

# AS EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS E O ESTUDO LABORATORIAL DAS OBRAS DE ARTE

**António João Cruz**

Doutorado em Química Analítica

Colaborador do Instituto de José de Figueiredo de 1992 a 1997

Docente da Escola Superior de Conservação e Restauro

Os bens culturais, em particular as obras de arte, têm um suporte físico que condiciona as outras componentes, entre as quais as de natureza estética e estilística, pelo que tais obras não podem ser devidamente estudadas se for ignorada esta dimensão material. A preparação de uma exposição temporária constitui uma oportunidade única para este estudo, designadamente por ser mais fácil nesta ocasião reunir os interesses das diversas áreas envolvidas nas obras de arte, permitir melhor e mais fácil acesso às peças, possibilitar ou favorecer o estudo de conjuntos de obras de alguma forma relacionadas entre si e, finalmente, graças ao catálogo, proporcionar um bom meio de divulgação do trabalho realizado. Esta divulgação, contudo, por um lado, requer que o laboratório consiga elaborar um texto de síntese acessível e interessante para um público não familiarizado com a ciência; por outro lado, exige que, em vez de anexos ou apêndices, seja disponibilizado no catálogo um espaço semelhante ao que é proporcionado a outros estudos.

## **LES EXPOSITIONS TEMPORAIRES ET L'ETUDE SCIENTIFIQUE DES OEUVRES D'ART**

Les biens culturels, et en particulier les oeuvres d'art, ont un support physique qui conditionne les autres composantes qui leur sont propres, entre autres celles de nature esthétique et stylistique; de sorte que de telles oeuvres ne sauraient être dûment étudiées si leur dimension matérielle est ignorée.

La préparation d'une exposition temporaire représente une occasion unique d'entreprendre ce type d'étude, notamment parce qu'il est plus aisé d'unir alors les intérêts des différentes disciplines liées aux oeuvres d'art, de faciliter l'accès aux pièces, de permettre ou favoriser l'étude d'ensembles d'oeuvres qui présentent un certain lien entre elles et finalement, grâce au moyen de divulgation qu'est le catalogue, de faire connaître le travail réalisé. Toutefois, cette divulgation demande, d'une part que le laboratoire réussisse à élaborer un texte de synthèse accessible et intéressant pour un public non familiarisé avec les sciences et exige, d'autre part, qu'au lieu d'annexes ou d'appendices, il soit consacré aux études de laboratoire un espace similaire à celui réservé dans le catalogue à toute autre investigation.

## **TEMPORARY EXHIBITIONS AND LABORATORIAL STUDY OF WORKS OF ART.**

The cultural properties, particularly the works of art, have a physical support that influences the other components, namely the aesthetic and stylistic and therefore a material study is essential for their correct understanding. The preparation of a temporary exhibition presents a rare opportunity for this study, because on those occasions it is easier to bring together the various areas of knowledge involved, to have easier and better access to the works of art, to make possible or favour the study of set of work related to one another in some way and finally, to spread the research undertaken through the catalogue. This publication requires however the laboratory's ability to elaborate an interesting and accessible synthesis in a language adapted to a broad audience, as well as enough space in the catalogue, similar to that allocated to other studies, and not just an appendix.

## A OBRA DE ARTE E A SUA MATÉRIA

A arte é, por essência, imaterial.

Os seus objectos, no entanto, têm uma estrutura física que lhes condiciona as formas, são feitos de materiais com cor e textura próprias, foram realizados com o auxílio de instrumentos que deixam marcas visíveis, intencionais ou não, que tanto podem contribuir para o objectivo do artista como se podem constituir em obstáculo ao seu entendimento.

Não sendo o material que faz a obra de arte plástica, é ele que torna possível a comunicação - visual ou tátil - com alguns dos nossos sentidos e, portanto, nele se alicerça a imaterialidade que a define. Como, em síntese, sublinhou Madeleine Hours há uma vintena de anos, "a obra de arte é matéria antes de ser mensagem". Material e imaterial, em simbiose, formam, assim, uma só obra — que, na realidade, não pode ser compreendida se olvidada for alguma dessas componentes.

Os aspectos materiais de uma obra de arte em grande parte só podem ser convenientemente caracterizados com o recurso a uma série de saberes, métodos e equipamentos de natureza científica — ou, mais precisamente, relacionados com as ciências exactas e naturais — que se encontram num laboratório, de modo que estudo material de uma obra de arte significa, em geral, estudo laboratorial ou — numa designação mais corrente, mas menos feliz — estudo científico.

