos a serem utilizados. Isso possibilita ao profissional da conservação-restaura-

⁶ Sobre os exames científicos aplicados ao estudo de esculturas policromadas, Cf. GARCÍA RAMOS; ARCAUTE MARTÍNEZ, 2001.

ção se apoiar na catalogação da obra em estudo e na classificação da sua: tecnologia, temática, época, estilo, autor e constituição morfológica. Portanto, esse tipo de estudo tem uma finalidade didática.

Segundo os autores mencionados, as outras utilidades dessas novas tecnologias são que elas podem ser aplicadas para a construção virtual de motivos decorativos das policromias. A reconstrução por meio de computador das policromias supõe frente a outras técnicas de representação gráfica melhoras na obtenção de uma imagem realista e de alta qualidade; facilmente compreensível, sem ter que destruir as policromias estudadas. Ademais, permite o acesso da informação científica a todos, pelo fato de ser uma imagem digital, pode ser utilizada de muitas maneiras: incluí-la em documentos ou publicações; copiá-la; transformá-la; vinculá-la a outras imagens; realizar montagens; usá-la para apresentações científicas e para elaboração de material didático na formação de especialistas; e como meio de divulgação cultural, turística, etc. Contudo, os programas devem ser de acesso à profissionais especializados para que se conheça o tratamento das imagens e não se cometa falsos histórico, para que os resultados obtidos sejam de grande relevância científica.

Do mesmo modo, relacionamos esse tipo de reprodução virtual, com os estudos de Couchot (2003), a respeito da análise da simulação virtual como a adequação de um modelo ao real, fundamentado em uma teoria e uma hipótese de programas de simulação. Ao abordar a realidade virtual, trata da simulação baseada na imagem matriz que são imagens calculadas pelo computador e capazes de interagir com aquele que as cria ou que as olha. Dessa maneira, se instaura uma nova ordem visual, em ruptura às técnicas tradicionais da imagem, ligada a um raciocínio lógico e matemático.

Nessa mesma linha, citar-se-á outros dois exemplos: o primeiro, os projeto de infografia, técnica e conservação do patrimônio escultórico espanhol de González-Alonso Martínez e Sánchez Morcillo (2009) e a pesquisa de mestrado da presente autora, Brusadín (2014), a qual usou desenhos gráficos para o estudo e análise da técnica construtiva de esculturas policromadas em madeira em Minas Gerais.

O projeto de González-Alonso Martínez e Sánchez Morcillo é de caráter experimental, tem como finalidade a digitalização tridimensional e sua aplicação na restauração virtual de esculturas policromadas. São manuseados escâneres 3-D com laser e tecnologias de ponta e câmeras digitais que permitem a criação de imagens estereoscópicas. Por meio desse trabalho, são desenvolvidos novos conceitos e procedimentos de estudo que darão lugar a novas investigações e constatações técnicas. As primeiras experiências realizadas foram em esculturas que apresentavam uma problemática estrutural, cuja falta de partes do suporte original era evidente.

O resultado desse projeto foi a exemplificação de restaurações virtuais de partes inexistentes e a reconstituição de elementos perdidos, por meio da reconstrução virtual, com o objetivo de apresentar a comunidade científica um leque de possibilidades, que permita sua aplicação real e, ainda, a criação de uma base de dados e documentos de determinados recursos escultóricos. Não obstante, o estudo tem suas limitações que estão presentes no processo de digitalização, muitas vezes, dificultado pelo tamanho muito pequeno ou muito grande da peça, ou ainda pelos tipos de materiais usados na fatura das mesmas, ora muito transparentes ora muito escuros e, também, em peças brilhantes, como por exemplo com muito douramento, tipo

de ornamentação característica do período barroco. Tais fatores podem resultar em erros de interpretação dos modelos tanto de geometria quanto de texturas.

A importância da digitalização 3-D aplicada à escultura policromada está em relação à situação das imagens, em razão da sua posição estabelecida virtualmente, da sua aplicabilidade educacional e cultural, além das possibilidades que isso pressupõe. Essa condição proporcionará uma relevância à restauração e uma divulgação e acesso mais amplo a esse tipo de trabalho, ademais de evitar reconstituições mal feitas e possibilitar a manutenção das marcas do tempo na própria peça.

