

MARCELLA FERRAZ DE OLIVEIRA

**PRESERVAÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA:**

**(re)montagem de peças, documentação e acondicionamento das obras Espaço n°3,  
Espaço n°7 e Espaço n° 9, de Hisao Ohara.**

BELO HORIZONTE

ESCOLA DE BELAS ARTES – EBA / UFMG

2012

MARCELLA FERRAZ DE OLIVEIRA

**PRESERVAÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA:**

**(re)montagem de peças, documentação e acondicionamento das obras Espaço n°3,  
Espaço n°7 e Espaço n° 9, de Hisao Ohara.**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Curso de Conservação - Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis Percurso de formação: Conservação Preventiva.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Magali Melleu Sehn  
Coorientadora: Prof<sup>a</sup>. Luciana Bonadio

BELO HORIZONTE

ESCOLA DE BELAS ARTES – EBA / UFMG

2012



**Universidade Federal de Minas Gerais**  
**Escola de Belas Artes**  
**Curso de Graduação em Conservação-Restauração de Bens**  
**Culturais Móveis**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “*Preservação de arte contemporânea: (re)montagem de peças, documentação e acondicionamento das obras Espaço nº 3, Espaço nº7 e Espaço nº9, de Hisao Ohara*”, de autoria de Marcella Ferraz de Oliveira . Banca examinadora:

---

Profa. Dra. Magali Melleu Sehn – EBA – UFMG – orientadora

---

Profa. Dra. Alessandra Rosado – EBA-UFMG

**APROVADO EM:**

## **AGRADECIMENTOS**

À minha orientadora Professora Dra. Magali Melleu Sehn, por todos os ensinamentos em arte contemporânea e pelo incentivo no presente trabalho.

À minha co-orientadora Professora Luciana Bonadio, pelo acompanhamento e disponibilidade, e pelas informações cedidas para o desenvolvimento da pesquisa.

Ao Museu de Arte da Pampulha, por ter cedido as três obras para a pesquisa e realização do trabalho.

A Comunidade Yuba e a família de Hisao Ohara por terem se disponibilizado para ajudar na pesquisa do artista.

Ao técnico do laboratório de fotografia Cláudio Nadalim, pelo auxílio na realização da documentação fotográfica.

À todos os professores do curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da UFMG, pelos ensinamentos e disponibilidade durante todos os anos acadêmicos.

À Professora Dra. Yacy-Ara Froner, pelas oportunidades e experiência profissional proporcionada.

Ao restaurador Wagner Matias, pelos ensinamentos, oportunidades, compreensão e principalmente por acreditar no meu trabalho.

Aos meus colegas de curso que participaram de momentos importantes do meu crescimento pessoal. Especialmente as amigas Ana Carolina Montalvão e Giulia Vilela Giovanni, que proporcionaram alegrias imensuráveis durante minha estadia em Belo Horizonte.

À amiga Thais Venuto e família, pelo acolhimento carinhoso.

Aos meus pais, que não pouparam esforços para que eu pudesse cursar a graduação, morando fora do estado, e aos meus irmãos e irmãs, por buscarem sempre o melhor de mim.

## RESUMO

O presente trabalho consiste no estudo de caso das três esculturas *Espaço n°3*, *Espaço n°7* e *Espaço n° 9*, de autoria do artista plástico nipo-brasileiro Hisao Ohara. As obras, de propriedade do Museu de Arte da Pampulha, estavam impossibilitadas de serem expostas porque não existia documentação suficiente indicando como remontá-las. O objetivo primordial desta pesquisa foi a recuperação de informações referentes ao histórico das obras e instruções sobre montagem e exibição, além da elaboração de uma documentação completa, incluindo dados sobre montagem, mapeamento dos danos, manuseio e conservação preventiva.

**Palavras-chave:** arte contemporânea, documentação, investigação histórica.

## ABSTRACT

This present work is a case study of three sculptures *Espaço n°3*, *Espaço n°7* and *Espaço n°9*, authored by Japanese-Brazilian artist Hisao Ohara. The works, owned by the Museum of Art Pampulha, were unable to be exposed, because there was not sufficient documentation indicating how remote it. The primary objective of this research was to retrieve information regarding the history of the works and instructions for mounting and display, besides the elaboration of a complete documentation, including data assembly, mapping of damage, handling and preventive conservation.

**Keywords:** contemporary art, documentation, historic investigation.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Fotografia panorâmica do XXII SMBA/BH, sediado pelo Museu de Arte da Pampulha, em 1967. Crédito: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte – APCBH/Museu de Arte da Pampulha. ....	26
Figura 2 - Espaço nº 36, premiada na I JAC, em São Paulo, em 1967. Crédito: Arquivo MAC – Ibirapuera. ....	28
Figura 3 - Fotografia panorâmica da I JAC, no MAC-USP, em 1967. Crédito: Arquivo MAC – Ibirapuera. ....	28
Figura 4 - Reserva técnica do MAP. As imagens ilustram a modo como as esculturas estavam acondicionadas. ....	31
Figura 5 - Detalhe do traço do artista em uma placa da escultura Espaço nº 3. ....	33
Figura 6 - Limpeza superficial das placas de acrílico componentes da escultura. ....	34
Figura 7 - Detalhe da ruptura em umas das placas da escultura Espaço nº 7. ....	35
Figura 8 - Esquema de posicionamento dos encaixes nas placas de cada escultura. ....	43
Figura 9 – Localização dos suportes na escultura Espaço nº 3. ....	44
Figura 10 - Desenho esquemático do posicionamento das placas nos suportes para as obras <i>Espaço nº 3</i> e <i>Espaço nº 9</i> . ....	44
Figura 11 - Desenho esquemático do posicionamento das placas no suporte para a obra <i>Espaço nº 7</i> . ....	45
Figura 12 - Sequência em que as placas da escultura <i>Espaço nº 3</i> devem ser colocadas no suporte. ....	47
Figura 13 - Montagem da escultura Espaço nº 3. ....	48
Figura 14 - Fotografia frontal da obra Espaço nº 3. ....	49
Figura 15 - Fotografia de três-quartos da obra Espaço nº 3. ....	49
Figura 16 - Fotografia lateral da obra Espaço nº 3. ....	50
Figura 17 - Esquema da sequência de placas da escultura Espaço nº 7. ....	51
Figura 18 - Montagem da escultura Espaço nº 7. ....	51
Figura 19 - Montagem da obra Espaço nº 7. ....	52
Figura 20 - Encaixe do suporte superior na escultura Espaço nº 7. ....	52
Figura 21 - Fotografia de três quartos da obra Espaço nº 7. ....	53
Figura 22 – Fotografia frontal da obra Espaço nº 7. ....	53

Figura 23 - Fotografia lateral da obra Espaço nº 7.....	54
Figura 24 - Esquema de sequência das placas da obra Espaço nº 9. ....	55
Figura 25 - Fotografia frontal da obra Espaço nº 9. ....	56
Figura 26 - Fotografia de três quartos da obras Espaço nº 9. ....	56
Figura 27 - Fotografia lateral da obra Espaço nº 9.....	57
Figura 28 – Base de espuma de polietileno e <i>foam board</i> para a <i>Espaço nº 9</i> . A fitas de tecido sobre a espuma, antes de a obra ser encaixada.....	58
Figura 29 - Encaixe da obra Espaço nº 9 no suporte de espuma de polietileno e <i>foam board</i> . ...	58
Figura 30 - Suporte de espuma de polietileno e <i>foam board</i> para a escultura Espaço nº 7.....	59
Figura 31 - Detalhe do suporte para a obra Espaço nº 3. A linha vermelha indica as alças de tecido que foram colocadas para facilitar a remoção da obra da base.....	59
Figura 32 - Detalhe do suporte confeccionado para a obra Espaço nº 7. ....	59
Figura 33 - suporte de espuma de polietileno e <i>foam board</i> para a escultura Espaço nº 3.....	59
Figura 34 – Espaço nº 3 preparada para receber a embalagem da transportadora. ....	61
Figura 35 – Proteção de papel de seda inserida entre as placas. ....	61
Figura 36 – Obras protegidas para serem embaladas pela transportadora. ....	62
Figura 37 - Obra protegida para serem embaladas pela transportadora. ....	62

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

CECOR – Centro de Conservação e Restauração

JAC – Jovem Arte Contemporânea

LACICOR – Laboratório de Ciência da Conservação

MAC/USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

MAP – Museu de Arte da Pampulha

SMBA/BH – Salão Municipal de Belas Artes de Belo Horizonte

SNA/PBH – Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte

SNAC – Salão Nacional de Arte Contemporânea

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>1. Contexto histórico da produção artística.....</b>	<b>13</b>
1.1. O artista .....	13
1.2. Contexto histórico .....	16
<b>2. Estudo de caso das obras <i>Espaço n° 3, Espaço n°7 e Espaço n°9</i>.....</b>	<b>21</b>
2.1. Breve histórico dos Salões de Arte e do Museu de Arte da Pampulha.....	21
2.2. Histórico das obras <i>Espaço n° 3, Espaço n° 7 e Espaço n° 9</i> , de Hisao Ohara.....	23
2.2.1. Processo de investigação.....	25
2.3. Análise construtiva e estado de conservação das obras <i>Espaço n° 3, Espaço n° 7 e Espaço n° 9</i> .....	28
2.3.1. Proposta de tratamento .....	31
<b>3. Remontagem e documentação .....</b>	<b>38</b>
3.1. A problemática causada pela falta de documentação.....	38
3.2. Processo de remontagem e documentação.....	42
3.3. Reprodução dos suportes e organização sequencial .....	43
3.4. Manual de Montagem para as obras <i>Espaço n° 3, Espaço n° 7 e Espaço n° 9</i> .....	46
3.4.1. Passo a passo para a escultura <i>Espaço n° 3</i> .....	46
3.4.2. Passo a passo para a escultura <i>Espaço n° 7</i> .....	49
3.4.3. Passo a passo para a escultura <i>Espaço n° 9</i> .....	53
3.5. Conservação Preventiva .....	56

3.5.1. Transporte e acondicionamento .....	60
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>62</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>65</b>
<b>APÊNDICE .....</b>	<b>68</b>
A. Ficha de documentação da obra Espaço nº 3 .....	68
B. Ficha de documentação da obra Espaço nº 7 .....	71
C. Ficha de documentação da obra Espaço nº 9 .....	74
<b>ANEXO .....</b>	<b>77</b>
A. Ficha de inscrição de Hisao Ohara para o XXII SMBA/PBH .....	77

## INTRODUÇÃO

A preservação de arte contemporânea tem sido um desafio para os conservadores-restauradores, visto que as práticas estabelecidas até então visavam a salvaguarda de uma arte tradicional, composta sobretudo por materiais e técnicas já conhecidas. O desconhecimento do processo de degradação dos novos materiais e dos complexos métodos de produção, fez com que a conservação preventiva se tornasse uma prática indispensável para preservação das obras mais recentes. Também como uma ação preventiva, a documentação detalhada da obra de arte se revelou uma ferramenta primordial na garantia da permanência dos diversos aspectos da obra de arte contemporânea.

O estudo das esculturas *Espaço nº 3*, *Espaço nº 7* e *Espaço nº 9*, de Hisao Ohara, pertencentes ao Museu de Arte da Pampulha, teve como objetivo o resgate de informações para remontagem das mesmas, que por estarem desmontadas na reserva técnica do Museu e desprovidas de documentação estavam impossibilitadas de serem exibidas. Recuperadas as informações necessárias, a pesquisa focou principalmente, na elaboração de uma documentação, a fim de evitar que no futuro as obras fiquem novamente limitadas à reserva técnica por falta de dados referentes à montagem e exibição.

O artista plástico Hisao Ohara foi uma importante personalidade da arte contemporânea brasileira. Suas obras fazem parte do testemunho de um período histórico e artístico, o que implica na divulgação e exibição de seus trabalhos para o público, assim como na preservação e salvaguarda para que estes cheguem íntegros à posterioridade.

Assim, a metodologia adotada para o resgate das informações foi baseada na pesquisa sobre a vida e obra do artista nipo-brasileiro e das exposições que participou. Foram visitadas instituições, arquivos e bibliotecas com o intuito de encontrar registros documentais e fotográficos das esculturas que hoje pertencem ao Museu de Arte da Pampulha.

No primeiro capítulo, será abordado a vida do artista Hisao Ohara, de origem e formação japonesa que imigrou para o Brasil em um momento de efervescência e do surgimento da arte contemporânea. Neste capítulo ainda será abordado o contexto histórico e artístico, da década de 1960, período em que o artista se fixou no país e que criou, entre outras, as obras *Espaço n° 3*, *Espaço n° 7* e *Espaço n° 9*.

Será exposto, no segundo capítulo, o histórico das esculturas *Espaço n°3*, *Espaço n°7* e *Espaço n°9* e o processo de investigação percorrido para a obtenção de informações acerca da remontagem das obras. A partir desses dados pesquisados será apresentado a análise construtiva das esculturas e o do seu estado de conservação.

No terceiro capítulo, o processo de remontagem das obras será ilustrado, bem como o resultado final das esculturas montadas e prontas para exibição, e a documentação formada, como um manual, a fim de orientar caso as obras sejam outra vez desmontadas. Nesta última parte do trabalho serão também apresentadas sugestões de acondicionamento e manuseio para a conservação das três obras.

## **CAPÍTULO I - Contexto histórico da produção artística**

### 1.1. Sobre o artista

O nipo-brasileiro Hisao Ohara, falecido em 1989, é autor do conjunto de obras utilizado como objeto de estudo para a realização deste Trabalho de Conclusão de Curso. O artista plástico, nasceu em Karafuto, no Japão, em 1932. Durante sua juventude, na década de 1950, estudou na Escola de Belas Artes de Tóquio, onde se envolveu estreitamente com a escultura “trabalhando com pedra e ferro, à espera de uma oportunidade para sair do país, e desenvolver sua carreira no estrangeiro”<sup>1</sup>. O Japão, naquele momento, devido aos estragos econômicos e sociais causados pela Segunda Guerra, não era um ambiente favorável ao desenvolvimento da carreira de novos artistas.

Neste contexto, o Brasil era um atrativo para os jovens artistas japoneses, pois aqui a situação era diferente: havia um sentimento otimista de crescimento regido por uma política desenvolvimentista e, ainda, soma-se a isso, o fato de outros artistas de origem nipônica, radicados no país há mais tempo, estarem completamente inseridos no meio cultural, ganhando cada vez mais espaço e reconhecimento. Deste modo, no início da década de 1960, a convite de um conhecido, Ohara emigrou para o Brasil.

A partir do sucesso e prestígio dos nipo-brasileiros nas bienais, e também por causa das dificuldades econômicas enfrentadas pelo Japão na década de 1950, uma nova leva artistas imigra para o Brasil, muitos já chegam com estudos realizados no Japão, tendo participado de importantes manifestações artísticas, e com sólida formação e vivência profissional já no Oriente.<sup>2</sup>

Em solo brasileiro, fixou-se no interior do estado de São Paulo, em Mirandópolis, em uma comunidade onde viviam outros imigrantes japoneses, denominada Fazenda Yuba. Nesta comunidade, deu continuidade ao seu trabalho de escultor esculpindo, sobretudo, “em granito e mármore, além de orientar, ao mesmo tempo, as crianças da fazenda na arte do desenho e da pintura”<sup>3</sup>. Mesmo nesta fase inicial de adaptação, suas obras já apresentavam características marcantes, ainda sobre forte influência de sua formação no

---

<sup>1</sup> Disponível em: <http://brasil-ya.com/yuba/artes/artes.html>, acessado em 30 de setembro de 2012.

<sup>2</sup> NASCIMENTO, Ana Paula. *Nipo- Brasileiros no Acervo da Pinacoteca*, 2008, p. 34.

<sup>3</sup> Disponível em: <http://brasil-ya.com/yuba/artes/artes.html>, acesso em 30 de setembro de 2012.

Oriente, como observa Maria Cecília França Lourenço<sup>4</sup>:

Hisao Ohara participara da “Nova Escola de Tóquio”, chegando a uma obra formalmente definida pela abstração e uma preocupação com a interação com os recursos orgânicos locais, o que levou à madeira, no início, depois passando pelas pedras, como o granito. Sua produção guarda forte vínculo com a natureza, de sorte que o espaço, circundante ou aprisionado pela obra, está intrinsecamente harmonizado em suas criações.<sup>5</sup>



**Figura 1 - Hisao Ohara esculpindo na comunidade Yuba, em Mirandópolis, São Paulo.**

Embora tenha se estabelecido no interior do Estado, Hisao logo foi inserido no circuito de artes da cidade de São Paulo, em decorrência de sua intregação ao grupo Seibi- Kai, grupo formado por artistas plásticos também de origem nipônica como Manabu Mabe Tomie Otake e outros.

---

<sup>4</sup> Maria Cecília França Lourenço é graduada em Artes Plásticas, fez Mestrado em Artes e Doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela USP. Atualmente é Professor Titular da Universidade de São Paulo.

<sup>5</sup> LOURENÇO, Maria Cecília França. *Nipo-brasileiros: Da luta nos primeiros anos à assimilação local*. In: *Vida e arte dos japonese no Brasil*, 1988, p. 87.

Em 30 de março de 1935, na cidade de São Paulo, é fundada a associação Zoo-Kei Bijtsu Kenkyu-Kai, denominada Seibi-Kai após o período da Segunda Guerra Mundial. A formação do grupo teve diversos objetivos, entre os quais o estímulo pela pesquisa e pela crítica, aperfeiçoamento e difusão artística---ainda que em um primeiro momento apenas no âmbito da colônia nipônica---, além da possibilidade da profissionalização e apoio aos recém chegados ou aos residentes das cidades interioranas.<sup>6</sup>

O Seibi- Kai surgiu para promover discussões sobre arte e para fomentar a atuação de artistas japoneses que aqui residiam, sem a intenção, no entanto, de definir e instaurar uma linha estética e ideológica que fosse comum à todos participantes do grupo.

As propostas do Seibi-Kai estavam diretamente conectadas ao fazer artístico, o avanço pela crítica, bem como a íntima ligação entre ambos, sem desdobramentos sociais; assemelhavam-se na aspiração de alargar o estreito funil da difusão artística, reivindicando e operando em iniciativas com vistas à ampliação do espaço de projeção de seus pares.”<sup>7</sup>

Em Salões do grupo Seibi-Kai, o escultor foi por duas vezes condecorado, o que contribuiu para a projeção dos seus trabalhos. Ele, que havia chegado em 1962 ao Brasil, no final da década já tinha exposto nas maiores cidades brasileiras e participado de importantes Salões, como o Paulista de Arte Moderna, e de três edições da Bienal de São Paulo<sup>8</sup>. Rapidamente se tornou um notável exemplar da arte nipo-brasileira, ao lado de artistas já consagrados, como Manabu Mabe e Tomie Otake, cooperando para a formação do panorama artístico brasileiro de meados do século XX. Segundo Mário Schenberg<sup>9</sup>, crítico de arte ativo no anos 60,

---

<sup>6</sup> NASCIMENTO, Ana Paula. *Nipo- Brasileiros no Acervo da Pinacoteca*, 2008, p.18.

<sup>7</sup> LOURENÇO, Cecília França. *Nipo-brasileiros: Da luta nos primeiros anos à assimilação local*. In: *Vida e arte dos japonese no Brasil*, 1988, p. 45.

<sup>8</sup> Exposições de trabalhos de Hisao Ohara no Brasil: 1963 – Seibi-Kai (grande medalha de prata); 1964 - Salão Paulista de Arte Moderna (medalha de bronze); 1965 – Seibi-Kai (pequena medalha de ouro), VIII Bienal de São Paulo; 1966 – I Bienal de Salvador; 1967 – Salão Paranaese de Belas Artes, XXII Salão Municipal de Belas Artes de Belo Horizonte, Salão de Arte Contemporânea de Campinas (prêmio Prefeitura de Campinas), Concurso de Caixas do rio de Janeiro (prêmio aquisição), IX Bienal de São Paulo, I JAC, do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo; 1968 – Salão de Campinas (1º Prêmio); 1969 – X Bienal de São Paulo, Bienal da Bahia; 1970 – Seibi-Kai; 1974 – Individual em “A Ponte-Galeria de Arte.

<sup>9</sup>Mário Schenberg foi um físico e político brasileiro, que também atuava como crítico de arte.

Hisao Ohara é uma das personalidades artísticas mais vigorosas e autênticas no grupo dos artistas japoneses de São Paulo. Consegue combinar as profundas raízes orientais da sua sensibilidade com uma compreensão admirável dos problemas da escultura contemporânea, numa utilização pessoal e criativa tanto de novos materiais como o acrílico e o aço inoxidável, como da técnica milenar da escultura em pedra.