Este estudo toma formas e características diferentes conforme a obra, os objectivos, os recursos laboratoriais ou outras condicionantes, mas, no essencial, consiste na identificação e caracterização dos materiais, através de métodos químicos, físicos ou biológicos, e caracterização do seu modo de utilização, ou seja, das técnicas.

No caso de uma pintura de cavalete, por exemplo, este estudo pode começar por uma observação cuidada e sistemática dos aspectos superficiais utilizando algum equipamento simples, como uma lupa binocular, que permita atender a detalhes não facilmente acessíveis a vista humana desarmada, a qual pode pôr em evidência, entre muitos outros aspectos, a reduzida espessura da camada cromática ou, pelo contrário, a existência de empastamentos, assim como o movimento dos pincéis e das espátulas ou a ordem pela qual foram pintados os motivos representados.

No entanto, a cor, a textura e as formas exteriores têm uma espessura, ou uma história, que, podendo ser simples algumas das vezes, reproduzindo a película superficial que directamente é observada ou sentida, é quase sempre complexa porque a cor e a textura raramente podem nascer assim, instantaneamente, a superfície. Entre o suporte de uma pintura e a sua face visível, passando pelo desenho subjacente, há habitualmente um muito variável número de camadas, que podem ou não ser discriminadas pelas intenções ou pelos materiais, que concorrem para o resultado final. Fotografia a radiação ultravioleta e a radiação infravermelha, reflectografia de infravermelho, radiografia e cortes transversais preparados com microscópicas amostras são alguns dos instrumentos que permitem observar o que, dissimulado pelo visível, não é directamente alcançado pelos olhos. Podem mostrar, por exemplo, os traços do desenho, a liberdade que denotam, o modo como são sugeridas as sombras ou os volumes e as alterações que o artista fez ao programa inicial. Ou, para apenas dar mais um exemplo, podem mostrar a estratigrafia das camadas cromáticas correspondentes a determinado motivo ou efeito.

A um nível mais profundo, no sentido em que envolve estruturas muito mais pequenas, surge a identificação dos materiais empregues, de suportes a vernizes, passando pelos pigmentos, pelos aglutinantes, pelos corantes e portudo o mais que pode constituir a pintura. Dos métodos clássicos de análise aos mais recentes métodos instrumentais, tudo pode ser solicitado para pôr em evidência os materiais que, do vasto conjunto disponível, foram de facto utilizados. Esta escolha

realizada pelo artista dá conta das suas preferências pessoais, mas também põe em evidência tradições culturais e técnicas e relaciona-se com o enquadramento económico e social, quer do autor da obra, quer dos destinatários da mesma. Acresce ainda que a identificação dos materiais pode ajudar a esclarecer questões relacionadas com a cronologia, em virtude de alguns materiais, designadamente pigmentos, terem vidas autónomas, sendo possível precisar com relativo rigor a data em que começaram a ser utilizados ou aquela em que caíram em desuso.

A partir deste exemplo muito sumariamente apresentado, não é difícil perceber que muita da informação assim disponibilizada pode ser extremamente valiosa para a caracterização de uma obra ou de uma personalidade artística, ombreando com os aspectos de natureza estética ou estilística mais frequentemente considerados. Além das obras de arte, porém, outras peças que integram os bens culturais, entre as quais os bens arqueológicos, patenteiam idêntico diálogo entre os constituintes materiais e as propriedades de outra natureza, como forma e função, pelo que também os aspectos materiais são, conseqüentemente, parte integrante de qualquer caracterização destas obras.

Tal facto já é reconhecido há mais de dois séculos, pelo menos desde que em 1774 foram analisadas duas espadas da Idade do Bronze, encontradas na Irlanda. Não obstante os primeiros estudos neste domínio da utilização dos recursos laboratoriais na caracterização dos bens culturais terem-se voltado predominantemente para a arqueologia, já nos inícios de oitocentos se encontravam exemplos de identificação química dos pigmentos empregues em pinturas da Antiguidade. Mesmo no nosso país este tipo de abordagem tem mais de um século, pois em 1889 foram publicamente apresentados por Alfredo Bensaúde os resultados das análises químicas de diversos objectos metálicos pré-históricos. A identificação dos materiais de que é feita uma pintura, essa, ainda que mais recente, remonta ao início da década de vinte, ocasião em que Herculano de Carvalho realizou algumas análises a pedido de Carlos Bonvalot.