O trabalho de mestrado⁷ desenvolvido pela presente autora teve como propósito a análise iconográfica e a investigação das técnicas e materiais das esculturas da Paixão de Cristo, localizadas nos retábulos laterais da nave e retábulo do consistório da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto (MG). A metodologia aplicada para esse estudo se fundamentou em um levantamento bibliográfico nas áreas de história, arte e iconografia, ao lado de uma pesquisa documental e in loco. Esta última foi respaldada no registro fotográfico e nas análises científicas das imagens dos Cristos da Paixão.

Conseqüentemente, para uma melhor visualização da técnica construtiva das esculturas foi proporcionado o desenho gráfico de cada imagem apoiado na fotografia digital retirada das mesmas. Os desenhos gráficos foram executados pelo programa Photoshop, o qual basicamente cria linhas "mais limpas" adequadas para a impressão, tendo a fotografia digital como referência (Fig. 1 e 2). Essa proposta permite que se observe melhor as características e tecnologias construtivas dessas esculturas. Os desenhos gráficos das formas da talha da madeira das esculturas tiveram grande utilidade didática, dado que facilitaram a visualização dos contornos e composições. Alicerçado a isso, foi organizada uma ficha catalográfica das imagens para a formação de um banco de dados.

■ 570



Figura 1. Imagem tradicional, técnica construtiva, escultura policromada em madeira, Cristo da Paixão, Igreja da Ordem Terceira de N. Sra. do Carmo, Ouro Preto, MG e Desenho Gráfico. Cf. BRUSADIN, 2014, p. 143.

⁷ A respeito dessa temática Cf. BRUSADIN, Lia Sipaúba Proença. Os Cristos da Paixão da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto (MG). 260 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014, p. 128 - 211.

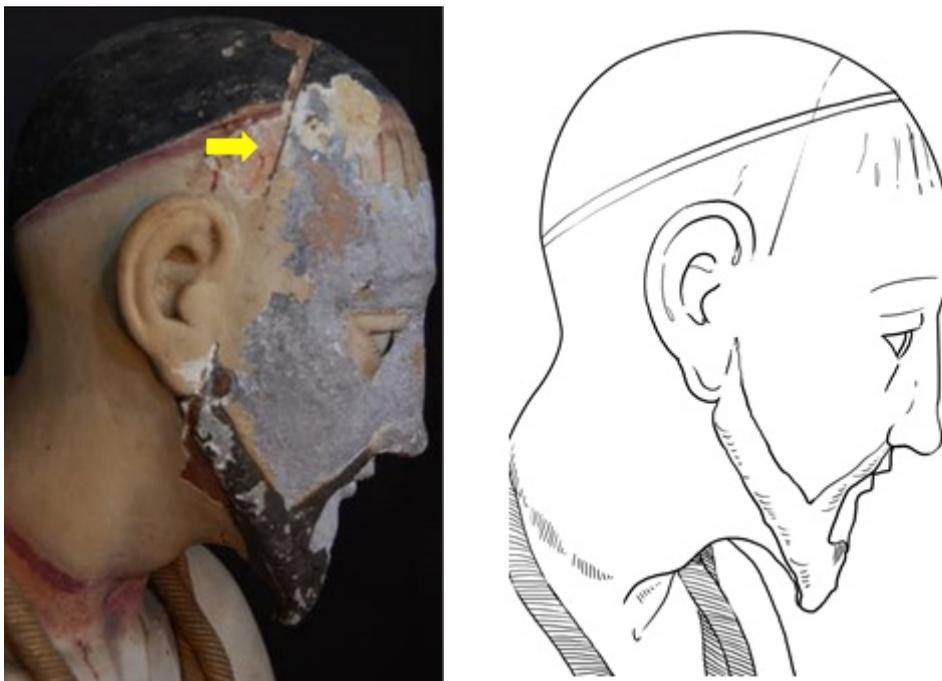


Figura 2. Imagem tradicional, detalhe da máscara metálica e crânio de madeira, Cristo da Paixão, Igreja da Ordem Terceira de N. Sra. do Carmo, Ouro Preto, MG e Desenho Gráfico. Cf. BRUSADIN, 2014, p. 194.