Como já foi mencionado anteriormente, a obra de Hisao é “formalmente definida pela abstração”<sup>10</sup>. Na verdade, se encaixa mais precisamente na abstração informal, embora também apresente aspectos concretistas. O que pode ser justificado pela influência do momento histórico da formação acadêmica do artista no Japão, quando “o informal ditava o tom da crítica de arte”<sup>11</sup>, e pelo quadro proponderante da arte concreta que o artista se deparou quando chegou no Brasil, o que é confirmado no trecho abaixo:

O informalismo caracteriza de único, e as vezes mais extensamente, parte da geração dos anos de 1960. Recém chegados, esses artistas, de formação realizada no próprio Japão e de diferentes *approchs* visuais, integram-se com decisão ao movimento plástico brasileiro.<sup>12</sup>

Contudo, Hisao Ohara tendo “dedicado sua vida ao trabalho de representar o seu modo de viver através da escultura”<sup>13</sup>, não só se integrou facilmente ao circuito artístico brasileiro, como ajudou a configurar as características da arte contemporânea que então se formava.

## 1.2. Contexto artístico

Para entender melhor a obra estudada e realizar um bom projeto de conservação e restauração, é essencial entender o contexto histórico e artístico em que esta e o seu criador se inserem. No entanto, “é preciso deixar claro que os nomes dos movimentos são abrangentes, que as datas constituem meros pontos de referência e que nem todo

---

<sup>10</sup> LOURENÇO, Cecília França. *Nipo-brasileiros: Da luta nos primeiros anos à assimilação local*. In: *Vida e arte dos japonese no Brasil*, 1988, p. 87.

<sup>11</sup> ERBER, Pedro. *Políticas da abstração: pintura e crítica no Brasil e Japão, anos 1950*, 2009, p. 50.

<sup>12</sup> SPINELLI, João (Curadoria). *Arte nipo-brasileira: momentos*, 2001, p. 42.

<sup>13</sup>Disponível em: <http://brasil-ya.com/yuba/artes/artes.html>, acesso em 30 de setembro de 2012.

artista pode ser enquadrado em um único agrupamento”.<sup>14</sup>

Como foi dito no item anterior, o autor da obra em questão é de origem nipônica e teve formação profissional no seu país natal. No período em que frequentou a Escola de Belas Artes de Tóquio, em meados dos anos de 1950, no pós Segunda Guerra, as vanguardas artísticas japonesas tendiam para o Abstracionismo<sup>15</sup>, ou seja, tendiam para uma forma de representação “não figurativa, isto é, que não apresenta figuras reconhecíveis de imediato (...). Isso vale para pintura, escultura, gravura, fotografia, cinema, vídeo, objeto e todos os meios possíveis.”<sup>16</sup>

A desmaterialização da forma, em representações das artes visuais, ficou conhecida no início do século XX,

Quando Wassily Kandinsky pintou as primeiras aquarelas com signos e elementos gráficos que apenas sugerem modelos figurativos, assinalando nova etapa no processo de desmanche da figura que se iniciara com Pablo Picasso e Georges Braque, na criação do Cubismo, por volta de 1907. (...) Sucederam-se na década de 1910: na Rússia, os movimentos construtivistas e suprematistas, em que obras de Vladimir Tátlin e Kazimir Malevich são referências; na Holanda, as ações de Piet Mondrian e do grupo De Stijl, de que faziam parte Theo van Deosburg e Geroges Vantongerloo, (...) e, na Alemanha, a escola de arte e design Bauhaus.<sup>17</sup>

A partir de então, o debate sobre a abstração só ganhou forças, chegando ao auge nas décadas de 1950 e 60, ocasião de grande ruptura na história da arte. Mas, para os artistas japoneses, como Hisao Ohara, a abstração foi assimilada com naturalidade em “função da ancestralidade nipônica, pois nunca existiu na arte japonesa uma separação (tão rígida como na cultura ocidental) entre figuração e abstração.”<sup>18</sup>

Quando chegou ao Brasil, nos anos 1960, o artista encontrou um cenário também dominado pela estética abstracionista:

---

<sup>14</sup> COSTA, Cacilda Teixeira da. *Arte no Brasil 1950-2000: Movimentos e meios*, 2004, p. 9.

<sup>15</sup>O Abstracionismo se divide em duas vertentes: a informal e a geométrica. Segundo COSTA, *de forma abrangente, os geometricos se manifestam-se nos movimentos construtivo, concretista, monocromatico, minimalista e na Op Art, e as informais, ligadas a emoções e visões subjetivas.*

<sup>16</sup> COSTA, Cacilda Teixeira da. *Arte no Brasil 1950-2000: Movimentos e meios*, 2004, p. 10

<sup>17</sup> COSTA, Cacilda Teixeira da. *Arte no Brasil 1950-2000: Movimentos e meios*, 2004, p. 11)

<sup>18</sup> SPINELLI, João (Curadoria). *Arte nipo-brasileira: momentos*, 2001, p. 38.

De fato, a chegada dos modernistas do Japão, Europa e dos Estados Unidos para a Bienal Internacional de São Paulo (promovida inicialmente pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo), em 1951, reforça a presença do abstracionismo na arte brasileira dos anos 1950 e 1960 e viabiliza o aparecimento de vertentes abstracionais. Contextuando as vanguarda latino-americanas, privilegiam primeiramente o discurso geométrico, em detrimento de informalismo que, na época, foi tachado de alienante, internacionalista.<sup>19</sup>

O estilo informal que em fins da década de 1950 era extremamente popular entre os artistas brasileiros, não foi o mais aceito na década seguinte, em detrimento do sucesso da abstração geométrica, que representada pelo movimento Concretista “ganhou densidade e especificidade própria, sobretudo no Rio de Janeiro e São Paulo, onde se formaram, respectivamente, os grupos Frente e Ruptura<sup>20</sup>”.<sup>21</sup> A preferência pelo concretismo foi reflexo da utopia desenvolvimentista transmitida e que entrava em pleno acordo com a ideologia nacional vigente na época.

As divergências entre os dois grupos formados levou, mais tarde, ao Neoconcretismo, através da publicação do Manifesto Neoconcreto, em 1959, assinado por artistas como Ferreira Gular, Lygia Clark, Almirar de Castro, entre outros. Esse movimento foi de suma importância para o quadro artístico brasileiro, pois trata-se de uma vanguarda gerada no país que teve alcance internacional.

Contudo, o êxito do neoconcretismo não barrou a expressão dos artistas informais, especialmente dos nipo-brasileiros, como afirmou Pietro Maria Bardi<sup>22</sup>: “O grupo de japoneses dedicados às artes que se transferiram para o Brasil, participaram do movimento estético nacional nas primeiras fileiras, integrados na produção da

---

<sup>19</sup> SPINELLI, João (Curadoria). *Arte nipo-brasileira: momentos*, 2001, p. 36.

<sup>20</sup> Ambos os grupos, Frente e Ruptura, derivaram do Abstracionismo Geométrico. O grupo Ruptura deu origem à arte concreta, que proponha uma representação racional baseada somente em formas plásticas com linhas e planos. Em divergência a esta vertente artística surgiu o grupo Frente que, da mesma forma que o primeiro, pregava o uso de formas geométricos, no entanto, defendiam o uso subjetivo das formas.

<sup>21</sup> COSTA, Cacilda Teixeira da. *Arte no Brasil 1950-2000: Movimentos e meios*, 2004, p.15.

<sup>22</sup> Pietro Maria Bardi (1900-1999) foi jornalista, historiador, crítico e colecionador. Junto com Assis Chateaubriand, foi responsável pela criação do Museu de Arte de São Paulo, o MASP.

vanguarda mais avançada.”<sup>23</sup> Esse grupo, de nipo-brasileiros, configurou um ramo da arte contemporânea do período. Unidos por suas raízes orientais e pelo grupo Seibi-Kai, participaram ativamente do circuito de artes plásticas em âmbito nacional, acrescentando uma notória contribuição tecno-formal, especialmente para a categoria da escultura:

Entre as artes do espaço, cumpre salientar a cerâmica e a escultura, em decorrência da contribuição prestada pelos nipo-brasileiros e seus descendentes. São Paulo, ao contrário de outros núcleos do Brasil, não possuía tradição de grande contingente de artistas voltados para essas técnicas. Por esta razão, a presença de artistas integralmente dedicados à pesquisa de materiais, soluções, ferramentas e aprofundamento estético pode ser considerada como uma experiência estimulante, especialmente na ampliação do circuito de interessados.<sup>24</sup>

Vale acrescentar que naquele momento a escultura passava por um período de efervescência, já que desde o período do Renascimento era classificada como uma arte inferior, quando comparada a pintura. Aliás, na escultura, a rejeição da figuração teve uma evolução diferente, “pois se tratava de uma arte relutante em abandonar antigos e esgotados sistemas figurativos. Foi no desenrolar do Modernismo que a escultura se ergueu da posição secundária que se encontrava, para assumir um papel vital na formação da linguagem plástica contemporânea.”<sup>25</sup>

A mudança nas proposições acerca das obras escultóricas, no Brasil, foi, entre outros fatores, consequência de exposições de artistas como Henry Moore e Max Bill, que inseriram uma nova forma de representação. Ambos participaram da Bienal de São Paulo, o que demonstra a importância da criação deste evento cultural para o desenvolvimento da arte local, em termos estéticos e conceituais, e para a divulgação e legitimação de artistas novos e veteranos.

Após as primeiras Bienais, os escultores, ao lado dos pintores, passam a marcar presença. A premiação nas Bienais de São Paulo de Max Bill (1908 – 1994), Henry Moore e Victor Brecheret (1894 – 1955) trazem o revigoração do

---

<sup>23</sup> SPINELLI, João (Curadoria). *Arte nipo-brasileira: momentos*, 2001, p. 44.

<sup>24</sup> LOURENÇO, Cecília França. *Nipo-brasileiros: Da luta nos primeiros anos à assimilação local*. In: *Vida e arte dos japoneses no Brasil*, 1988, p. 87.

<sup>25</sup> COSTA, Cacilda Teixeira da. *Arte no Brasil 1950-2000: Movimentos e meios*, 2004, p. 51.

debate desta categoria artística, passando a escultura por um momento de efervescência nos anos de 1950, com uma situação favorável para os artistas aqui se fixarem. Hisao Ohara foi um deles.<sup>26</sup>

Além das Bienais, existiam, ao mesmo tempo, os Salões de Arte que atuaram da mesma forma na difusão de novas formas e no lançamento de profissionais talentosos da arte. Ohara participou de diversos deles, durante a década de 1960, sendo muitas vezes premiado. Os trabalhos enviados à estas competições eram atuais e embuidos de sensibilidade: “A estética Wabi<sup>27</sup> está presente na obra de Hisao Ohara. Suas esculturas, despojadas de qualquer elemento supérfluo, serenas, alcançam, merecidamente um lugar de destaque no cenário da arte brasileira. São forma puras, poéticas.”<sup>28</sup> Foi um artista versátil, que trabalhou com diversos suportes, além dos extraídos da natureza, como a madeira e a pedra, aproveitando a conquista de novos materiais desenvolvidos pela indústria, como o aço inoxidável e o acrílico o que confirma que é “na matéria mais que na forma, que a escultura de Ohara sela o pacto entre o primitivo e o contemporâneo.”<sup>29</sup>

Ainda que, sua produção seja classificada com abstrata informal

Neste período da arte brasileira, como em todo o mundo, surgiram expressões não classificadas seguindo as tradições e convenções de categorias. O artista mais do que desenvolver uma técnica e sua expressão dentro desta técnica, mergulha em direção à exploração do próprio individualismo, sendo esta sua norma. Ele utiliza técnicas mistas, faz uso superficial das técnicas existentes, inventa novas maneiras. O importante, nesse caso, é a expressão da individualidade. É por isso que sugem estruturas articuladas, formas volumétricas, mas não escultóricas, objetos e uma variada gama de inovações.<sup>30</sup>

A obra tema desta pesquisa se insere no momento artístico descrito acima. Mais do que um retrato do informalismo, é espelho do desejo do artista expor o seu entendimento de espaço por meio da matéria e da forma. Expostas e premiadas no XXII Salão Municipal

---

<sup>26</sup> NASCIMENTO, Ana Paula. *Nipo- Brasileiros no Acervo da Pinacoteca*, 2008, p. 36.

<sup>27</sup> A estética Wabi-Sabi é caucada no conceito japonês de aceitar a imperfeição das formas e admirá-las em sua simplicidade.

<sup>28</sup> SPINELLI, João (Curadoria). *Arte nipo-brasileira: momentos*, 2001, p. 54.

<sup>29</sup> SPINELLI, João (Curadoria). *Arte nipo-brasileira: momentos*, 2001, p. 25.

<sup>30</sup> BARDI, Pietro Maria. *Um século de escultura no Brasil*. p. 18.

de Belas Artes de Belo Horizonte (SMBA), em 1967, as esculturas *Espaço n° 3*, *Espaço n°7* e *Espaço n° 9* refletem exatamente este anseio de Ohara em explorar técnicas e suportes que proporcionassem a interação do objeto com o entorno e com os espectadores, a partir da visualização destas por ângulos variados.

## **CAPÍTULO II - Estudo de caso das obras *Espaço n° 3*, *Espaço n°7* e *Espaço n°9***

### **2.1. Breve histórico dos Salões de Arte e do Museu de Arte da Pampulha**

O Museu de Arte da Pampulha (MAP), de Belo Horizonte, Minas Gerais, é proprietário das obras discutidas neste trabalho: as esculturas *Espaço n° 3*, *Espaço n° 7* e *Espaço n° 9*. As obras foram incorporadas ao acervo deste museu em 1967, como prêmio aquisição do XXII Salão Municipal de Belas Artes, da Prefeitura de Belo Horizonte (SMBA/PBH).

O MAP foi criado em 1957, utilizando como sede o edifício do antigo Cassino da Pampulha. O cassino, inaugurado oficialmente em 1943, faz parte do projeto de Oscar Niemeyer para o complexo arquitetônico da Pampulha. A proibição do jogo no Brasil, em 1946, no entanto, logo encerrou as atividades do cassino, que permaneceu fechado por anos até a instauração do museu neste local.

O acervo do MAP começou a ser composto, após sua inauguração, por obras doadas e, em seguida, por trabalhos adquiridos nos Salões de Arte, como informa o *website* da prefeitura de Belo Horizonte:

Em 1957 foi criado o Museu de Arte, dentro de uma política nacional estimulada por Assis Chateaubriand. Datam dessa época as primeiras doações de obras que hoje compõe o acervo do Museu. Destacam-se os trabalhos de Alberto da Veiga Guignard, Emiliano Di Calvalcanti, Ivan Serpa, Tomie Otake, Franz Weissman e Almílcar de Castro, além de uma significativa coleção de gravuras brasileiras, que conta com importante produção de Oswaldo Goeldi.

Outra parte da coleção é procedente dos prêmios dos Salões de Arte, que tiveram grande repercussão e influência nas décadas de 1960 e 1970.<sup>31</sup>

Um período importante da história dos Salões de Arte belo-horizontinos foi sediado pelo MAP. Todavia, os salões tiveram início, nesta cidade, bem antes da criação do Museu: já em 1936, artistas se reuniram e expuseram no Salão Bar Brasil, acontecimento de tal importância que ficou registrado como marco inicial do modernismo na capital mineira. Além disso, “o Salão Bar Brasil serviu para reivindicar a criação de um salão de arte permanente, mantido pela esfera pública e que oferecesse aos artistas locais um espaço de visibilidade, o que ocorreu em 1937, com o I Salão Municipal de Belas Artes de Belo Horizonte (SMBA).”<sup>32</sup>

Após a consolidação do modernismo na capital, este foi ainda estimulado pelas ações de anseio desenvolvimentista do então prefeito Juscelino Kubitschek, que entre outros feitos, criou uma Escola de Artes, que foi decisiva para a legitimação desse movimento artístico não-acadêmico em Minas Gerais, um estado que esteve sempre associado aos estilos do barroco e rococó

Assim, os Salões Municipais atuaram como grande incentivadores da produção dos artistas locais, bem como disseminadores das novas vertentes das artes visuais. Em 1960, embora os objetivos dos salões permanecessem o mesmo, ocorreram mudanças em sua realização. A partir do XV SMBA, realizado naquele ano, artistas de todas as regiões do Brasil poderiam concorrer, o que antes era restrito aos artistas residentes em Minas Gerais. “Outra mudança importante, já sob a ótica patrimonial, foi a criação de prêmios aquisitivos em favor do acervo Museu da Pampulha.”<sup>33</sup>

A abertura do Salão para a participação em âmbito nacional atraiu a atenção de diversos artistas que buscavam, sobretudo, uma alternativa para se destacar fora do eixo artístico de Rio-São Paulo:

---

<sup>31</sup>

Disponível

em:

[http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/comunidade.doevento=portlet&pIdPlc=ecpTaxonomiaMenuPortal&pp=fundacaocultura&tax=23470&lang=pt\\_BR&pg=5520&taxp=0&](http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/comunidade.doevento=portlet&pIdPlc=ecpTaxonomiaMenuPortal&pp=fundacaocultura&tax=23470&lang=pt_BR&pg=5520&taxp=0&), acesso em 27 de nov. 2012, às 10h50.

<sup>32</sup> OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. *Identidade, arte e instituições: as disputas nos Salões de arte nos anos de 1960*, 2011, p. 222.

<sup>33</sup> OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. *Identidade, arte e instituições: as disputas nos Salões de arte nos anos de 1960*, 2011, p. 223.

Duas hipóteses podem ser levantadas para explicar o interesse pelos salões da capital mineira. A primeira é a perda de expressividade dos *Salões de Arte Moderna* do Rio de Janeiro, ainda na década de 1950, fato que se relaciona diretamente com o segundo, a criação da *Bienal de São Paulo* em 1951. Além desses fatores, os *Salões Municipais de Belas Artes* de Belo Horizonte passam a contar em seu júri com membros de reconhecimento nacional, como Mário Pedrosa, Clarival do Prado Valladares, Mário Schenberg, Jacques do Prado Brandão, dentre outros.<sup>34</sup>

Os SMBAs de Belo Horizonte aconteceram anualmente até o ano de 1968, encerrando com o XXIII Salão. Após sua extinção foi criado em seu lugar o Salão Nacional de Arte Contemporânea – SNAC, que teve como uma das propostas iniciais “abolir as divisões tradicionais como pintura, escultura e desenho”<sup>35</sup>, o que revela que, já naquela época, se podia notar os aspectos complexos e inovadores da arte contemporânea. O SNAC recebeu este nome apenas na sua primeira edição em 1969, depois passou a ser chamado de Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte (SNA/BH).

Os salões de arte foram de significativa importância para a configuração da história arte moderna e contemporânea brasileira, uma vez que possibilitaram a exibição de diversas tendências e a descoberta de novos artistas, entre eles o autor das obras tema dessa pesquisa, Hisao Ohara. Esse artista nipo-brasileiro – além do mencionado XXII SMBA de Belo Horizonte, do qual participou e foi premiado com a aquisição de sua obra pelo MAP – participou dos principais salões que aconteciam em importantes cidades. Expôs em Curitiba, no Salão Paranaense, em 1967, em Campinas, no Salão de Arte Contemporânea de Campinas – SACC, em 1968, recebendo o primeiro prêmio em ambos os eventos. Ohara ainda participou de Bienais<sup>36</sup> do período.

Assim, os salões foram brevemente abordados nesse capítulo por terem sido um agente legitimador do trabalho de Hisao Ohara, além de ter sido fonte primária de pesquisa para a realização deste estudo.

---

<sup>34</sup> ANDRADE, Rodrigo Vivas. *Os salões municipais de belas artes e emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte: 1960- 1969*. p. 88.

<sup>35</sup> ANDRADE, Rodrigo Vivas. *Os salões municipais de belas artes e emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte: 1960- 1969*., 2008, p. 167,

<sup>36</sup> Hisao Ohara exibiu nas VIII (1965), IX (1967) e X (1969) edições da Bienal Internacional de São Paulo.

## 2.2. Histórico das obras *Espaço nº 3*, *Espaço nº 7* e *Espaço nº 9*, de Hisao Ohara

Como exposto no item anterior, o acervo do Museu de Arte da Pampulha foi composto por obras originadas de doações e por prêmios aquisitivos de Salões realizados. Este último é o caso das obras *Espaço nº 3*, *Espaço nº 7* e *Espaço nº 9*, de Hisao Ohara, que foram integradas ao museu, em 1967, através XXII SMBA. As esculturas, no entanto, depois que começaram a fazer parte da coleção do MAP não foram expostas, ou cedidas para empréstimo para outra instituição, ou seja, as obras permaneceram por todos esses anos acondicionadas na reserva técnica do museu.<sup>37</sup>

Datadas também do ano de 1967, as três esculturas são formadas por um conjunto de chapas quadradas de acrílico com desenhos geométricos ao centro. A problemática deste Trabalho de Conclusão de Curso surge com a necessidade da descrição do posicionamento das chapas de acrílico para formação do corpo de cada uma das três esculturas. Porém, a descrição destas é complexa devido à inexistência de uma documentação referente às elas.