As obras de arte e os outros bens culturais, no entanto, estão sujeitos a condições físicas-químicas-biológicas adversas e à acção dos homens, as quais, continuamente e de um modo mais ou menos visível, não deixam de transformar esses objectos, perturbando o seu espírito, e, no limite, podem conduzir as obras à sua irreversível aniquilação.

O estudo material conduzido com o objectivo da caracterização de uma obra, por exemplo segundo o programa atrás grosseiramente esboçado para uma pintura, pode igualmente ser útil quer na avaliação do estado de conservação dessa mesma obra, quer numa intervenção de conservação e restauro. Com efeito, além dos materiais que não sofreram alteração significativa desde que saíram das mãos do artista, este estudo pode igualmente incluir a caracterização das alterações observadas, nomeadamente identificando os materiais que entretanto se formaram, seja provenientes do exterior, seja por transformação dos materiais iniciais, os processos que a eles conduziram e, a partir daqui, as causas de alteração. Tal diagnóstico pode vir a aconselhar, por exemplo, uma intervenção de conservação ou a tomada de medidas de conservação preventiva — uma das quais pode ser a decisão de não cedência da peça para uma exposição temporária. Do estudo material pode ainda fazer parte a delimitação e identificação de modificações a que as obras foram sujeitas, seja em antigas intervenções de conservação e restauro — normalmente realizadas com critérios bastante diferentes dos actuais —, seja por razões de outra ordem, nomeadamente de natureza estética, iconográfica ou funcional. Por outro lado, não obstante o treino e a experiência adquiridos por um conservador a longo da sua carreira, que permitem saber com alguma facilidade quais os produtos que mais vantajosamente podem ser utilizados numa certa intervenção, há sempre si-



A obra de arte e as áreas envolvidas no seu estudo.

tuações — porque mais complexas ou mais incomuns — em que surgem problemas dificilmente resolúveis, pelo menos de forma segura, sem o concurso do laboratório. É precisamente por isso que frequentemente o conservador tem ao seu dispor o apoio de um laboratório especializado na análise das obras de arte — como entre nós acontece no Instituto José de Figueiredo.

## O ESTUDO LABORATORIAL NO ÂMBITO DE UMA EXPOSIÇÃO

Não obstante a vantagem na contribuição das ciências exactas para a caracterização material das obras de arte, o valor destes estudos raramente é explicitamente reconhecido nos catálogos das exposições temporárias. De facto, sendo hoje corrente encontrar-se nestes catálogos, particularmente nos das exposições concebidas no âmbito da história de arte, uma contextualização das obras, dos autores ou dos temas apresentados, englobando, entre outros aspectos, os de natureza histórica, estética, estilística, iconográfica ou sociológica, verifica-se, contudo, que os aspectos materiais, especialmente aqueles que apenas a análise laboratorial permite abordar, só episodicamente são contemplados.

A título de exemplo, pode-se referir que no universo das exposições de pintura que nos últimos dez anos se realizaram em Portugal, somente foram realizados e publicados estudos laboratoriais no âmbito de três: as de Silva Porto (Museu Nacional de Soares dos Reis, 1993), Mário Eloy (Museu do Chiado, 1996) e Bento Coelho da Silveira (Galeria de Pintura do Rei D. Luís, 1998)<sup>1</sup>. A estas deve-se acrescentar uma quarta exposição, ainda que com génese e características diferentes — Nuno Gonçalves (Museu Nacional de Arte Antiga, 1994) —, que contou entre os seus principais objectivos o de dar a conhecer a documentação fotográfica e radiográfica produzida no âmbito de um abortado projecto de estudo da pintura portuguesa do século XV. Nas restantes, porém, ou não houve qualquer intervenção laboratorial ou, se existiu, não foram apresentados, de forma minimamente organizada, quaisquer resultados. Tal situação, contudo, pelo menos no que toca à pintura, não é um exclusivo nacional, como se pode concluir, por exemplo, pelo balanço este ano publicado por J. R. J. van Asperen de Boer, um físico, inventor da reflectografia de infravermelho, que nas últimas décadas tem trabalhado neste campo do estudo laboratorial das obras de arte.