Portanto, toda transformação virtual de uma imagem deverá cumprir uma série de princípios éticos da conservação-restauração, a alteração virtual da imagem deverá ser devidamente justificada e necessária para a compreensão da evolução da obra, além de apontar melhoras frente a outras técnicas de representação. Nesse propósito, a imagem virtual deve ser consequência de um estudo prévio e estar embasada em dados técnico-científicos para não criar falsificações. Tais apresentações ao levantar hipóteses de tratamentos de conservação-restauração devem ser identificadas e transmitir a informação histórica de forma clara - não pode dar lugar a confusões ou interpretações errôneas -, visto que a imagem gráfica ou virtual deve ir acompanhada da imagem real, para que o espectador possa distinguir claramente entre a realidade e a reconstrução. Esses critérios viabilizam o respeito para com as obras de arte realizadas em distintas épocas.

Conclusão

Tanto as reproduções em fac-símiles de uma pintura quanto o desenho gráfico em 2-D e/ou a digitalização tridimensional para a restauração virtual de uma escultura policromada, são maneiras de interação, interatividade e diálogo entre as imagens tradicionais e as imagens técnicas; por mais que sejam de naturezas diferentes. Tais mecanismos complementam os procedimentos e estudos de conservação-restauração.

A proposta que o presente artigo levanta é como essa tecnologia digital

atual auxilia na compreensão de imagens tradicionais, como foi observado nos casos apresentados. Essas novas tecnologias facilitam a leitura da obra e servem como referência para estudos posteriores, são pesquisas voltadas para a conservação do patrimônio cultural com o intuito da sua preservação material, histórica e artística. É uma maneira de se restaurar as várias materialidades do objeto, ou melhor, seus aspectos simbólicos e informacionais, o que se vincula à ideia de simulação proposta por Couchot (2003).

Por fim, a relação entre as imagens técnicas e as imagens tradicionais, em outros termos, entre as tecnologias antigas e as atuais é algo que vem sendo gradativamente incorporado pelas pesquisas em conservação-restauração, deve-se deixar para trás pré-conceitos tanto para o que é do passado quanto para o que é da era digital. O trabalho de conservação-restauração é interdisciplinar e visa o que é de melhor para a sobrevivência de uma obra, seja de um passado próximo ou remoto; porém esse tipo de tarefa se comunica com o presente e o futuro, à medida que faz parte da memória. Através da reprodução e digitalização nos programas se perpetua a recordação de determinada obra e abre espaço para novos estudos, hipóteses e experimentações.

■ 572

Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica. Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Tradução: Sérgio Paulo Rounet. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas – V. 1)

BOITO, Camillo. **Os Restauradores.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

BRUSADIN, Lia Sipaúba Proença. **Os Cristos da Paixão da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto (MG).** 260 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

CHOAY, Françoise. **Alegoria do patrimônio.** São Paulo: Unesp/Estação Liberdade, 2001.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual.** Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade.** São Paulo: Annablume, 2010.

GARCÍA RAMOS, Rosaura; ARCAUTE MARTÍNEZ, Emilio Ruiz de. "La escultura policromada. Criterios de intervención y técnica de estudio". **Revista Arbor**, CLXIX, Jul/ Ago 2001, p. 645 - 647.

GONZÁLES-ALONSO MARTÍNEZ, Enriqueta; SÁNCHEZ MORCILLO, Pedro. "La Digitalización Tridimensional y su aplicación a la restauración virtual de escultura policromada". **Revista Equinoccio**, Universidad Tecnológica Equinoccial, Series Académicas, no 6, 2009, p. 73 - 96.

LATOUR, Bruno; LOWE, Adam. The migration of aura, or how to explore the original through its facsimiles. In: BARTSCHERER, Thomas; COOVER, Roderick (Eds.). **Switching codes; thinking through digital technology in the humanities and the arts**. Chicago: Chicago University Press, 2011, p. 275 - 297.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Tradução José Artur Gianotti; Armando Mora d' Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador. **Teoría Contemporánea de la Restauración**. Madrid: Editorial Síntesis, 2003.

Recebido em 13/06/2017 - Aprovado em 08/10/2018

Como citar:

BRUSADIN, L. S. P. O diálogo entre a imagem técnica e a imagem tradicional: aplicação e critérios na preservação do patrimônio cultural. *ouvirOUver*; Uberlândia, v.14,n.2, p.560-573, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>; DOI:<http://doi.org/10.14393/OUV23-v14n2a2018-22>

573 ■



A revista *ouvirOUver* está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.