As obras *Espaço nº 3*, *Espaço nº 7* e *Espaço nº 9* quando passaram a fazer parte da coleção do MAP, o museu ainda não tinha uma área disponível para armazenar as obras, ou seja, não havia uma reserva técnica. É importante apontar e relembrar que o Museu de Arte da Pampulha foi instalado em um edifício construído para outros fins, portanto, sem um projeto museológico que visasse uma área apropriada para conservação e restauração do acervo. Entre os anos de 1994 e 1996, o Museu foi reformado e só então recebeu uma reserva técnica, com climatização e mobiliário específico. Entretanto, o acervo do MAP, desde sua inauguração, vinha crescendo exponencialmente. Desta forma, o novo espaço logo se tornou insuficiente para acomodar adequadamente a coleção. Em entrevista, em 2010, o então diretor do MAP, Sérgio Reis, “admitiu que, ao longo de 50 anos, foi construída uma coleção significativa com cerca de 1.350 obras. De acordo com ele, o conjunto está devidamente acondicionado na reserva técnica, mas o espaço para guardá-lo chegou ao limite. Há necessidade de ampliação.”<sup>37</sup>

---

37

Disponível em:  
[http://www.divirtase.uai.com.br/html/sessao\\_7/2010/09/13/ficha\\_agitos/id\\_sessao=7&id\\_noticia=28485/ficha\\_agitos.shtml](http://www.divirtase.uai.com.br/html/sessao_7/2010/09/13/ficha_agitos/id_sessao=7&id_noticia=28485/ficha_agitos.shtml), acesso em 01 de dezembro de 2012, às 11h28.

Diante das dificuldades existentes, a equipe de funcionários do Museu não poupa esforços para organizar apropriadamente as obras, dentro dos limites impostos pela falta de espaço. A propósito, foi durante a manutenção do acervo que os jogos de chapas de acrílico foram encontrados. Detendo apenas informações básicas como título, nome do artista e a forma de ingresso no acervo, não havia nada que indicasse como deveriam ser expostas.

Além dos problemas de conservação causados pela forma como as placas foram dispostas, que serão discutidos mais adiante, a falta de documentação, instruções de montagem e de referências fotográficas restringiu as esculturas ao acondicionamento dentro da reserva, visto que não puderam nem ser publicadas no catálogo do Museu, intitulado “Inventário: Museu de Arte da Pampulha”, lançado em 2011, embora elas estejam inventariadas.

Assim, conforme mencionado na introdução, o principal objetivo dessa pesquisa é recuperar informações sobre a montagem das obras, possibilitando a sua exposição. Diante dos problemas de conservação e de exibição, muitas vezes inerente as questões da arte contemporânea devido aos seus aspectos complexos, o Museu de Arte da Pampulha cedeu o acesso as obras para a pesquisa.

### 2.2.1. Processo de investigação

A única referência de como as obras *Espaço nº 3*, *Espaço nº 7* e *Espaço nº 9* seriam montadas, que se tinha conhecimento até então, era uma fotografia pertencente ao Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte. Todavia, a fotografia retrata as esculturas em uma visão panorâmica do XXII Salão Municipal de Belas Artes<sup>38</sup>, no fundo da sala expositiva o que dificulta a visualização e compreensão das obras.

---

<sup>38</sup> Imagem de domínio do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte / Museu de Arte da Pampulha, localizado como AP.01.01.00.014 – 0376.



**Figura 1 - Fotografia panorâmica do XXII SMBA/BH, sediado pelo Museu de Arte da Pampulha, em 1967. Crédito: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte – APCBH/Museu de Arte da Pampulha.**

Em visita àquele mesmo Arquivo, buscou-se mais informações documentais e fotográficas. Foram pesquisados principalmente os “Inventários dos dossies de eventos provenientes do Museu de Arte da Pampulha”<sup>39</sup>, mas além da referida foto só havia a ficha de inscrição de Hisao Ohara para o XXII Salão<sup>40</sup>. As informações contidas na ficha de inscrição eram: nome, data de nascimento e origem do artista e, em relação aos trabalhos inscritos, o título das obras e o valor, pois essas estavam a venda. Infelizmente, não havia a dimensão das esculturas, que serviriam de pista para a remontagem.

Dados mais concretos foram encontrados na biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC - USP), em São Paulo. A partir da consulta sobre o artista, foi encontrado convite de uma exposição individual que ele realizou no MAC-USP, em 1974. Nesse documento havia uma relação de todas as exposições que Ohara tinha participado até aquele ano. Foram, então, procurados na biblioteca os catálogos dessas exposições, com o intuito de encontrar alguma referência sobre as obras, na hipótese de elas já terem sido exibidas antes do XXII Salão, em 1967, em Belo Horizonte. Os catálogos consultados

---

<sup>39</sup>O “Inventário dos dossies de eventos provenientes do Museu de Arte da Pampulha” é a primeira versão de um catálogo coordenado por Alberto Mahcado Ferreira, em 1999. Está localizado no Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte sob o registro 1952.12.22 – 1922.10.06.

<sup>40</sup> Ver ANEXOS

foram os de exposições do Grupo Seibi, do qual o artista era membro, que aconteceram nos anos de 1963 e 1965; das VIII (1965), IX (1967) e X (1969) edições da Bienal Internacional de São Paulo, do salão de arte I Jovem Arte Contemporânea – JAC (1967) e da exposição Nipo-brasileiros no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (2008).

Em geral, os catálogos apresentavam imagens de outras obras de Hisao Ohara, principalmente esculturas em madeira e pedra, suportes comumente usados por ele. As informações mais significativas estavam contidas nos catálogos da IX Bienal e da I JAC. O primeiro, que não possui imagens, chamou a atenção pelo nome das obras de Ohara que foram expostas: *Possibilidade para o Espaço n° 3*, *Possibilidade para o Espaço n° 7* e *Possibilidade para o Espaço n° 9*. Além da semelhança dos títulos, as obras datavam de 1967. No entanto, o suporte descrito, plástico e gesso, e as dimensões, 50 x 50 x 50 cm, deixavam dúvida se estas se tratavam das mesmas expostas em Belo Horizonte. Assim, foi consultado o Arquivo Histórico Wanda Svevo (AHWS), mais conhecido como Arquivo Bienal, em busca de fotografias da IX Bienal em que tais obras aparecessem, mas não houve resultado positivo. Com a expectativa de terem sido encontrados, pelo menos, registros históricos para a pesquisa, as obras do Museu da Pampulha foram mensuradas, mas estas não confeririam com as dimensões dadas no catálogo da IX Bienal, o que excluiu a hipótese de aquelas serem as obras que hoje pertencem ao MAP.

No catálogo da I Jovem Arte Contemporânea, havia a imagem de uma, das três obras, de Ohara que foram expostas e premiadas naquela ocasião. A fotografia da obra *Espaço 36*<sup>41</sup>, ilustrada no catálogo, conferiu, aparentemente, com o desenho das chapas de uma das esculturas estudadas, a *Espaço n° 3*. Datada também de 1967, restava agora conferir as dimensões das placas para se poder afirmar de que se tratavam da mesma. E de fato, as dimensões coincidiram, indicando que possivelmente, trata-se da obra em questão.

Embora exista a probabilidade de o artista ter produzido outros exemplares semelhantes, já que as três esculturas fazem parte de uma série, é mais provável que elas tenham sido expostas em julho de 1967 na JAC e depois, em dezembro do mesmo ano,

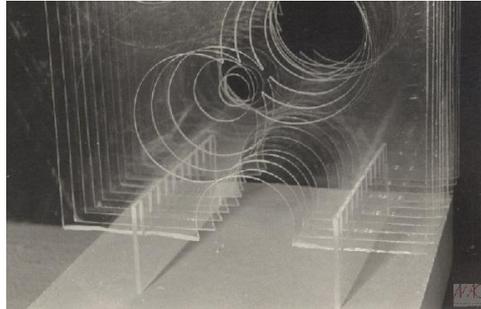
---

<sup>41</sup> Imagem de domínio do Arquivo MAC – USP, localizada na pasta 25/0659.3, foto 112.

no SMBA, já que o MAC, museu que sediava as JACs, não adquiriu as obras.



**Figura 2 - Espaço nº 36, premiada na I JAC, em São Paulo, em 1967. Crédito: Arquivo MAC – Ibirapuera.**



Com dados de como a esculturas *Espaço nº 3* fica montada, o MAC – Ibirapuera foi vistado a procura de mais registros que ajudassem nessa investigação, principalmente em relação a duas outras esculturas *Espaço nº 7* e *Espaço nº 9*. Contudo, novamente foi encontrada uma fotografia panorâmica<sup>42</sup>, desta vez relativa ao salão da I JAC e com melhor resolução. Porém, na imagem só estão duas, das três esculturas.



**Figura 3 - Fotografia panorâmica da I JAC, no MAC-USP, em 1967. Crédito: Arquivo MAC – Ibirapuera.**

---

<sup>42</sup> Imagem de domínio do Arquivo MAC – USP, localizada na pasta 25/0660.

Posto que, não foi encontrado em nenhuma das instituições visitadas, documentos precisos com instruções de como a obra deve ser montada para uma exposição, ou até mesmo informações mais básicas de como a obra foi produzida e qual seria a perda conceitual que esta teria, caso fosse replicada; os elementos encontrados constituíram uma rica base para a presente pesquisa e, todas as decisões tomadas a respeito da remontagem foram fundadas a partir dessas imagens e dados constatados.

### 2.3. Análise construtiva e estado de conservação das obras *Espaço n° 3, Espaço n° 7 e Espaço n° 9*

Como já foi mencionado anteriormente, o material utilizado para as esculturas *Espaço n°3, Espaço n°7 e Espaço n°9* foi o acrílico transparente. O acrílico<sup>43</sup> é um polímero termoplástico que passou a ser sintetizado pelas indústrias químicas a partir de meados do século XX, com o intuito de se obter uma matéria-prima resistente e duradoura que constituísse os objetos cotidianos.

O período entre 1920 e 1950 foi decisivo para o surgimento dos polímeros modernos. E o principal “motor” que impulsionou este desenvolvimento foram as guerras mundiais, pois ao impor restrições às fontes de borracha natural e outras matérias-primas, estimulou o desenvolvimento de processos industriais para a síntese de plásticos com propriedades equivalentes ou similares à borracha e outros materiais poliméricos já desenvolvidos até o momento.<sup>44</sup>

Na história da arte, o acrílico começou a ser utilizado como suporte quando os artistas modernos começaram a realizar pesquisas sobre novas formas de representação e novos materiais, no anseio de transformar os rumos ditados pela arte tradicional.

---

<sup>43</sup> O nome técnico do acrílico, utilizados pelos químicos e nas indústrias, é PMMA (Polimetilmetacrilato).

<sup>44</sup> FRANÇA, Conceição L. *Acervos de obras de arte em plástico: perfil das coleções e propostas para conservação desses bens*. 2010, p. 36.

Entre os artistas, o pioneiro foi o construtivista russo Naum Gabo (1890-1977), que criou obras utilizando apenas o plástico, principalmente o nitrato de celulose, acetato de celulose e o acrílico. Como adepto do construtivismo, ele foi inicialmente influenciado pelo Cubismo e pelo Futurismo que pregavam a utilização de novos materiais e da tecnologia.<sup>45</sup>

No Brasil, no entanto, o material só começou a ser utilizado por artistas a partir da década de 1960, por influência de artistas estrangeiros que trouxeram seus trabalhos para serem expostos nas Bienais de São Paulo. A introdução da técnica no meio artístico coincidiu com a popularização do material no país, o que incentivou o uso do acrílico pelos artistas. Atualmente, acervos de museus, em geral, possuem várias obras e objetos nesse material.

O acrílico é conhecido por ser um material resistente e de longa duração. Todavia, quando ocorrem deteriorações, causadas por fatores intrínsecos ou extrínsecos, os danos são muitas vezes difíceis de serem tratados, pois ainda existem pouco estudos sobre os procedimentos que podem ser realizados.

Como relatado pelo setor de Conservação e Restauração do MAP, quando as obras em questão foram inventariadas, no ano de 2010, elas apresentavam algumas degradações como abrasões, perdas, mudança na coloração, além da ação causada por fatores ambientais como o acúmulo de poeira e sujidades. Naquele momento, como medida paliativa, as placas componentes das esculturas foram individualmente higienizadas com água deionizada, para remover a sujeira acumulada. Em seguida, cada conjunto de placas foi disposto em pilha, envolto em *non wonwen* e novamente acondicionado na reserva. As três esculturas permaneceram de tal forma até serem levadas para a Escola de Belas Artes<sup>46</sup>, da UFMG, onde foram analisadas e tratadas.

---

<sup>45</sup> FRANÇA, Conceição L. *Acervos de obras de arte em plástico: perfil das coleções e propostas para conservação desses bens.*, 2010, p. 65.

<sup>46</sup> As obras *Espaço n° 3*, *Espaço n° 7* e *Espaço n° 9* foram transportadas até a Escola de Belas Artes seguindo o protocolo de empréstimo do Museu de Arte da Pampulha.



**Figura 4 - Reserva técnica do MAP. As imagens ilustram a modo como as esculturas estavam acondicionadas.**

A análise mais detalhada, ainda a olho nú, do estado de conservação foi realizada no ateliê de restauração de esculturas do Cecor. As placas componentes das obras foram avaliadas individualmente e as degradações observadas são comuns à maioria delas. Foram observados: sujidades, manchas pontuais de tinta, manchas esbranquiçadas, abrasões superficiais e profundas, resquícios de etiquetas de papel, perdas, fissuras, rupturas e mudança de coloração do acrílico.

Dentre estes, os danos mais nocivos à estabilidade das chapas são as rupturas e as perdas, porque afetam a firmeza com que as placas se encaixam na base proposta para a remontagem das obras. Estes danos, porém, não afetam a apresentação estética das esculturas. Na montagem das obras *Espaço n°3*, *Espaço n°7* e *Espaço n°9*, as peças são enfileiradas umas próximas às outras em suportes que funcionam como trilhos. A proximidade entre as placas não possibilita ver as degradações das placas que não estão nas extremidades. Além disso, o jogo visual provocado pela justaposição das chapas também não é prejudicado.

Todas as 35 placas das três esculturas –10 na *Espaço n° 3*, 13 na *Espaço n° 7* e 11 na *Espaço n° 9*–, sem exceção, apresentam alguma deterioração. As placas com perdas

somam em 9. Contudo, a integridade física e estéticas das três obras permite que, quando montada, o espectador tenha uma boa leitura.

As obras foram registradas por meio de fotografias e as degradações mapeadas, respeitando o procedimento habitual. Ao mesmo tempo, promoveu-se a documentação detalhada que era inexistente.

### 2.3.1. Proposta de tratamento

Diante das degradações generalizadas nas esculturas, no primeiro momento de contato com as obras surgiu a hipótese de reproduzi-las a partir de moldes das peças originais. A ideia surgiu do fato de as esculturas serem formadas por chapas acrílicas com desenhos geométricos recortados, o que deu a entender que teriam sido produzidas industrialmente. Caso essa decisão fosse tomada, teriam que ser discutidos os aspectos de reprodutibilidade da obra de arte contemporânea, pois no “constante apelo para reprodução da obra de arte, observa-se que seu caráter de unicidade, ou aquilo que Walter Benjamin denomina “aura”, se perde bruscamente.”<sup>47</sup> Além disso, teria que se colocar em pauta o fato de o autor das obras não poder opinar sobre esta decisão, dado que já é falecido.

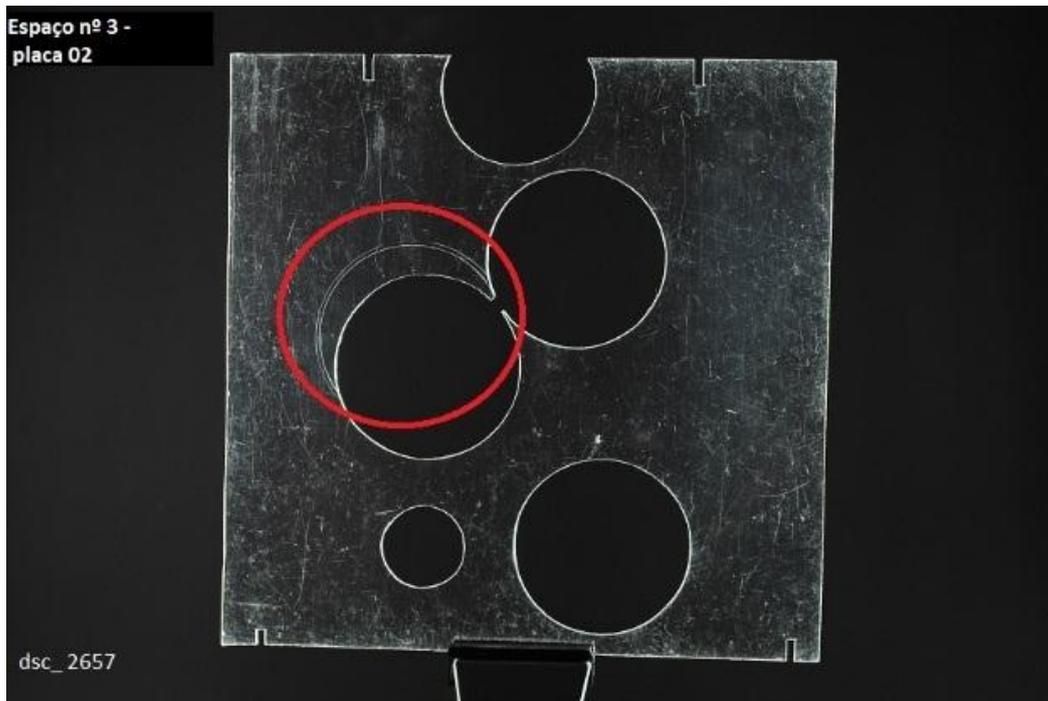
O significado e as intenções dos artistas para com os materiais são pontos importantes de investigação – para que, a partir da compreensão dos objetos de arte, se possa obter informações para trabalhar dentro de uma metodologia que leve em conta os fatores de deterioração dos materiais, de acesso e exibição, além dos relativos à autenticidade das obras.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> FREITAS, T. *O lugar da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica: Andy Warhol e a utilização da cultura massificada.*, 2012, p. 80.

<sup>48</sup> CARVALHO, Humberto Farias, *Uma metodologia para a conservação e restauro de arte contemporânea*, 2009, p. 2,

Entretanto, observando mais atentamente as placas foi possível notar que as bordas dos desenhos centrais e das ranhuras de encaixes eram irregulares e, que próximos aos recortes geométricos existiam traços do desenho, o que evidenciou que as chapas foram produzidas pelas mãos do artista Hisao Ohara. Desta forma, a possibilidade de reprodução das obras foi logo excluída.



**Figura 5 - Detalhe do traço do artista em uma placa da escultura Espaço nº 3.**

Outro fator que influenciou na eliminação da hipótese de se fabricar novas peças foi o estado de conservação das obras, que não alteram, nem prejudicam o entendimento das esculturas. Nesse sentido, a proposta de tratamento e intervenção se aproximou dos preceitos instaurados por pelo teórico da restauração Cesare Brandi. Segundo Brandi a restauração de um objeto artístico deve restabelecer a unidade potencial da obra, sem cometer um falso artístico ou histórico.

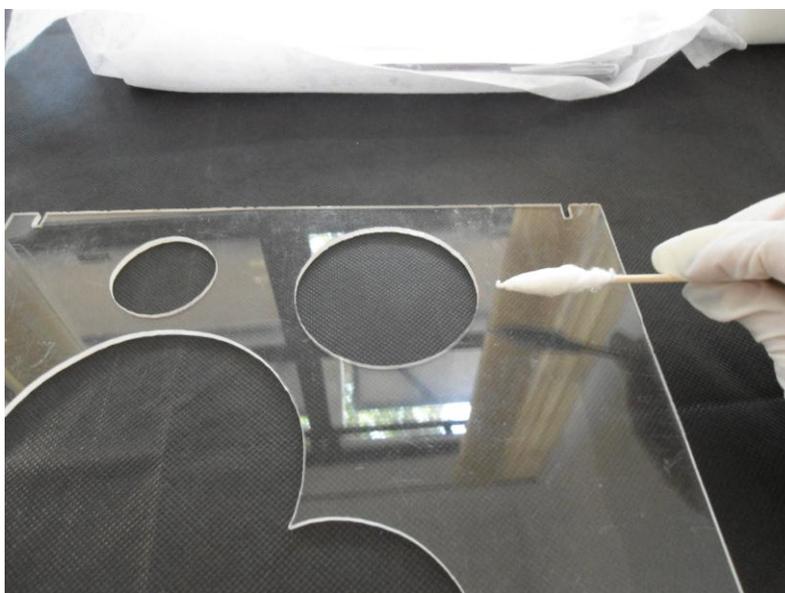
A metodologia interventiva proposta objetivou ações para estagnar e diminuir os danos que ainda possam a ser causados, tendo em vista que

A restauração é uma atividade que envolve processos técnicos e conhecimentos científicos destinados a melhorar a eficiência simbólica dos objetos de arte através da atuação sobre os materiais que os compõem;

promove medidas para que o objeto de arte experimente o menor número de alterações durante o maior tempo possível.<sup>49</sup>

Assim, o tratamento indicado foi baseado nas seguintes etapas: limpeza superficial; limpeza mecânica; remoção dos resquícios das etiquetas de papel e aderência das rupturas.