A preparação de uma exposição temporária dedicada a um autor, uma escola ou uma época, no entanto, proporciona uma rara e boa ocasião de estudo das obras. Éo que se observa nas várias áreas habitualmente agrupadas sob a designação de história de arte, como normalmente o testemunham as novas investigações que em tais situações são realizadas, as novas interpretações que são propostas e as novas sínteses que são elaboradas, e também é assim no que toca aos aspectos materiais e, portanto, ao estudo laboratorial — embora neste

caso, como fica dito, tais oportunidades raramente tenham sido aproveitadas.

Mas, afinal, de onde advém a importância desta situação, segundo a perspectiva laboratorial?

Em primeiro lugar, é importante ter-se presente que o estudo material de uma obra, ainda que coordenado por alguém que domine os métodos e a tecnologia empregues nessa investigação, deve ser feito em estreita colaboração com todos aqueles que lidam com a obra, designadamente os historiadores da arte e os conservadores. Ora, em que outra ocasião será mais fácil — ou menos difícil — convocar para um mesmo objecto e um mesmo objectivo os interesses naturalmente diversos destes vários intervenientes?

Em segundo lugar — e será este, talvez, o factor mais evidente —, normalmente, há uma maior disponibilidade da obra e um mais fácil e incondicional acesso a mesma durante a preparação de uma exposição temporária do que noutras ocasiões — basta pensar, por exemplo, nas obras de colecções particulares ou nas que integram exposições permanentes. Por um lado, abre-se o caminho ao deslocamento do equipamento de estudo e observação até as obras ou, pelo contrário, graças ao pretexto da exposição ou ao orçamento da mesma, torna-se possível levar a obra ao laboratório. Por outro lado, quando no âmbito da preparação da exposição é também realizada uma intervenção de conservação e restauro, o que é habitual, a obra, particularmente uma pintura, fica muito mais exposta à análise, nomeadamente, devido à remoção da moldura e da grade, de vernizes amarelados ou escurecidos e de camadas de repintes. Acresce ainda que nestes casos não só o conservador pode prestar informação substancial a respeito das técnicas utilizadas e integridade da obra, por exemplo, podendo — e devendo — colaborar directamente com o laboratório, como o próprio estudo material pode ter grande utilidade para o conservador.

O estudo de uma certa obra pode ser realizado com alguma facilidade numa qualquer ocasião, nomeadamente quando ela é sujeita a intervenção de conservação e restauro, independentemente de essa acção se incluir ou não na preparação de uma exposição temporária. Porém, quando esta é a causa imediata daquela intervenção, torna-se habitualmente possível proceder a um estudo, em simultâneo, de um conjunto de obras de algum modo relacionadas entre si como raramente se consegue noutras circunstâncias — eis um terceiro factor a considerar. A vantagem é que, tal como sucede noutras áreas, o estudo laboratorial das obras de arte, em grande número de casos, só pode ser convenientemente realizado num contexto de várias obras.

É certo que existem valiosas abordagens de peças isoladas, como, entre outros marcos nesta história da colaboração entre a arte e a ciência, o estudo da pintura dos irmãos van Eyck representando a Adoração do Cordeiro Místico ou o da obra figurando As Bodas de Canaã, de Veronèse, aquele publicado em 1953, este em 1992. Nestes casos, à semelhança doutros, tratava-se de caracterizar uma só obra — exactamente essas. Muitas vezes, no entanto, pretende-se caracterizar um autor ou uma época ou, noutros casos, deseja-se um parecer sobre a autoria ou a datação de uma obra — aliás, a maior parte das solicitações dos historiadores de arte ao laboratório inserem-se nesta última problemática,

A caracterização de um autor ou de uma época evidentemente que não pode ser realizada com uma só obra, por muito emblemática ou importante que seja. É verdade que na carreira de um artista ou nas obras de um certo período há tendências materiais que se mantêm constantes e lhes dão consistência, mas há também fases de actividade ou correntes artísticas que só várias obras, de diferentes fases ou de diferentes correntes, conforme o caso, permitem distinguir. Um autor ou uma época, portanto, só podem ser materialmente descritos através das semelhanças e diferenças encontradas num conjunto significativo de obras, sendo a carac-

terização tanto mais segura quanto maior for a representatividade das obras e o seu número. Afinal, como igualmente sucede num estudo voltado para os aspectos estéticos e estilísticos.