A primeira etapa, de limpeza superficial, foi necessária para eliminar os resíduos de gorduras deixados por manuseio e outras sujidades que eventualmente foram depositadas na superfície das chapas de acrílico. “Impressões digitais oleosas, sujidades carbonáceas e cristais produtos de degradação, em objetos de museu ou obras de arte



**Figura 6 - Limpeza superficial das placas de acrílico componentes da escultura.**

comprometem os seus significados, estabilidade química e outros valores”<sup>50</sup>

Para a limpeza foram feitos testes com *swab* umedecidos com TTA (substituto de saliva), água deionizada e água comum. Segundo o Departamento de Conservação do *Albert & Victoria Museum*, “os solventes que mais causam problemas em plásticos são álcoois, ftalato (plastificantes), acetona, tetracloreto de carbono, clorofórmio,

<sup>49</sup> CARVALHO, Humberto Farias, *Uma metodologia para a conservação e restauro de arte contemporânea* 2009, p. 19.

<sup>50</sup> SHASHOUA, Yvonne. *Wiping away the dirty: a safe option for plastics*, 2011, p. 1. Texto original: “Oily fingerprints, carbonaceous dirt and crystalline degradation products on museum objects or artworks compromise their significances, chemical stabilities and other values”

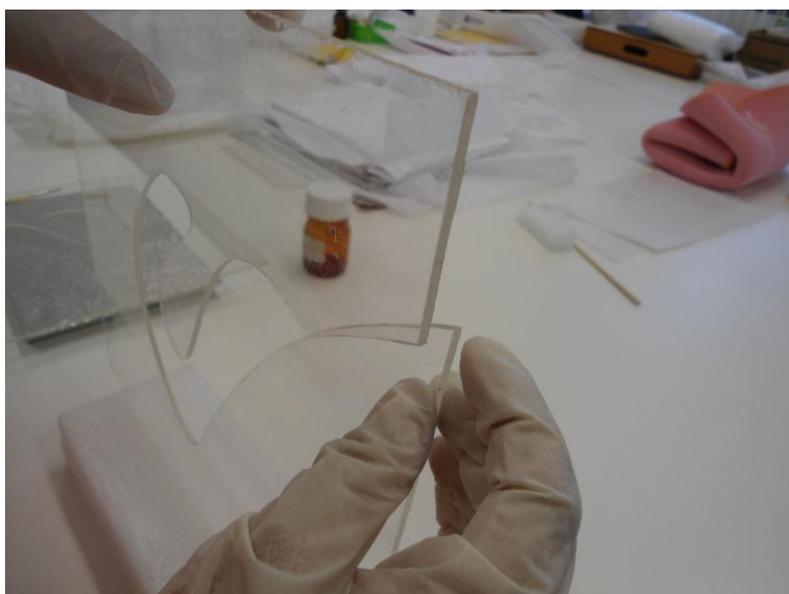
ciclohexanona”<sup>51</sup>, por tal motivo solventes mais agressivos foram desconsiderados para a realização de testes. Entre os testados, o que teve melhor resultado foi a água comum, embora não tenha removido os respingos de tinta impregnados nas placas.

A limpeza mecânica, realizada com bisturi, foi uma alternativa para a remoção das sujidades mais resistentes:

Das várias técnicas utilizadas para limpar os plásticos, a limpeza mecânica, com a ausência de agentes de limpeza aquosos ou solventes, é geralmente considerada a que oferece a menor risco de induzir danos permanentes<sup>52</sup>.

Esta técnica foi eficaz para a remoção pontual de resíduos de tinta, assim como na remoção da etiqueta, que no entanto, teve que ser amolecida com metilcelulose para facilitar a retirada. Vale salientar que a limpeza mecânica causa abrasões, mas que são invisíveis à olho nu e que comparadas a ação da utilização de solventes são menos prejudiciais à estrutura física e química do material.

Quanto a adesão das partes rompidas, a união era desejada uma vez que existia o receito de que essas rupturas afetassem estabilidade estrutural da escultura *Espaço n° 7*, na qual foram observadas duas placas com este tipo dano.



<sup>51</sup> KENEGHAN, **Figura 7 - Detalhe da ruptura em umas das placas da escultura**  
<sup>52</sup> SHASHOUA, **Espaço n° 7.**

original:

Of the various techniques used to clean plastics, mechanical cleaning in the absence of aqueous cleaning agents or solvents is generally considered that offering the lowest risk of inducing permanent damage.

A aplicação de um adesivo em um material como o acrílico transparente é, porém, uma tarefa complexa, pois o produto escolhido além de garantir a junção das partes – de maneira reversível–, não pode deixar resíduos, escorrer ou apresentar mudança de coloração. Dentre as opções indicadas pela literatura consultada, o clorofórmio foi logo rejeitado, apesar de garantir bons resultados, por atuar através da fusão das superfícies do plástico, o que torna a intervenção irreversível.

Plásticos são solúveis ao clorofórmio, a aplicação deste nos locais onde as placas deverão ficar aderidas promoverá uma união entre elas através de um processo de *soldagem*. Segundo os profissionais que trabalham com acrílicos, esta forma de união é a mais adequada às placas transparentes, pois não deixam resíduos e mantém as características de visualidade.<sup>53</sup>

Testes foram então realizados com cianocrilato (super-cola ou *super bonder*) e com cola acrílica (cola de metil metacrilato) produzida pelo Lacicor - Laboratório de Ciências da Conservação, da UFMG – que foram aplicados em amostras de placa de acrílico que foram quebradas para que se pudesse analisar a eficácia dos produtos sugeridos.

O adesivo de cianocrilato, ou super-cola, não demonstrou bons resultados: as superfícies ficaram bem aderidas, mas o resultado estético não foi satisfatório pois o adesivo, que é muito líquido, escorreu pelas bordas e, ao secar, apresentou aspecto esbranquiçado.

A cola acrílica testada foi produzida no laboratório a partir da mistura de uma solução de perióxido de benzoíla com pó de co-polímero acrílico. Esse produto, que foi formulado pela indústria inicialmente para utilização odontológica, é utilizado na restauração sobretudo para aderir amostras de camadas pictóricas na resina de metilmetacrilato que são levadas para ser observada no microscópio, revelando as camadas de corte estatigráfico. Este adesivo apresentou um ótimo efeito visual: não restaram resquícios da cola nos arredores e, quando seca apresentou coloração translúcida e a adesão satisfatória. A cola acrílica foi, assim, eleita para unir as rupturas das duas placas comprometidas. O resultado visual ficou como esperado, no entanto, a união das superfícies não ficou firme como observado nas placas de teste.

---

<sup>53</sup>MACHADO, Fernanda Tozzo. *Acoplamento: um estudo de conservação e restauração em acrílico e tinta vinílica na obra de Adolpho Hollanda*, 2002, p. 72.

A respeito das perdas tinha-se, à princípio, a intenção de complementá-las com resina de metacrilato ou outras resinas transparentes disponíveis no mercado. Como as perdas não impossibilitam a leitura da obra, foi decidido não intervir, dado que a esta prática de restauração, em um material como o acrílico, pode ser agressiva e invasiva. A intervenção em materiais novos e industriais ainda é uma ação de risco, já que não se sabe ao certo quais podem ser os efeitos provocados à curto e à longo prazo pela introdução outros componentes químicos:

Reparar obras de arte de plástico transparente é uma tarefa complexa, uma vez que muitos factores devem ser levados em consideração. Os adesivos contendo solventes, ou que produzam calor durante a cura, podem dissolver plásticos ou, em alguns casos, induzir tensão dentro do material. Além disso, os reparos devem permanecer invisíveis, um problema semelhante aos encontrados na restauração de vidro.<sup>54</sup>

Se eventualmente, as partes faltantes tivessem sido reestabelecidas o conjunto escultórico não alteraria o seu valor semântico. A perda do significante do objeto de arte, no processo interventivo, é um fator abordado pelo teórico Muños Viñás sobre os riscos da restauração em arte contemporânea, devido à suas especificidades.

Na Teoria contemporânea da restauração, Viñás, para não alterar os significantes da obra, faria uma investigação acerca das intenções do artista para com os materiais utilizados, perguntando-se qual o valor semântico que aquela materialidade carrega e qual a importância simbólica dentro de um contexto social que se faz necessário restaurar, pois a modificação da aparência material acarretaria a mudança dos significantes e, por conseguinte, dos significados.<sup>55</sup>

Contudo, a proposta de tratamento para as esculturas *Espaço nº 3*, *Espaço nº 7* e *Espaço nº 9* buscou realizar não a restauração completa das partes, mas sim um processo que viabilizasse a estabilidade estrutural das obras.

---

<sup>54</sup>LAGANA, Anna. *Back to transparency, back to life: research into restoration of bronken transparent unsaturated polyester and poly(methyl metracrylate) Works of art.*, 2012, p. 1. Texto original: “Repairing broken works of art made of transparent plastics is a complex task since many factors must be taken into consideration. Adhesives containing solvents, or producing heat during curing, can dissolve plastics or, in some cases, induce stress crazing into the material. In addition, repairs must remain invisible, a problem similar to those encountered in glass restoration.”

<sup>55</sup> CARVALHO, Humberto Farias, *Uma metodologia para a conservação e restauro de arte contemporânea*, 2009, p. 23.

Realizados os procedimentos, as esculturas ficaram prontas para a etapa final e decisiva do trabalho: a remontagem.

### **CAPÍTULO III – Remontagem e documentação**

#### 3.1. A problememática causada pela falta de documentação

Nos capítulos anteriores foram abordados aspectos históricos e estilísticos referentes ao período em que as esculturas *Espaço n°3*, *Espaço n°7* e *Espaço n°9*, de Hisao Ohara, foram produzidas, a fim de chegar em documentos e/ou imagens que retratassem as obras expostas, gerando indícios para a sua remontagem e exibição. Toda a saga percorrida em busca de informações sobre as três obras ilustra a problemática que foi gerada pela falta de documentação destas, bem como as particularidades da atuação do conservador- restaurador no âmbito da arte contemporânea.

A arte contemporânea que surgiu em meados do século XX, se distinguiu dos movimentos artísticos anteriores principalmente pela diversidade dos trabalhos apresentados. As novas técnicas e experimentações, que seguiam em direção da desmaterialização da obra de arte, quebraram com a rigidez das categorias de pintura, escultura e desenho utilizadas pelas arte tradicional. Neste período ainda surgiram novas

formas de manifestação como as obras de arte efêmera, instalações, performances e outros. Além disso,

Um outro aspecto que acentua a especificidade da arte contemporânea diz respeito a durabilidade, que está relacionada com aspectos anteriores. (...) Na arte tradicional a durabilidade era responsabilidade do artista, a verdade é que na arte contemporânea essa situação é completamente distinta. Desde finais do século XIX, os materiais passam a ser escolhidos não em função de sua durabilidade, mas sim em função da sua capacidade comunicativa e expressiva.<sup>56</sup>

A rápida deterioração dos materiais utilizados, aliados à complexidade expositiva das obras contemporâneas colaborou com o aumento da importância dada à conservação preventiva. Referente à conservação, a documentação que já fazia parte do processo de restauração da arte dita tradicional, ganhou destaque e função primordial na salvaguarda e transmissão das obras produzidas. Segundo Maria Jesus Ávila:

Até agora a nossa responsabilidade centrava-se, por um lado, na documentação de obras e autores com o fim de investigação e, por outro, na prática de cuidados preventivos estandardizados para o armazenamento, exposição, manuseamento e transporte das obras em função dos materiais constituintes. A partir de determinado momento ultrapassaríamos a consideração de um restauro ou consolidação como ação isolada, propondo a documentação como parte do processo de conservação ou intervenção, resultando a primeira imprescindível para que o resultado da segunda seja satisfatórios do triplo ponto de vista: formal, estético e ideológico.<sup>57</sup>

A prática de documentação ganhou tal crédito quando as instituições museológicas começaram a notar que sem informações detalhadas sobre as obras complexas estas poderiam ser exibidas de forma incorreta. “O legado das manifestações artísticas produzidas a partir dos anos 1960 constitui um referencial significativo da problemática atual quanto à preservação e exibição. O descompasso entre a velocidade da inserção de

---

<sup>56</sup> MACEDO, Rita. *A especificidade da arte contemporânea no âmbito da conservação*, 2007, p. 1.

<sup>57</sup> ÁVILA, Maria Jesus. *A conservação da arte contemporânea: um novo desafio para os museus*, 2007, p. 3

tais poéticas nas instituições e do estabelecimento de critérios para administrar os desafios é evidente”<sup>58</sup>.

A partir destes problemas, os conservadores passaram a trabalhar com a ajuda dos artistas, o que se tornou imprescindível, já que eles auxiliam na preservação estética e conceitual de suas obras. No entanto, em casos de obras como as esculturas *Espaço n°3*, *Espaço n°7* e *Espaço n°9*, em que o autor é falecido e, portanto, não pode cooperar no restabelecimento do trabalho, a inexistência de uma documentação pode provocar perdas cruciais no significado das obras, ou até mesmo impedir que sejam novamente expostas.

A discussão sobre a documentação bem detalhada, formulada como um “manual de instruções” geralmente gira em torno das instalações, que requerem, muitas vezes, o posicionamento exato dos elementos constituintes da obra no espaço expositivo. Todavia, as questões levantadas podem e devem ser aplicadas as obras compostas por diversos elementos ou múltiplas parte, como acontece com as obras estudadas no presente trabalho.

Ainda em relação às esculturas *Espaço n°3*, *Espaço n°7* e *Espaço n°9*, a ausência de informações as restringiu ao acondicionamento na reserva técnica, como mencionado anteriormente no histórico das obras. A pesquisa em museus, arquivos e bibliotecas resultaram em catálogos e imagens que indicaram o caminho que deveria ser seguido na remontagem das obras, principalmente em relação ao suporte utilizado como base para erguê-las. Mas, mesmo detendo fotografias das obras montadas, da forma que foram expostas, ainda restavam dúvidas: cada uma das esculturas é compostas por um conjunto de placas, e cada conjunto apresenta a mesma tipologia de desenho geométrico. Dois desses conjuntos, no caso as esculturas *Espaço n° 3* e *Espaço n° 7*, possuem na borda inferior a marcação de um número, que presumiu-se ser a ordem que as placas devem ser dispostas na base. Contudo a escultura *Espaço n° 9* não possui essa referência, o que deixou ainda mais complexa a sua remontagem. Obstáculos como este, com o qual nos deparamos na arte atual, evidenciam a importância de se ter registros com instruções detalhadas para montagem e de exibição.

---

<sup>58</sup> SEHN, Magali M. *A preservação de “instalações de arte com ênfase no contexto brasileiro: discussões teóricas e metodológicas*, 2010, p. 25.

Esta problemática documental é característica da arte contemporânea não só pelas características dos trabalhos produzidos, mas também pela forma como ela se estabeleceu nas instituições museológicas:

Em referência as obras produzidas a partir da década de 1960, a problemática no âmbito institucional, citando apenas alguns exemplos, inicia-se pelos processo de aquisição, documentação, registro, métodos de (re)exibição, armazenamento e ações de conservação-restauração. No caso específico do Brasil, a formação de acervos de arte moderna e contemporânea deu-se concomitante à introdução das manifestações artísticas das décadas de 60 e 70, ou seja, as instituições ainda estavam em processo de estruturação de suas bases museológicas.<sup>59</sup>

As obras de Hisao Ohara passaram a fazer parte do acervo do MAP exatamente neste período citado e, ao que tudo indica, no processo de aquisição não foram realizadas descrições das obras, nem requisitados manuais de montagem para o artista, pois isso não era habitual na instituição naquela época.

O que se pensava à princípio sobre o que resultou na dissociação das informações de montagem e exibição era o fato de as obras terem sido desmontadas sem a realização de uma documentação prévia, que orientasse na reestruturação delas para as exposições futuras. Contudo, em conversa com a equipe de Conservação e Restauração do MAP, foi esclarecido que nem mesmo o funcionário mais antigo do museu tem recordações das obras montadas, o que deixa sem explicações exatas das causas da desmontagem e da conseqüente perda de referências.

A dissociação das informações destas esculturas poderia ter conseqüências indesejáveis caso não fossem recuperadas, já que a legitimação de uma obra como “obra de arte” acontece a partir da sua exibição para o público, assim como afirma Cristina Freire: “O valor da exibição quando agregado às coisas é que as torna “obras de arte”. Tal legitimidade é confirmada também pelo catálogo que irá assegurar sua memória e posterioridade.”<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> SEHN, Magali M. *A preservação de “instalações de arte com ênfase no contexto brasileiro: discussões teóricas e metodológicas*, 2010, p. 25.

<sup>60</sup> FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu*, 1999, p. 36.

Além disso, a situação de não exibição e de publicação no catálogo das obras impede a promoção do artista, que foi um importante personagem da história da arte contemporânea brasileira. Para o museu as consequências também são inconvenientes, visto que não é interessante para a instituição possuir uma obra que ficará restrita a reserva técnica, exigindo manutenção, mas sem nunca poder ser exposta.

A preservação de arte contemporânea tem sido um grande desafio para os profissionais de museus e da conservação-restauração, uma vez que exige a proposição de novas práticas a fim de assegurar a salvaguarda das obras de arte complexas e formas de transmiti-las para a posterioridade. Uma das novas práticas que teve que ser incorporada por esses profissionais foi a remontagem de obras. Os trabalhos mais recentes muitas vezes apresentam grandes dimensões ou são compostos por múltiplas partes, o que gera a necessidade de serem desmontados para que possam ser armazenados na reserva técnica de museus, ou galeiras, depois da exibição. Contudo, no caso de reexibição, essas obras têm que ser devidamente remontadas para que não haja perda no âmbito estético, nem no conceitual. O processo de remontagem tem que ser realizado de forma precisa, com embasamento em manuais de instruções, se existente, com o auxílio do artista, ou a partir de pesquisa histórica e documental, como foi o caso das três esculturas apresentadas nesta pesquisa.

Assim, toda a pesquisa realizada para a captação de registros e documentos foi a fim de evitar que as obras *Espaço n°3*, *Espaço n°7* e *Espaço n°9*, de Hisao Ohara, tivessem como desfecho a restrição ao acondicionamento. Para assegurar a integridade das obras ainda foi formulado um “Manual de Montagem”, que será apresentado ainda neste capítulo.

### 3.2. Processo de remontagem e documentação das obras *Espaço n° 3*, *Espaço n° 7* e *Espaço n° 9*

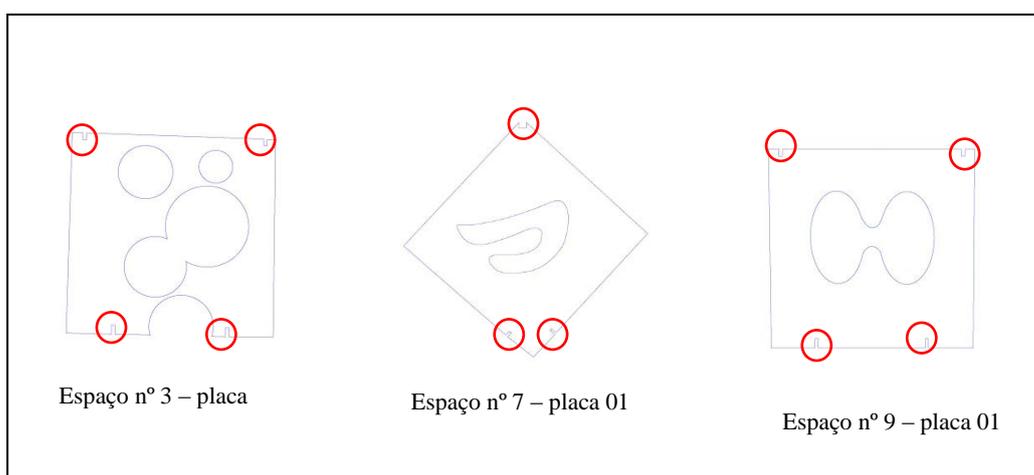
Para a remontagem das esculturas *Espaço n° 3*, *Espaço n° 7* e *Espaço n° 9* foram utilizadas como referência principalmente as fotografias e informações encontradas no Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte e no Museu de Arte Contemporânea, de

São Paulo. Essas informações adquiridas ao longo do processo investigativo não são específicas, mas foram suficientes para idealizar de que maneira as obras poderiam ser montadas, afim de permitir que participem de exposições futuras.

Depois de observar as fotografias panorâmicas em que as esculturas apareciam, ficou claro como as placas de cada conjunto escultórico se posicionavam no todo, formando o corpo das obras. Os encaixes existentes nas placas confirmaram a suposição criada a partir das imagens. Assim, pôde-se afirmar a estrutura das obras é conformado pelo enfileiramento, no eixo horizontal, das placas de acrílico.

A obra *Espaço n° 3* tem o conjunto de placas erguido com as bordas inferiores e superiores paralelos ao solo, representado uma sequência de chapas quadradas. A obra *Espaço n° 7* apresenta as chapas, também eretas, mas com uma inclinação em relação ao solo, formando uma sequência de losângulos. Da mesma forma como a primeira, a escultura *Espaço n° 9* tem o conjunto de placas erguido com as bordas inferiores e superiores paralelos ao solo, também representado uma sequência de chapas quadradas.

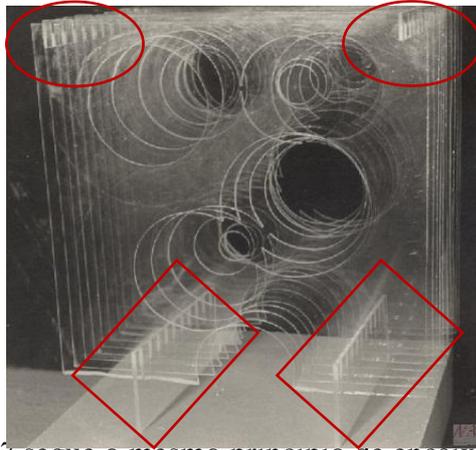
Conforme ilustrado no esquema abaixo, as esculturas *Espaço n° 3* e *Espaço n° 9*, apresentam quatro áreas de encaixe, duas na borda superior e duas na inferior. A escultura *Espaço n° 7*, por se posicionar na diagonal, apresenta três, duas na quina inferior e uma na superior.



**Figura 8 - Esquema de posicionamento dos encaixes nas placas de cada escultura.**

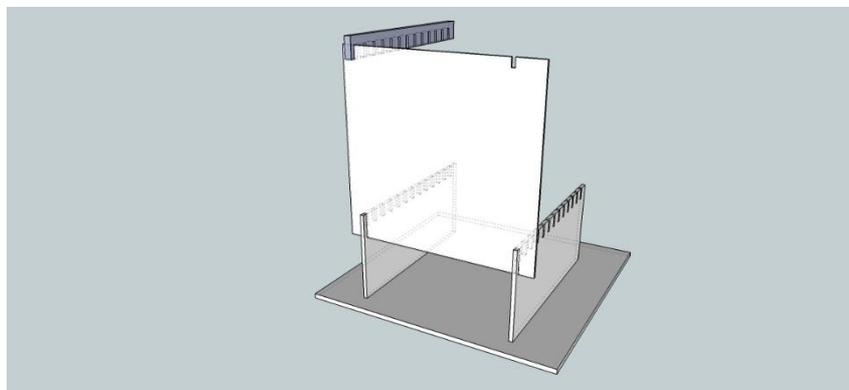
### 3.3. Reprodução dos suportes e organização sequencial

Com o conhecimento de como se constitui o corpo das obras, o próximo passo foi analisar nas imagens se havia indícios de qual foi o suporte utilizado pelo artista para mantê-las eretas. A imagem, a seguir, retrata quatro suportes também em acrílico, recortados como um pente, que se encaixam perpendicularmente nas ranhuras superiores e inferiores das obras, funcionando como um trilho.

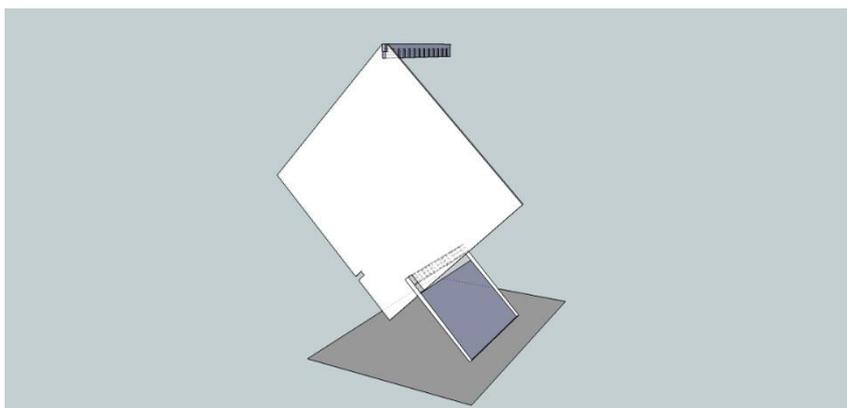


A base da escultura *Espaço nº 7* segue o mesmo princípio de encaixe e sistema de trilho, no entanto, os dois suportes são inclinados para fora, as placas e a, aproximadamente, 45° do solo.

**Figura 9 – Localização dos suportes na escultura Espaço nº 3.**



**Figura 10 - Desenho esquemático do posicionamento das placas nos suportes para as obras *Espaço nº 3* e *Espaço nº 9*.**



**Figura 11 - Desenho esquemático do posicionamento das placas no suporte para a obra *Espaço nº 7*.**

Sem o paradeiro dos suportes originais, foram fabricados suportes novos, na Deco Acrílicos, em Belo Horizonte, empresa especializada na produção de artigos em acrílico sob medida. O projeto para a confecção dos suportes foi embasado nas medidas encontradas no catálogo da I JAC<sup>61</sup>.

Assim, para as medidas do suportes foram utilizadas as dimensões de profundidade das obras descritas no tal catálogo, visto que esta peça se encaixa perpendicular as placas. A altura do suporte foi, todavia, estipulada a partir das imagens.

O número ranhuras para encaixe nos suportes variou de acordo com a quantidade de placas de cada escultura. A largura de cada suporte foi dividido pela quantidade de encaixes que cada obra deveria ter, afim de estabelecer uma distância padronizada entre as placas, em cada escultura. As ranhuras foram feitas com 3mm de largura, mas devido a irregularidade da placas, os sulcos em alguns pontos ficaram justos ou pequenos. Como solução, optou-se por desgastar os encaixes para acomodar as placas de maneira mais segura.

As peças foram confeccionadas em chapas de acrílico também transparentes com a espessura de 3 mm. O acrílico transparente foi escolhido em detrimento de outro acrílico opaco ou leitoso, que evidenciasse o suporte como intervenção, pelo receio de

---

<sup>61</sup> Ver item 2.2.1. Processo de investigação.

que o destaque pudesse prejudicar a aparência estética das obras e o jogo visual propiciado pela justaposição das placas.

Quanto ao ordenamento sequencial das placas nos trilhos, não foram encontrados registros com especificações. No entanto, duas, das três obras, as *Espaço n° 3* e *Espaço n° 7*, possuem número sulcados, que se supôs ser a ordem na qual as placas são dispostas sobre a base. Para a *Escultura n° 3* esta forma de ordenação funcionou bem visualmente, o que não se pode afirmar em relação a *Escultura n° 7*. Nesta última, a montagem com a disposição seguindo a ordem numérica das placas resultou em um efeito visual desordenado e diferente do que tinha sido entendido através das imagens. Observando atentamente o desenho das placas notou-se que em outra ordenação elas formavam uma progressão sutil de tamanho das formas representadas. Ao testar essa nova sequência, a obra conquistou o feito esperado de profundidade, transparência e evolução das formas.

Partindo deste mesmo princípio de progressão das formas foi possível encontrar uma provável ordenação para as placas da escultura *Espaço n° 9*, que ao final também apresentou um resultado estético e visual satisfatório.

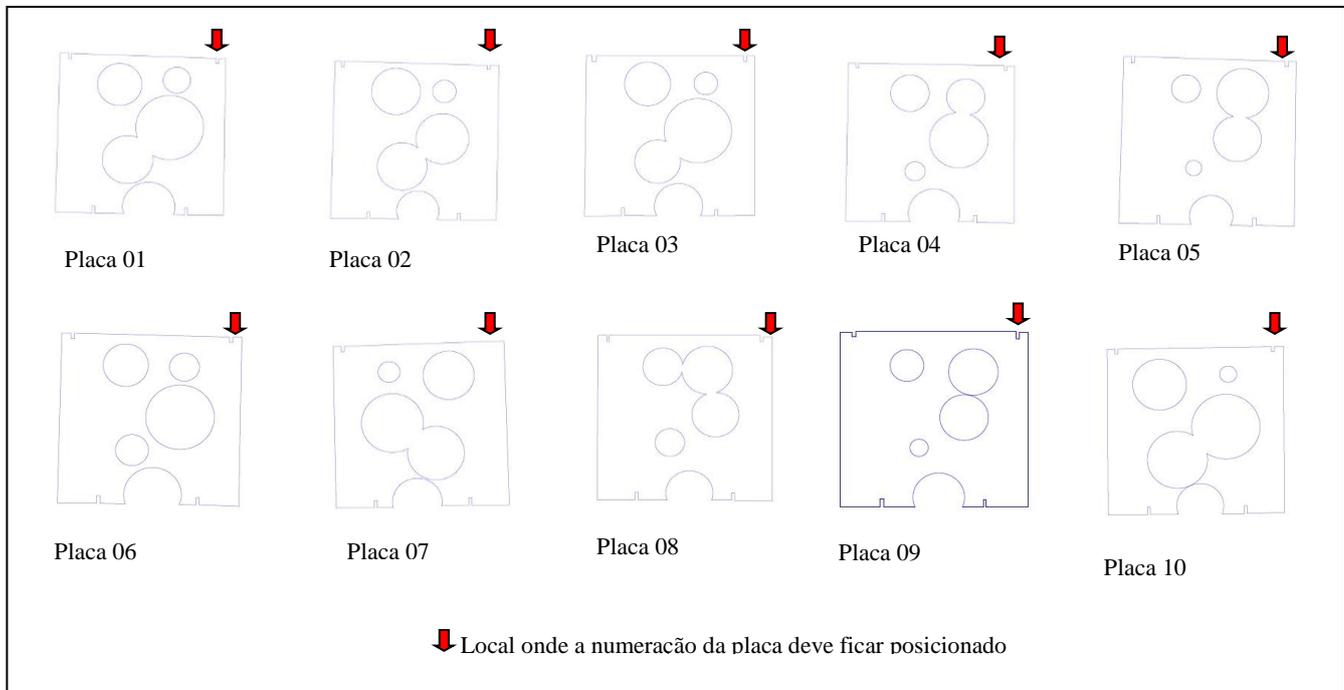
Em suma, o objetivo deste Trabalho de Conclusão de Curso era encontrar dados documentais e fotográficos que possibilitassem a remontagem das obras *Espaço n°3*, *Espaço n° 7* e *Espaço n° 9*, Hisao Ohara, pertencentes ao Museu de Arte da Pampulha. Alcançado este objetivo notou-se a necessidade de sistematizar e documentar o processo de remontagem por meio de um manual, afim de evitar que mesma problemática se repita no futuro, já que através desta pesquisa se pode constatar que a foi a dissociação da informação que comprometeu a integridade da obra.

#### 3.4. Manual de montagem para as obras *Espaço n° 3*, *Espaço n° 7* e *Espaço n° 9*

Antes de dar início a remontagem das três esculturas é importante que se tenha uma boa área disponível para a manipulação das peças e a assistência de uma segunda pessoa para auxiliar na execução.

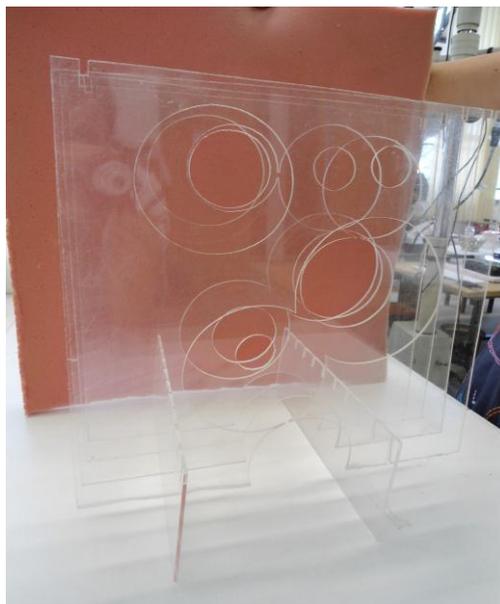
3.4.1. Passo a passo para a escultura *Espaço n° 3*:

- Colocar as 10 (dez) placas na posição e sequência (ilustradas na figura abaixo) em que serão encaixadas no suporte para facilitar o processo e garantir que são inseridas na ordem correta;



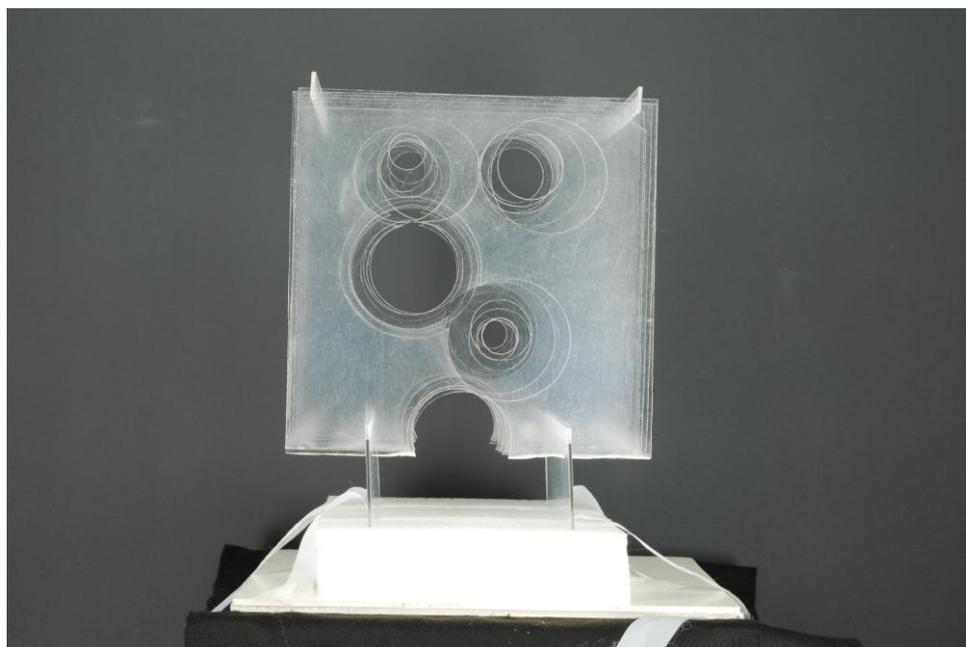
**Figura 12 - Sequência em que as placas da escultura *Espaço n°3* devem ser colocadas no suporte.**

- Posicionar verticalmente um dos suportes de 10x30 cm, com os “dentes” para cima. Encaixar perpendicularmente na primeira ranhura do suporte uma das ranhuras inferiores da placa, em seguida, encaixar o outro suporte do mesmo tamanho no lado oposto. Com a inserção da primeira placa, o conjunto de suportes e placa já se mantém em equilíbrio.



**Figura 13 - Montagem da escultura Espaço nº 3.**

- Com o suporte erguido pela primeira placa, agora basta encaixar as placas restantes, uma por vez, nas ranhuras seguintes, respeitando a sequência ilustrada no primeiro tópico. Nesta etapa é importante o auxílio de um ajudante para garantir a estabilidade da obra, apoiando os pontos onde as placas não se mostrarem firmes.
- Após o encaixe de todas as obras no suporte pelas ranhuras inferiores é preciso encaixar os suportes de 2x 30 cm na parte de cima das placas, com os “dentes” voltados para baixo. É importante posicionar o suporte com cuidado, procurando coincidir os encaixes das placas com as ranhuras do suporte.
- Repetir o procedimento anterior na outra extremidade do conjunto de placas.



**Figura 14 - Fotografia frontal da obra Espaço nº 3.**



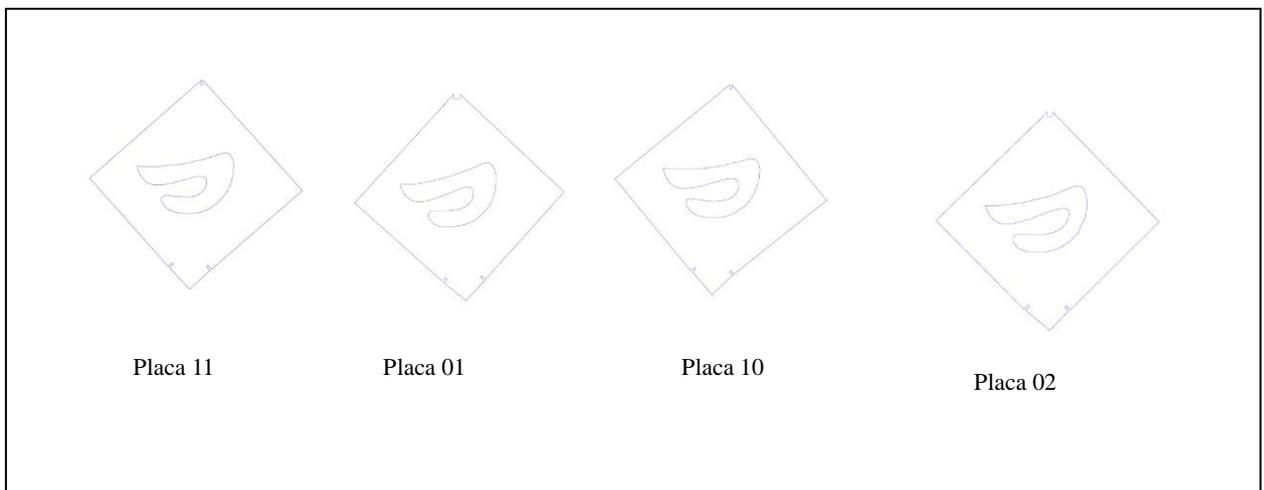
**Figura 15 - Fotografia de três-quartos da obra Espaço nº 3.**



**Figura 16 - Fotografia lateral da obra Espaço nº 3.**

3.4.2. Passo a passo para a escultura *Espaço nº 7*:

- Colocar as 11 (onze) placas na posição e sequência (ilustradas na figura abaixo) em que serão encaixadas no suporte para facilitar o processo e garantir que são inseridas na ordem correta;





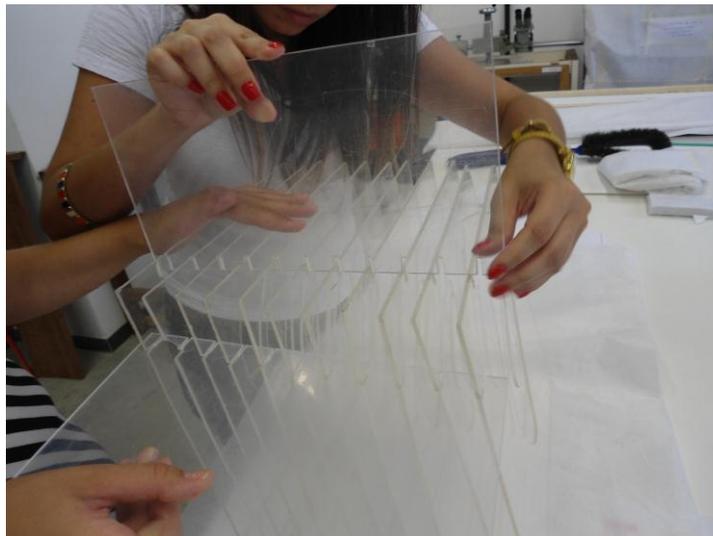
**Figura 17 - Esquema da sequência de placas da escultura Espaço nº 7.**

- Posicionar verticalmente a primeira a placa, de forma que a quina com os dois encaixes fiquem para cima e a placa represente um quadrado.
- Encaixar, perpendicularmente, na ranhura lateral da placa um dos suportes de 15x 29 cm, na primeira ranhura dessa peça.



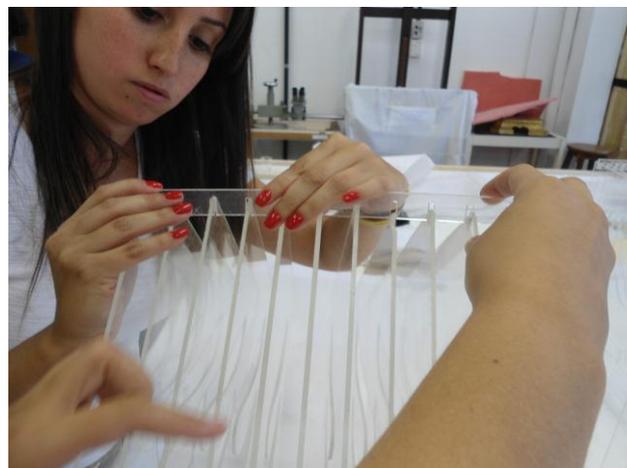
**Figura 18 - Montagem da escultura Espaço nº 7.**

- Esta etapa é importante ser realizada por duas pessoas: enquanto uma sustenta o suporte, outra vai encaixando as placas seguintes nas ranhuras do suporte.
- Após o encaixe de todas as obras no suporte pelas ranhuras inferiores é preciso encaixar o outro suporte de 15x 29 cm nas ranhuras da borda superior placas, com os “dentes” voltados para baixo. É importante posicionar o suporte com cuidado, procurando coincidir os encaixes das placas com as ranhuras do suporte.



**Figura 19 - Montagem da obra Espaço nº 7.**

- Para estabelecer a obra da forma como ela deve ser exposta basta tombar a obra para o lado que os suportes foram encaixados, deixando as placas em forma de losângulos e erguidas do chão.



**Figura 20 - Encaixe do suporte superior na escultura Espaço nº 7.**

- Excaixar o suporte de 2x 29 cm, com os “dentes” voltados para baixo, na quina superior das placas.



**Figura 22 – Fotografia frontal da obra Espaço nº 7.**



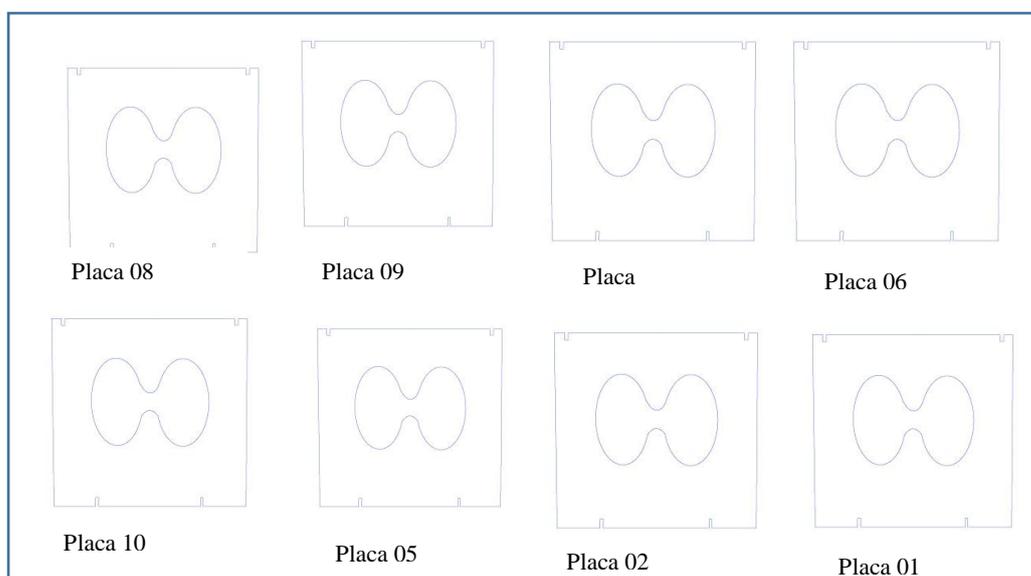
**Figura 21 - Fotografia de três quartos da obra Espaço nº 7.**

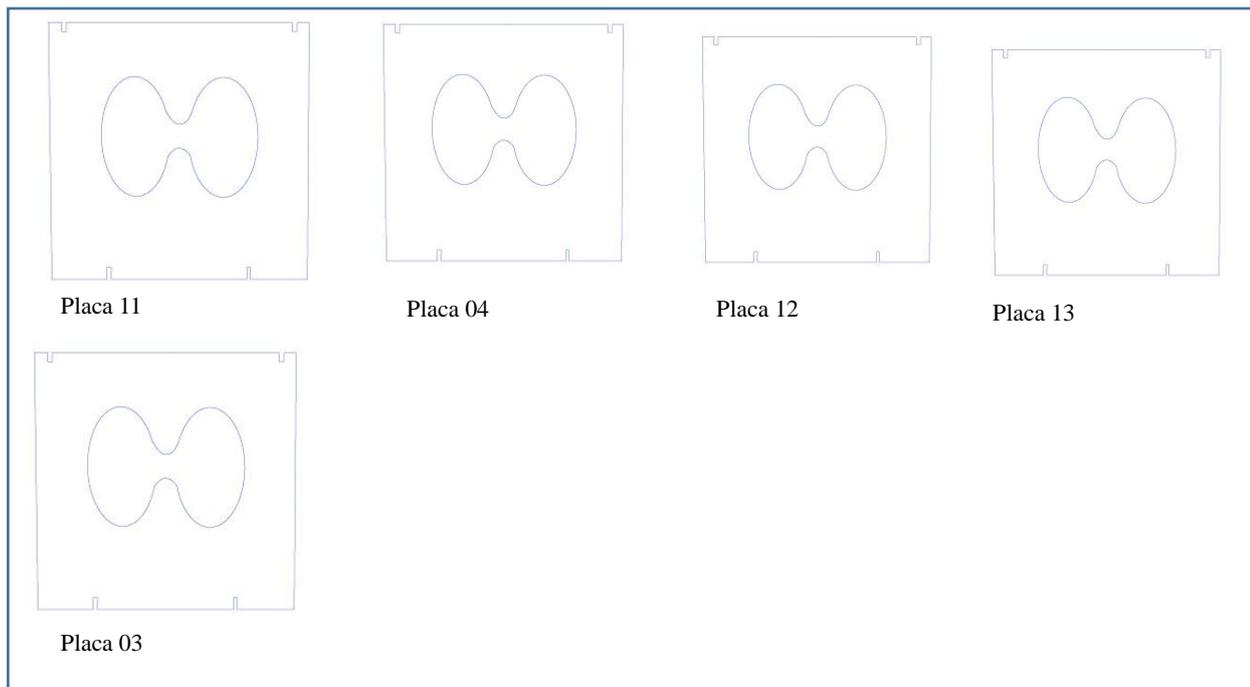


**Figura 23 - Fotografia lateral da obra Espaço nº 7.**

3.4.3. Passo a passo para a escultura *Espaço nº 9*:

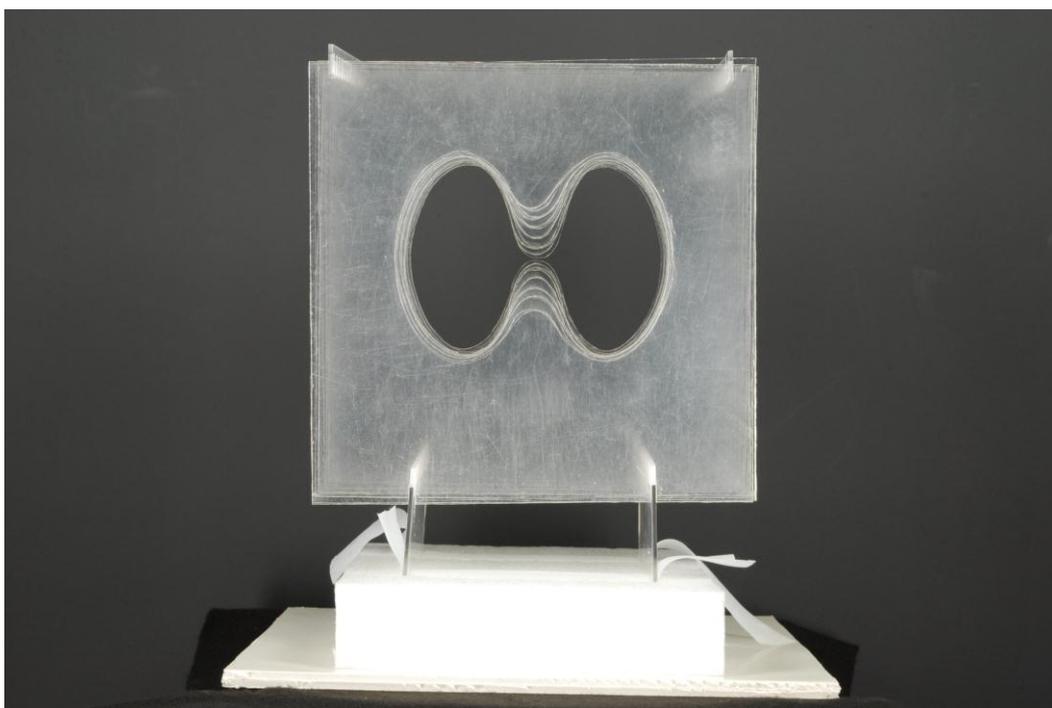
- Colocar as 13 (treze) placas na posição e sequência (ilustradas na figura abaixo) em que serão encaixadas no suporte para facilitar o processo e garantir que são inseridas na ordem correta;



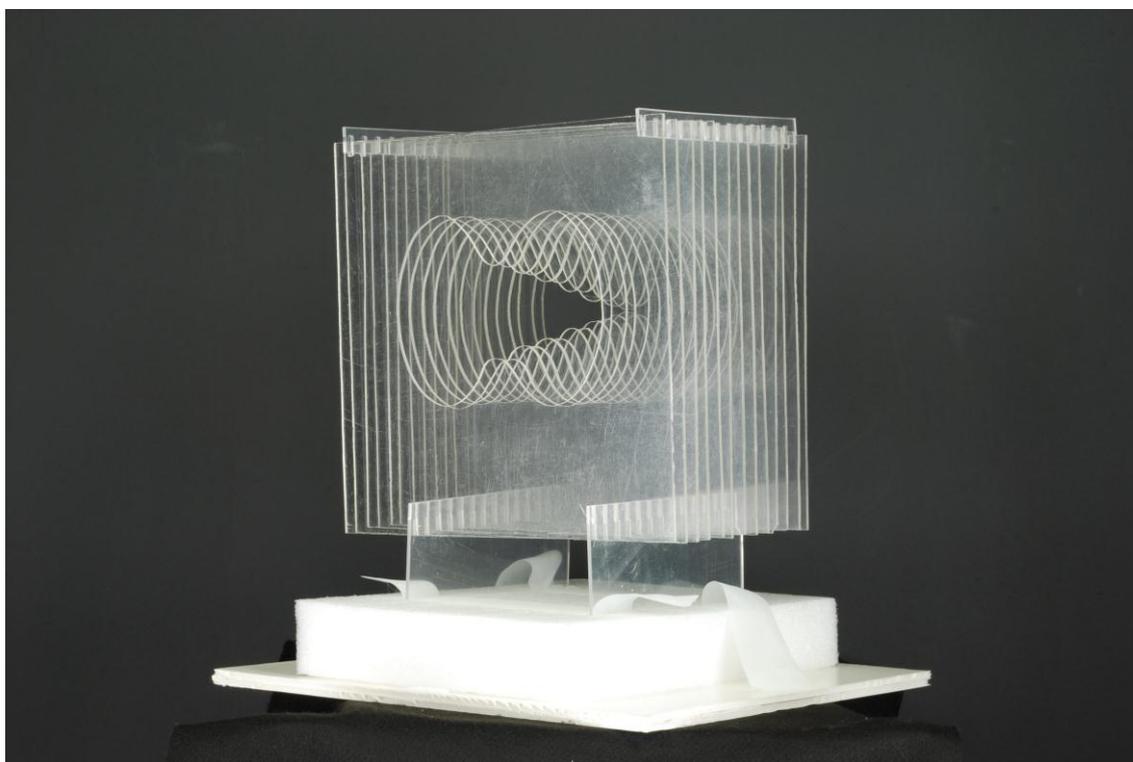


**Figura 24 - Esquema de sequência das placas da obra Espaço nº 9.**

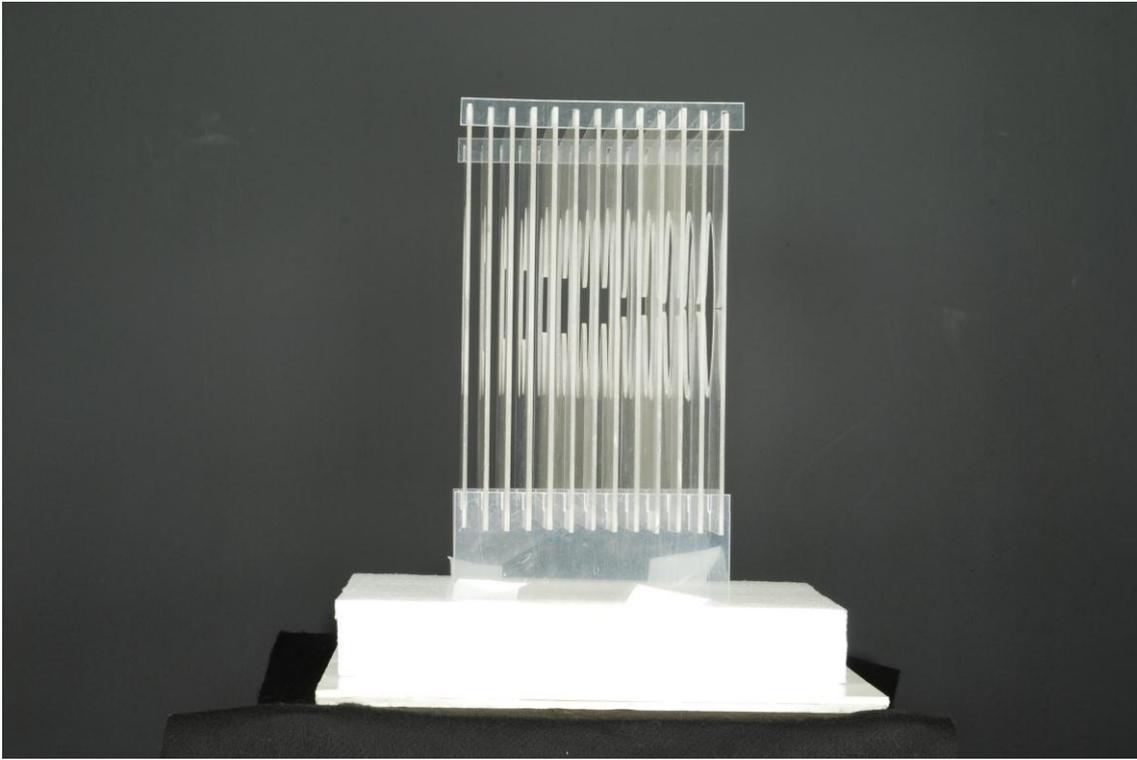
- Posicionar verticalmente um dos suportes de 10x20 cm, com os “dentes” para cima. Encaixar perpendicularmente na primeira ranhura do suporte uma das ranhuras inferiores da placa, em seguida, encaixar o outro suporte do mesmo tamanho no lado oposto. Com a inserção da primeira placa, o conjunto de suportes e placa já se mantém em equilíbrio.
- Com o suporte erguido pela primeira placa, agora basta encaixar as placas restantes, uma por vez, nas ranhuras seguintes, respeitando a sequência ilustrada no primeiro tópico. Nesta etapa é importante o auxílio de um ajudante para garantir a estabilidade da obra, apoiando os pontos onde as placas não se mostrarem firmes.
- Após o encaixe de todas as obras no suporte pelas ranhuras inferiores é preciso encaixar os suportes de 2x 20 cm na parte de cima das placas, com os “dentes” voltados para baixo. É importante posicionar o suporte com cuidado, procurando coincidir os encaixes das placas com as ranhuras do suporte.
- Repetir o procedimento anterior na outra extremidade do conjunto de placas.



**Figura 25 - Fotografia frontal da obra Espaço nº 9.**



**Figura 26 - Fotografia de três quartos da obra Espaço nº 9.**



**Figura 27 - Fotografia lateral da obra Espaço nº 9.**

### 3.5. Conservação Preventiva

Com as esculturas restabelecidas estruturalmente, cabe, agora, a prática da conservação preventiva promover a permanência da integridade física e estética das obras. Ações simples como de transporte, manuseio e acondicionamento se não realizadas de maneira planejada e cautelosa podem por a salvaguarda das obras em risco, tendo em vista as características frágeis e complexas que as compõem .

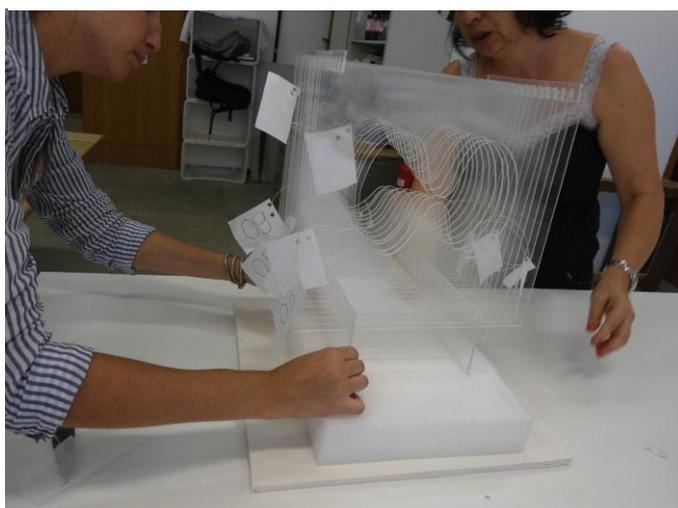
As esculturas serão transportadas para o museu montadas, e irão permanecer desta forma na reserva técnica. Embora o suporte não garanta estabilidade completa, decidiu-se por mantê-las estruturadas devido a dissociação de informações ter sido consequência do desmembramento das obras. Além disso, desmontada a obra exigiria ser manipulada maior número de vezes, o que aumenta a possibilidade de serem causados novos danos.

Como medida preventiva de pré-acondicionamento, para o transporte de volta ao museu e pequenos deslocamentos das obras, foram feitas três bases (uma para cada obra) de *foam board* e espuma de polietileno, que funcionam como bandejas, promovendo maior segurança principalmente no ato de carregar as obras, visto que as esculturas não são fixas, mas encaixadas, e que os suportes não oferecem pontos seguros de apoio.

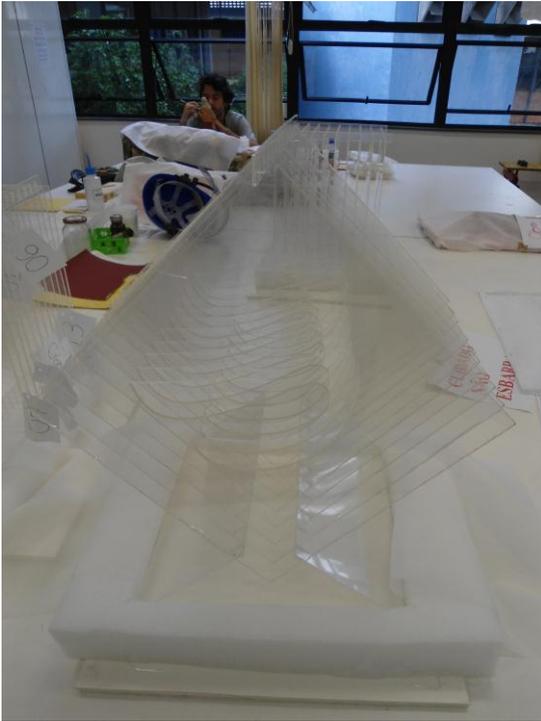
Para se caso haja a necessidade de remover as obras das respectivas bases, foram colocadas sob os suportes fitas de tecido para auxiliar a saída do acrílico do encaixe em que fica inserido na espuma.



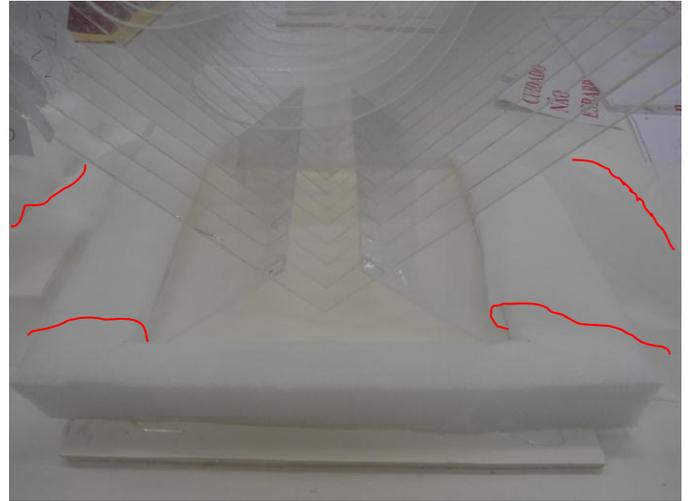
**Figura 28 – Base de espuma de polietileno e *foam board* para a *Espaço n° 9*. A fitas de tecido sobre a espuma, antes de a obra ser encaixada.**



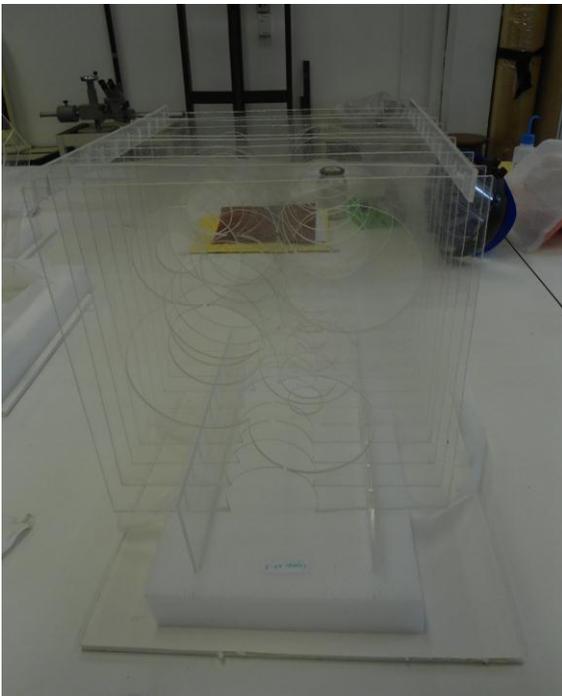
**Figura 29 - Encaixe da obra *Espaço n° 9* no suporte de espuma de polietileno e *foam board*.**



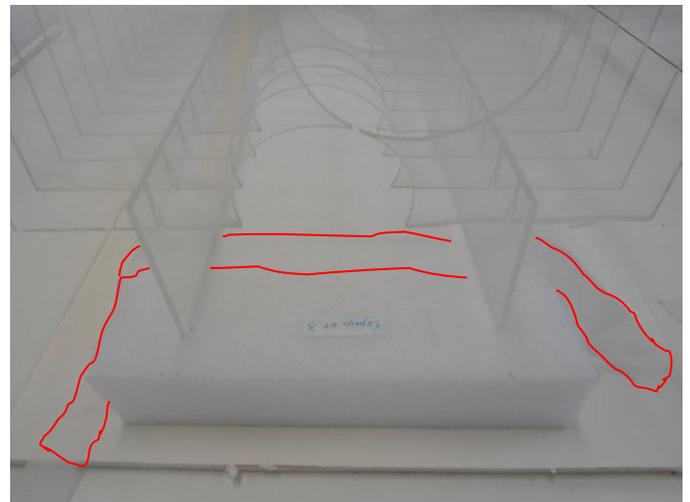
**Figura 30 - Suporte de espuma de polietileno e foam board para a escultura Espaço nº 7.**



**Figura 32 - Detalhe do suporte confeccionado para a obra Espaço nº 7.**



**Figura 33 - suporte de espuma de polietileno e foam board para a escultura Espaço nº 3.**



**Figura 31 - Detalhe do suporte para a obra Espaço nº 3. A linha vermelha indica as alças de tecido que foram colocadas para facilitar a remoção da obra da base.**

Apesar de o material escolhido para a base, o *foam board*, ser menos resistente que a madeira, ele não emite gases como este último, o que torna a introdução desse material indesejável em reservas técnicas.

Estabelecidas na reserva do Museu, recomenda-se que as obras sejam acondicionadas em um local livre de impacto e vibrações e da circulação próxima de pessoas, pois a movimentação das placas sobre o suporte pode causar, com o choque, rupturas e rachaduras que no futuro levarão a quebra dos suportes e/ou das placas que constituem as obras.

As três esculturas apresentam estruturas extremamente frágeis. As perdas, nas placas de acrílico, localizadas nas áreas de encaixe com os suportes provocou a perda de estabilidade das obras como um todo e ainda impossibilitou o encaixe perfeito, deixando as placas soltas em certos pontos. Assim, qualquer pequeno impacto, vibração ou movimentação pode ser um risco para as esculturas.

Quando as obras tiverem que ser eventualmente manipuladas, é indicada a utilização de luvas de tecido. Na falta de luvas de tecido, as luvas descartáveis de látex podem ser usadas, no entanto, recomenda-se que sejam lavadas antes da manipulação, pois elas podem deixar resíduos de pó que tem internamente. Ainda a respeito da manipulação, caso tenham que ser deslocadas de um lugar para o outro, as obras devem ser erguidas e carregadas pela base proposta como pré-acondicionamento.

Outra proposta de pré-acondicionamento foi sugerida ao Museu: uma base de acrílico com a mesma função da base de *foam board*. Esta teria, contudo, aspectos visuais que não interfeririam na contemplação das obras e, assim, além para auxiliar no deslocamento serviriam como recurso expositivo mais seguro. Se as bases de acrílico propostas forem confeccionadas, as esculturas poderão permanecer nelas definitivamente, evitando a movimentação e manipulação desnecessária das obras.

Pela diversidade de materiais do acervo que a reserva técnica que abriga, é difícil atender todas as especificidades que a preservação de acrílicos exige em relação ao controle ambiental. Contudo, as práticas habituais da reserva como a manutenção de temperatura e umidade para que permaneçam constantes e o controle de incidência solar, já são suficientes para amenizar os danos causados por esses fatores de degradação.

### 3.5.2. Transporte e acondicionamento

Para transportar as obras *Espaço n° 3*, *Espaço n° 7* e *Espaço n° 9* de volta ao Museu de Arte da Pampulha foi necessário proteger as esculturas, antes de as embalar, para diminuir possíveis impactos e choque das placas.

Além das bases de *foam board* e polietileno, mencionadas a cima, feitas para a dar mais estabilidade as esculturas, foram adicionados aos espaços entre as placas papéis de seda, com a função de reduzir a movimentação e “amortecer” o contato entre as placas.

Entre os suportes foram inseridas espumas, a fim de reduzir o pontos de peso e pressão que as placas exercem sobre eles.



**Figura 35 – Proteção de papel de seda inserida entre as placas.**

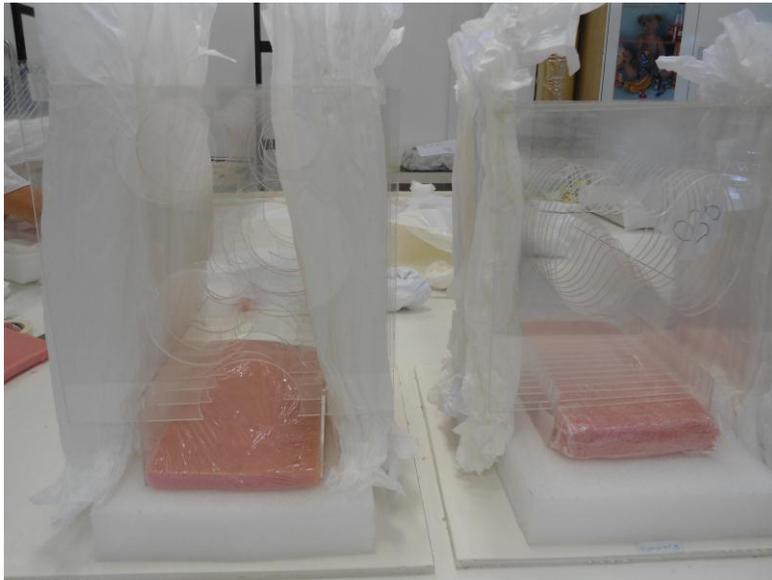


**Figura 34 – Espaço n° 3 preparada para receber a embalagem da transportadora.**

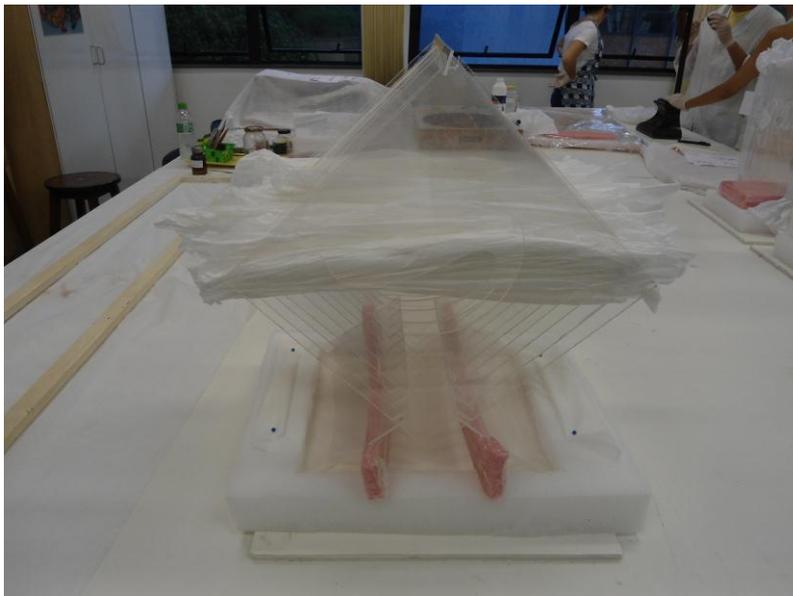
Este sistema de proteção foi realizado com cuidado para não provocar pressão em excesso nenhuma área, o que poderia causar rachaduras ou até a ruptura de partes.

Devidamente protegidas, as obras serão embaladas pela transportadora e levadas de volta ao MAP.

É interessante que as obras permaneçam com esta proteção também na reserva técnica do Museu, já que este sistema limita ainda mais que haja a movimentação das placas das esculturas. No entanto, se for decidido remover as proteções é necessário que o procedimento seja feito com cautela, procurando não mover, nem desencaixar as placas do suporte.



**Figura 36 – Obras protegidas para serem embaladas pela transportadora.**



**Figura 37 - Obra protegida para serem embaladas pela transportadora.**

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluída a pesquisa e atingido o objetivo proposto chega o momento de questionar e refletir sobre o rumos tomados ao longo da realização do trabalho. As obras *Espaço n° 3*, *Espaço n° 7* e *Espaço n° 9*, de Hisao Ohara, quando foram disponibilizadas para estudo pareciam uma tarefa quase que impossível de ser cumprida. Mesmo assim, o desafio foi aceito, em vista das discussões atuais acerca da arte contemporânea que seriam levantadas.

O primeiro e maior desafio encontrado no trabalho foi a problemática gerada pela falta de documentação das três esculturas. O caso dessas obras do Museu de Arte da Pampulha, no entanto, não é um caso isolado: a dissociação da informação em obras de arte produzidas a partir da década de 1960 vem se mostrando um problema museológico recorrente na atualidade. O principal agente dessa situação foi a desordenação das instituições museais, então em formação, além das questões conceituais e construtivas daquele período que transformaram a arte tradicional. Diante disto, surgiram discussões no âmbito da conservação-restauração focando em um debate deontológico e na instauração de novas práticas.

Para contornar esse tipo de problema da arte contemporânea, uma das soluções encontradas por conservadores e profissionais ligados ao museu foi de começar a trabalhar com o auxílio dos artistas autores das obras, já que por se tratar de uma arte recente muitos deles ainda estão vivos, o que não é o caso de Hisao Ohara. Assim, o caminho em busca de informações à respeito das três obras teve que ser outro.

A pesquisa em outros museus e em arquivos se revelou uma prática indispensável no processo. Dado que não foi encontrado nenhum documento completo e conciso, a somatória das poucas informações adquiridas, de forma isolada e em diferentes instituições, resultaram, ao fim, em uma documentação suficiente e satisfatória. Vale também ressaltar que sem a ajuda dos profissionais dos estabelecimentos visitados a realização deste trabalho teria sido ainda mais difícil. Tal fato ilustra como é necessária a cooperação entre conservadores-restauradores e outros profissionais da área na árdua tentativa de garantir a salvaguarda da arte contemporânea.

Simultaneamente às visitas nas instituições, a Comunidade Yuba – comunidade de nipobarsileiros, local onde o artista fixou residência após seu estabelecimento no Brasil– foi contatada, através de emails, a fim de se obter informações sobre as obras produzidas por Ohara, seu processo de criação, enfim, qualquer informação que se pudesse ser disponibilizada a respeito do artista plástico e de suas obras. Aya Ohara, filha de Hisao Ohara, gentilmente, respondeu aos emails e enviou os arquivos digitalizados que possuía, mas nenhum deles, infelizmente, serviu para ajudar no objetivo do trabalho de remontar as esculturas. Aya ainda se dispôs a para responder algumas perguntas sobre o seu pai em entrevista, porém não foi possível encontrá-la enquanto o trabalho estava sendo desenvolvido. Todavia, o contato formado com a herdeira possibilita dar continuidade a pesquisa no futuro, tendo em vista que as fontes de informações ainda não se esgotaram.

A partir da reunião suficiente de dados, deu-se início a fase fundamental do presente trabalho: a de remontagem das obras. O processo de remontagem em si, foi bastante simples, em consequência da extensa pesquisa feita previamente. A pesquisa mais do que dados proporcionou uma proximidade com os objetos de estudo, possibilitando uma melhor compreensão e fruição dos mesmos. Na impossibilidade de encontrar e conversar com o autor das obras, o estudo laborioso sobre a vida, obra, e contexto artístico em que viveu foi primordial para tentar compreender suas intenções na produção das esculturas em questão.

O entendimento das obras se fez necessário, principalmente, quando nos deparamos com a falta de referências na reestruturação sequencial da placas das obras *Espaço n° 7* e *Espaço n° 9*. A primeira, na verdade, possui uma referência numérica, na qual, a princípio se pensou ser a sequência de montagem, porém, disposta nesta forma o efeito visual proporcionado não correspondeu ao esperado a partir do conceito formado sobre a obra; a segunda, diferentemente, não possuía nenhuma marcação numérica. Logo, essas duas esculturas tiveram que ser montadas a partir da observação atenta dos elementos geométricos constituintes, fazendo com que os desenhos formassem uma progressão. Essa “construção” só pode ser realizada devido à experiência estética gerada pelo contato com as obras.

Os suportes também tiveram que ser confeccionados a partir de uma lógica intuitiva. O catálogo da I JAC, de onde onde foram retiradas referências, apenas informava as profundidades totais das obras. Desta maneira, as distâncias entre as ranhuras para

encaixe foram estipuladas. Contudo, acredita-se que o resultado obtido seja muito próximo a forma original das esculturas. De acordo com o estudado e assimilado sobre as obras, o efeito produzido deveria proporcionar uma interação visual, a partir da observação por diferentes pontos, que é gerada pela justaposição das placas transparentes de acrílico.

Tendo em mente que a arte contemporânea é configurada, sobretudo, pela atribuição de valor semântico às obras e, que esse significado é transmitido pelos materiais utilizados e pela forma como estes são apresentados, a execução satisfatória deste trabalho só foi concluída quando, aparentemente, a intenção do artista tinha sido reestabelecida. Contudo, todas as intervenções foram documentadas e seguindo o preceito da reversibilidade, deste modo, caso alguma outra informação que confronte as teorias aqui formuladas seja encontrada, as falhas poderão ser ratificadas.

Finalmente, toda a investigação teve como intenção criar aparatos para que as obras que não possuem documentação fossem devidamente montadas. O processo de documentação, que englobe além de imagens, especificações e orientações, se revelou, assim, um procedimento primordial na arte contemporânea.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Rodrigo Vivas. *Os salões municipais de belas artes e emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte: 1960- 1969*. Campinas: Tese de doutorado apresentada na Universidade estadual de Campinas, 2008.

ARCHER, Micheal. *Arte Contemporânea: Uma arte consisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ÁVILA, Maria Jesus. *A conservação da arte contemporânea: um novo desafio para os museus*.

BARDI, Pietro Maria. *Um século de escultura no Brasil*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1982.

CARVALHO, Humberto Farias. *O tempo e as obras de arte: considerações acerca da possibilidade de conservação de arte contemporânea*. Comunicação apresentada no XV Encontro da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ, em 2008.

\_\_\_\_\_. *A conservação de arte contemporânea: quando a intervenção é inevitável. Estudo de caso do tríptico de autoria de Antônio Dias*. In: I Encontro Luso-brasileiro de Conservação-restauro. Porto, 2011, p. 115-122.

\_\_\_\_\_. *Uma metodologia para a conservação e restauro de arte contemporânea*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009, 214 p.

COCCHIARIALE, Fernando; GEIGER, Anna B. *Abstracionismo geométrico e informal: A vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Arte no Brasil 1950-2000: Movimentos e meios*. São Paulo: Alameda, 2004.

ERBER, Pedro. *Políticas da abstração: pintura e crítica no Brasil e Japão, anos 1950*. Revista Poésis, n. 14, p. 46-49, dez. 2009.

FRANÇA, Conceição L. *Acervos de obras de arte em plástico: perfil das coleções e propostas para conservação desses bens*. Belo Horizonte: Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: ED. Iluminuras, 1999.

FREITAS, T. *O lugar da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica: Andy Warhol e a utilização da cultura massificada*. In: Revista Espaço Acadêmico, nº 128, janeiro de 2012, p. 79-87.

FRONER, Yacy-Ara. *Tópicos em Conservação Preventiva – 8: Reserva Técnica*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

LAGANA, Anna. *Back to transparency, back to life: research into restoration of bronken transparent unsaturated polyester and poly(methyl metracrylate) Works of art*. Conferência ICCOM, Lisboa, 2011.

LOURENÇO, Cecília França. *Nipo-brasileiros: Da luta nos primeiros anos à assimilação local*. In: *Vida e arte dos japonese no Brasil*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1988.

NASCIMENTO, Ana Paula. *Nipo- Brasileiros no Acervo da Pinacoteca*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008.

MACEDO, Rita. *A especificidade da arte contemporânea no âmbito da conservação*. In: *Da Preservação à História da Arte Contemporânea: Intenção Artística e Processo criativo*.

MACHADO, Fernanda Tozzo. *Acoplamento: um estudo de conservação e restauração em acrílico e tinta vinílica na obra de Adolpho Hollanda*. Belo Horizonte: Monografia apresentada no curso de especialização de Conservação e Restauração da UFMG, 2008.

MUÑOZ-VIÑAS, Salvador. *Teoría contemporánea de la restauración*. Madrid: Síntesis, 2003.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. *Identidade, arte e instituições: as disputas nos Salões de arte nos anos de 1960*. Revista Esboços, Florianópolis, v. 18, n. 25, p. 212-236, ago. 2011

OURIQUES, Evandro Vieira; LINNEMANN, Ana; LANARI, Roberto; Instituto Nacional de Artes Plásticas (Brasil). *Manuseio e embalagem de obras de arte: manual*. [Rio de Janeiro]: Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1989.

PEDROSA, Mário. *Arte – Japão e Ocidente*. In: *Jornal do Brasil*, 09/17/1958; publicado em ARANTES, O. (2000). (Org.). *Modernidade lá e cá: textos escolhidos*. 4 ed. São Paulo: EdUSP.

RIBEIRO, Marília A. *Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60*. Belo Horizonte: Ed. C/Arte, 1997.

SHASHOUA, Yvonne. *Wiping away the dirty: a safe option for plastics*. Conferência ICCOM, Lisboa, 2011.

SEHN, Magali M. *A preservação de “instalações de arte com ênfase no contexto brasileiro: discussões teóricas e metodológicas*. São Paulo: Tese (Doutorado) - Departamento de Artes Plásticas/Escola de Comunicações e Artes/USP, 2010.

\_\_\_\_\_ Arte Contemporânea: da Preservação aos Métodos de Intervenção.  
2001. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes (ECA).  
Universidade de São Paulo, SP.

SPINELLI, João (Curadoria). *Arte nipo-brasileira: momentos*. São Paulo: Ed. Takano,  
2001.

## APÊNDICE

### A. Ficha de documentação da obra Espaço nº 3

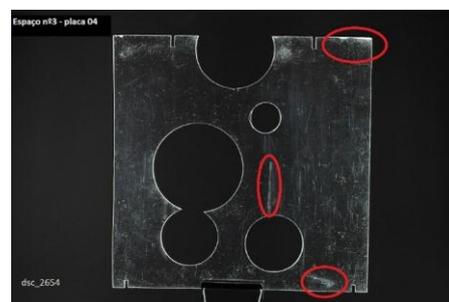
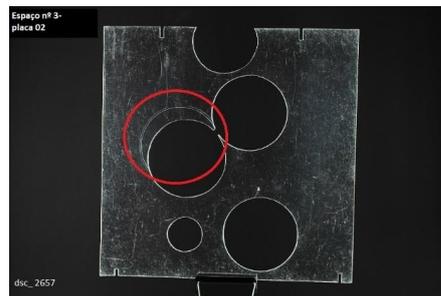
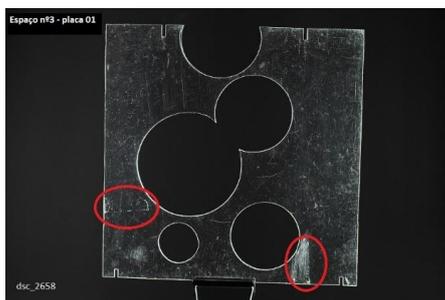
FICHA DE DOCUMENTAÇÃO	
<b>IDENTIFICAÇÃO</b>	
<b>Artista:</b> Hisao Ohara	
<b>Título:</b> Espaço nº 3	
<b>Nº de placas:</b> 10	
<b>Data:</b> 1967	
<b>Coleção:</b> Museu de Arte da Pampulha – Belo Horizonte – Minas Gerais	
<b>Nº de Registro:</b>	
<b>Tipologia:</b> Escultura	
<b>Dimensões (placa/obra):</b> placa 30 x 30 cm Obra 30x 38 x 30 cm	
<b>Materiais :</b> Acrílico	
<b>FOTOGRAFIA</b>	
	
<b>ANÁLISE CONSTRUTIVA</b>	
A escultura <i>Espaço nº 3</i> é composta por 10 (dez) chapas quadradas de acrílico, justapostas, com desenhos circulares vasados, de tamanhos variados. A obra é sustentada por duas bases retangulares, também de acrílico, que se encaixam perpendicularmente as placas. Dois	

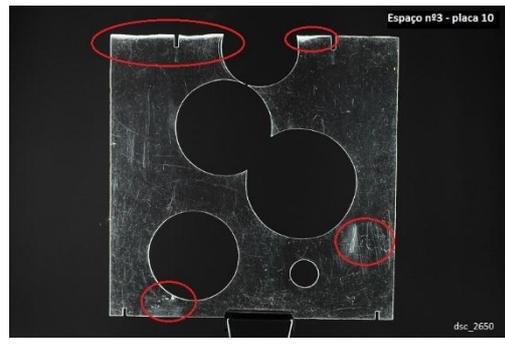
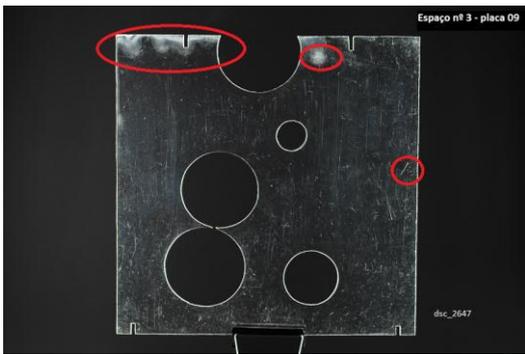
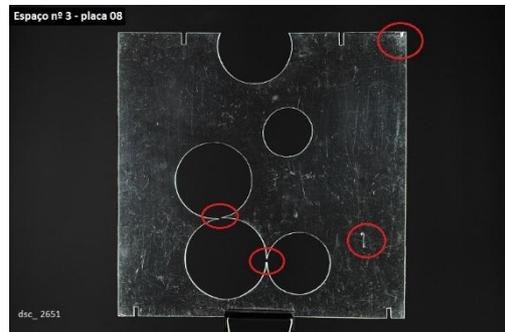
suportes superiores, retangulares e perpendiculares às placas, conferem maior estabilidade à obra.

## ESTADO DE CONSERVAÇÃO

O conjunto da obra *Espaço nº 7* apresentam, de maneira geral, em todas as placas, abrasões, riscos e sujidades. Duas placas apresentam bordas irregulares e com mudança de coloração (placas 09 e 10), duas placas (placas 02 e 03) apresentam marca do traço do artista e uma placa (placa 01) apresenta uma mancha.

## MAPEAMENTO DOS DANOS





## B. Ficha de documentação da obra Espaço nº 7

### FICHA DE DOCUMENTAÇÃO

#### IDENTIFICAÇÃO

**Artista:** Hisao Ohara

**Título:** Espaço nº 7

**Nº de placas:** 11

**Data:** 1967

**Coleção:** Museu de Arte da Pampulha – Belo Horizonte – Minas Gerais

**Nº de Registro:**

**Tipologia:** Escultura

**Dimensões (placa/obra):** placa 30 x 30 cm

Obra 43 x 47 x 29 cm

**Materiais :** Acrílico

#### FOTOGRAFIA



## ANÁLISE CONSTRUTIVA

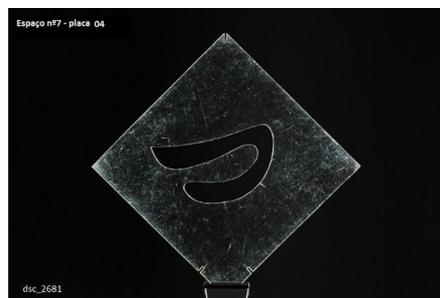
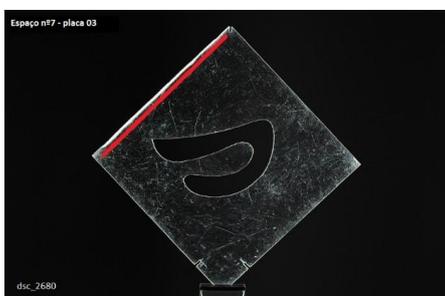
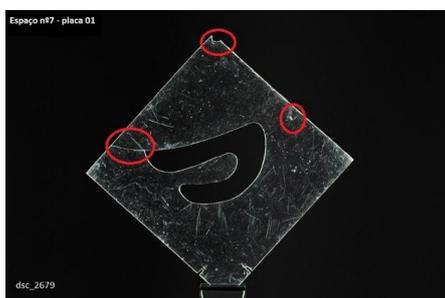
A escultura *Espaço n° 7* é composta por 11 (onze) chapas losangulares de acrílico, justapostas, com um desenho abstrato e geométrico ao centro. Todas as chapas possuem a mesma fora geométrica, contudo, com tamanhos diferentes, proporcionando uma progressão quando enfileiradas.

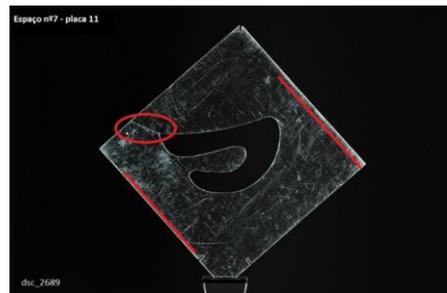
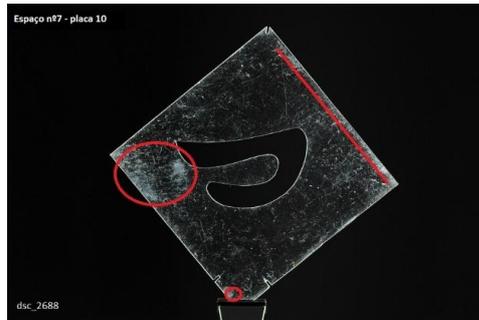
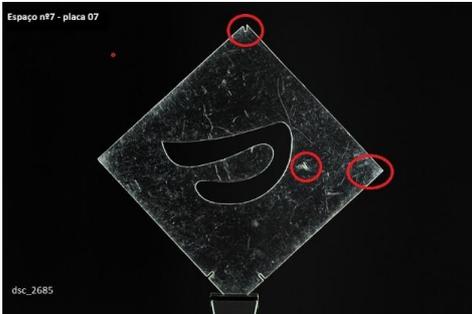
As chapas de acrílico são sustentadas por duas bases retangulares, também de acrílico, que se encaixam à 45° com as placas. O topo é firmado por um suporte retangular que é encaixado na quina superior das placas.

## ESTADO DE CONSERVAÇÃO

O conjunto da obra *Espaço n° 7* apresenta, de maneira geral, em todas as placas, abrasões, riscos e sujidades. Possui, no total, duas placas (placas 01 e 11) com o tipo de fissura ilustrado a cima, além quatro placas (placas 01, 02, 05, 06) com perdas nas áreas de encaixe, semelhantes a destacada na imagem.

## MAPEAMENTO DOS DANOS





**C. Ficha de documentação da obra *Espaço n° 9***

**FICHA DE DOCUMENTAÇÃO**

**IDENTIFICAÇÃO**

**Artista:** Hisao Ohara

**Título:** Espaço n° 9

**N° da placa:** 13

**Data:** 1967

**Coleção:** Museu de Arte da Pampulha – Belo Horizonte – Minas Gerais

**N° de Registro:**

**Tipologia:** Escultura

**Dimensões (placa/obra):** placa 30 x 30 cm

Obra 30x 38 x 20 cm

**Materiais :** Acrílico

**FOTOGRAFIA**



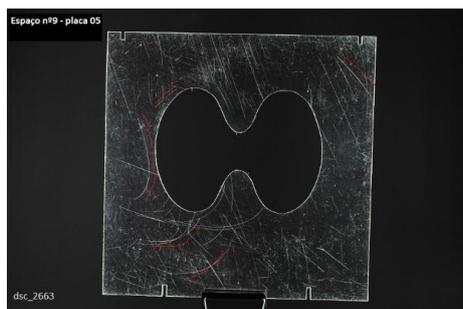
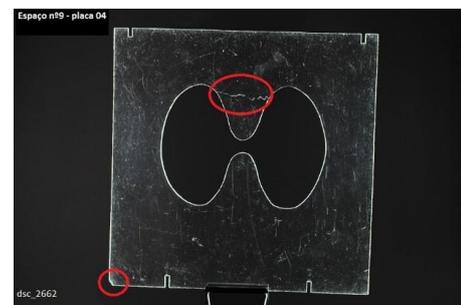
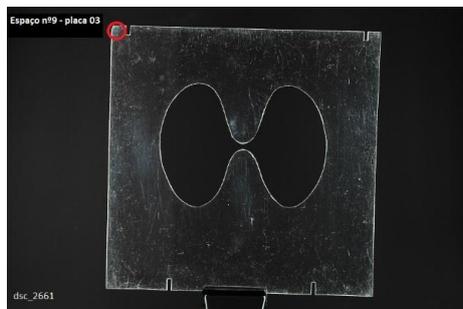
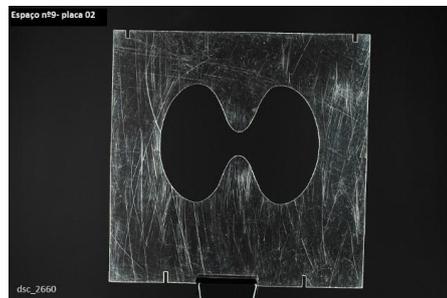
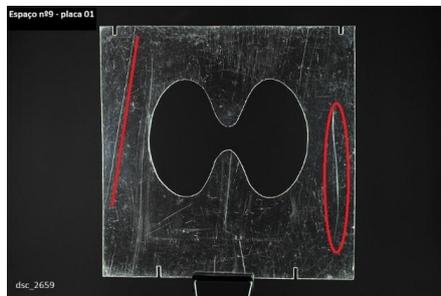
## ANÁLISE CONSTRUTIVA

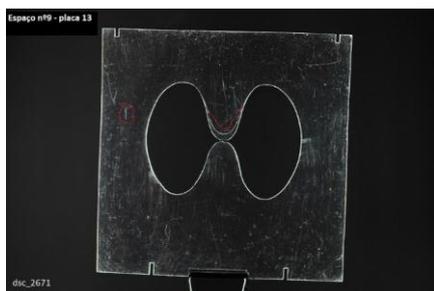
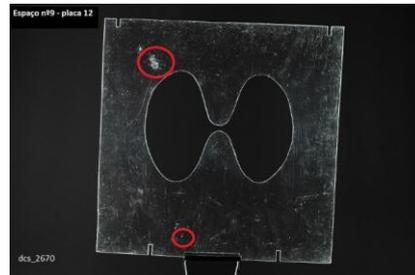
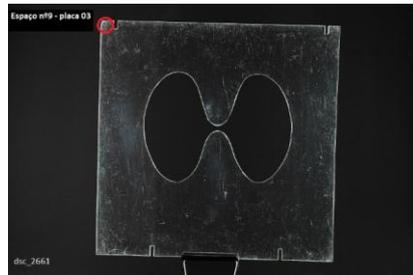
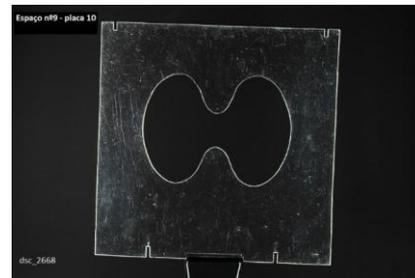
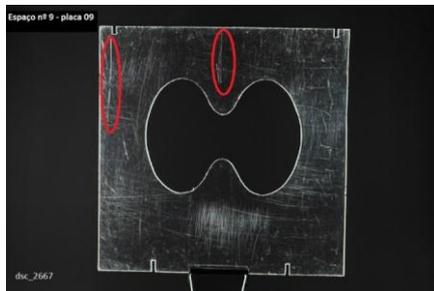
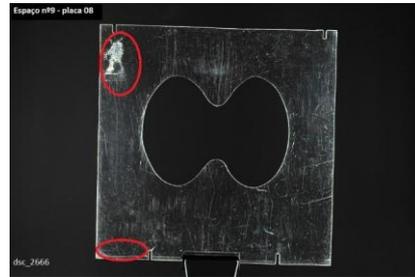
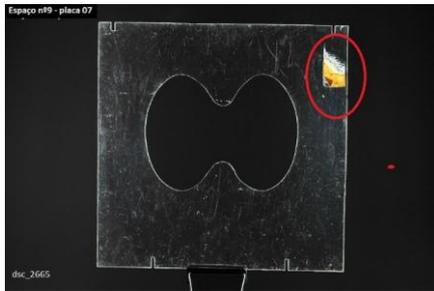
A escultura *Espaço n° 3* é composta por 10 (dez) chapas quadradas de acrílico, justapostas, com desenhos circulares vasados, de tamanhos variados. A obra é sustentada por duas bases retangulares, também de acrílico, que se encaixam perpendicularmente às placas. Dois suportes superiores, retangulares e perpendiculares às placas, conferem maior estabilidade à obra.

## ESTADO DE CONSERVAÇÃO

O conjunto da obra *Espaço n° 9* apresentam, de maneira geral, em todas as placas, abrasões, riscos e sujidades. Possui, no total, duas placas (placas 07 e 08) com resquícios de adesivo, como ilustrado a cima.

## MAPEAMENTO DOS DANOS





**ANEXO**

A. Ficha de inscrição de Hisao Ohara para o XXII SMBA/PBH (frente)<sup>62</sup>:

APCBH

XXII SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES  
MUSEU DE ARTE DE BELO HORIZONTE

AP.01.01.00 0310  
1967.11.20  
V. Nº 14

Recebida em 20.11.67

**A**

FICHA DE INSCRIÇÃO

NOME HISAO OHARA

NATALIDADE 2 de março de 1933.

NACIONALIDADE Japonesa

RESIDENCIA - RUA 1/2 YUBA C.P. 2, Mirandópolis N. O. B. São Paulo

TEL. \_\_\_\_\_ CIDADE Mirandópolis

TÍTULO DA OBRA	SECÇÃO	A VENDA?	VALOR?	DATADO DE
1- <u>ESPAÇO</u> Nº 3	Escultura	sim	N. 700,00	10. - 1967
2- <u>ESPAÇO</u> Nº 7	"	"	"	10. - 1967
3- <u>ESPAÇO</u> Nº 9	"	"	"	11. - 1967

O requerente declara conhecer o regulamento do XXII Salão Municipal de Belas Artes e submete-se a todas as exigências do mesmo

data \_\_\_\_\_

Hisao Ohara  
Assinatura do participante

*Trabalho forçado, pertence ao Acervo*

04

08

09

10

<sup>62</sup> Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte/ Museu de Arte da Pampulha (Documento localizado como AP.01.01.00.014 - 0310)



PREFEITURA DE BELO HORIZONTE  
Secretaria Municipal de Educação e Cultura  
MUSEU DE ARTE

REGULAMENTO DO XXII SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES

- Art. 1.º — O XXII SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES, organizado e dirigido pelo MUSEU DE ARTE DE BELO HORIZONTE, realizar-se-á de 12 de dezembro de 1967 a 5 de fevereiro de 1968, destinando-se a reunir trabalhos representativos da arte contemporânea.
- Art. 2.º — Compreenderá o Salão as seções de pintura, escultura, gravura e desenho.
- Art. 3.º — A seleção e julgamento dos trabalhos serão feitos por uma Comissão de 5 (cinco) membros, sendo 3 (três) escolhidos pela Direção do Museu e 2 (dois) eleitos pelos artistas que tenham participado de, pelo menos, 2 (dois) dos cinco (5) últimos salões, ou que tenham sido premiados em qualquer dos últimos 5 (cinco) salões.
- I — Não poderá fazer parte desta Comissão qualquer artista inscrito no Salão.
- II — Em caso de empate caberá à Direção do Museu o voto de Minerva.
- III — Caso algum dos eleitos não aceite, o encargo será substituído pelo seguinte mais votado.
- IV — O participante, com direito a voto, indicará dois nomes de críticos de arte, na cédula que acompanha a ficha de inscrição.
- Art. 4.º — Caberá à Comissão, prevista no Art. 3.º, selecionar os trabalhos que participarão do Salão bem como, dentre estes, atribuir os prêmios a que se referem os Arts. 11.º e 13.º, não cabendo recurso quanto ao mérito de suas decisões.
- Art. 5.º — Só ficarão isentos de seleção os artistas especialmente convidados, pela Direção do Museu, para esporm em Sala Especial.
- I — Os artistas convidados não concorrerão a qualquer prêmio.
- Art. 6.º — Para participar do XXII Salão deverá o interessado:
- I — Ser brasileiro, ou estrangeiro residente no país há dois anos, no momento da inscrição.
- II — Enviar ao Museu de Arte — Secretaria do Museu de Arte, Prefeitura de Belo Horizonte, 2.º andar, sala n.º 74, até o dia 15 de novembro de 1967, integralmente preenchida e com letra bem legível, a ficha de inscrição.
- III — Enviar seus trabalhos para o Museu de Arte — PAMPULHA, Belo Horizonte, até o dia 17 (dezesete) de novembro de 1967.
- IV — As inscrições poderão ser feitas pelo correio, em carta registrada, valendo a data do carimbo do correio.
- Art. 7.º — Cada artista apresentará, no máximo, 3 (três) obras e, no mínimo, 2 (duas) em cada seção, prevista no Art. 2.º.
- Art. 8.º — Depois de enviadas ao Museu de Arte as obras ~~as~~ poderão ser retiradas após o encerramento do Salão.
- I — Os artistas residentes em Belo Horizonte, e não selecionados para o Salão, deverão retirar seus trabalhos até 15 dias depois de publicado o resultado da seleção, não se responsabilizando o Museu de Arte pelas obras não retiradas em tempo.
- II — Os artistas, residentes em Belo Horizonte, cujos trabalhos forem selecionados, deverão retirá-los até 30 (trinta) dias após o encerramento do Salão, mantido o especificado no mesmo Art., item I.
- Art. 9.º — Os artistas residentes fora de Belo Horizonte deverão enviar seus trabalhos com frete pago, sendo que os mesmos serão devolvidos com frete a pagar.
- Art. 10.º — O XXII Salão Municipal de Belas Artes conferirá os seguintes prêmios:
- I — Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte, no valor de NCr\$ 4.000,00 (quatro mil cruzeiros novos) ao melhor artista, em qualquer seção, que obtiver, no mínimo, 4/5 (quatro quintos) dos votos do Júri.
- II — Prêmio à obra de pesquisa mais relevante, no valor de NCr\$ 2.000,00 (dois mil cruzeiros novos).
- III — Prêmio no valor de NCr\$ 2.000,00 (dois mil cruzeiros novos) ao primeiro colocado nas seções de pintura, escultura, gravura e desenho.
- IV — Prêmio no valor de NCr\$ 1.000,00 (um mil cruzeiros novos) ao artista, segundo colocado nas seções de pintura, escultura, desenho e gravura.
- Art. 11.º — Uma das obras dos artistas premiados dentro dos itens I, II, III e IV do Art. 10.º, por indicação dos membros do Júri, passará a pertencer ao Museu de Arte.
- Art. 12.º — Além destes prêmios, poderão existir prêmios de aquisição oferecidos por entidades e firmas, particulares ou públicas.
- I — Para este fim, os artistas deverão indicar, na ficha de inscrição, se se candidaram a estes prêmios e qual o valor da obra.
- Art. 13.º — Os prêmios poderão deixar de ser conferidos, mas não poderão ser transferidos, acumulados ou divididos.
- Art. 14.º — A aquisição de obras expostas no XXII Salão será feita, exclusivamente, através de sua Seção de Vendas.
- I — O Museu de Arte reterá 15% (quinze por cento) do preço marcado em cada obra adquirida.
- II — O participante deverá indicar, na ficha de inscrição, se suas obras deverão ser colocadas à venda, bem como o preço das mesmas, o qual não poderá ser alterado posteriormente.
- Art. 15.º — Embora tomando todas as cautelas necessárias, o Museu de Arte não se responsabilizará por eventuais danos sofridos pelos trabalhos enviados. Caberá aos expositores assegurar as obras contra quaisquer riscos, se o desejarem.
- Art. 16.º — A Comissão só aceitará trabalhos datados depois de 1964, inclusive.
- Art. 17.º — Os participantes deverão assinalar no verso das obras seu título, dimensões, técnica e preço, bem como escrever: XXII Salão Municipal — Museu de Arte — Belo Horizonte.
- Art. 18.º — Os participantes interessados em melhor divulgação de seus trabalhos poderão enviar ao Museu de Arte — Prefeitura de Belo Horizonte — fotografia das mesmas em branco e preto, bem como dados biográficos.
- Art. 19.º — Os casos omissos, no presente regulamento, serão resolvidos pela Direção do Museu de Arte.

Belo Horizonte, 10 de outubro de 1967.

Renato Falei  
Diretor do Museu de Arte