No que toca a autoria e a datação, verifica-se que a maior parte dos casos exige a comparação da obra em causa com outras representativas sobre as quais não recaia qualquer dúvida a respeito, precisamente, da autoria e da datação. Naturalmente, esta comparação pode ser efectuada com o recurso a informação disponibilizada em trabalhos precedentes. Porém, quando tais estudos não existem — situação que é muito frequente — torna-se indispensável caracterizar também outras obras. Foi o que aconteceu, por exemplo, com uma pintura de Mário Eloy: existindo dúvidas acerca da data da sua execução, no âmbito da preparação da exposição retrospectiva da sua obra, realizada no Museu do Chiado, teve que ser efectuado o estudo de um pequeno conjunto de pinturas do artista.

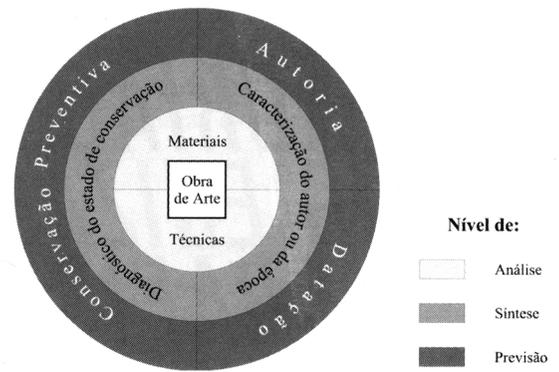
A organização dos problemas não em torno de obras, mas de temas ou assuntos, está na origem de mais algumas situações em que é inevitável a análise de diversas obras, por implicarem uma resposta intrinsecamente estatística. Por exemplo, afirmar que certo pigmento é mais frequentemente utilizado numa época do que noutra, por exemplo, afirmar que o amarelo de chumbo e estanho é mais comum no início do que no fim do século XVII, só é possível porque foi analisado um grande número de pinturas destes dois períodos. Semelhantemente, a conclusão de que determinado tipo de medalhas feitas em liga de cobre apresenta teores de prata e antimónio significativamente maiores no século XV do que no século XVI não impede que com duas determinadas peças se verifique precisamente o oposto, já que essa conclusão é válida apenas no contexto de um conjunto aleatório de obras, quando consideramos valores médios, e não para exemplares concretos.

Neste momento, talvez seja fácil perceber estas três razões olhando para outro lado: toda a reabilitação urbana da parte oriental da cidade de Lisboa que aconteceu ou foi iniciada com a EXPO'98, pelo menos em teoria, poderia ocorrer sem esta mesma exposição. No entanto, não há dúvidas de que assim tudo foi mais fácil e mais rápido e se fez muito antes do que aconteceria de outra forma. Com as exposições temporárias e o estudo laboratorial, no essencial, a situação é a mesma.

Mas, depois do pretexto e da pressão que uma exposição temporária representa, da maior acessibilidade ou disponibilidade das peças que nessa ocasião se verifica e da possibilidade de estudo simultâneo de várias obras que assim surge, há ainda uma outra razão para se considerar que uma exposição temporária, do ponto de vista laboratorial, é uma ocasião única: a oportunidade de publicação do trabalho realizado no catálogo. Por um lado, sucede que um estudo laboratorial — ou de qualquer outra natureza, afinal — não está completo enquanto não for convenientemente divulgado, constituindo esta mesma divulgação uma parte integrante do mesmo. Por outro lado, sabe-se que são diferentes os hábitos de publicação na área das ciências exactas e naturais e na área das ciências sociais e humanas, em particular na história da arte, verificando-se, nomeadamente, que no primeiro caso as revistas científicas são privilegiadas como veículo de comunicação enquanto no segundo é concedida maior importância aos livros. Desta sorte, o catálogo de uma exposição temporária, integrando-se nesta última categoria, proporciona ao laboratório a possibilidade de ir directamente ao encontro dos outros interessados na obra de arte — o que de modo algum se passa com uma revista especializadíssima numa estreita área do conhecimento dito científico, na maior parte dos casos pouco voltada para obras de outras artes.

Porquê, então, o desinteresse manifestado nos catálogos?

Muito provavelmente, não haverá aqui razões específicas, sendo antes as mesmas que em geral se encontram para a pouca colaboração, a propósito das obras de arte, entre a arte e a ciência, principalmente as



O estudo laboratorial das obras de arte: níveis de abordagem e finalidades.

dificuldades de comunicação que têm origem na inexistência de uma linguagem comum, seja por falta de formação dos historiadores de arte nos aspectos mais básicos das ciências exactas e naturais, seja pelas dificuldades que os laboratórios normalmente têm em apresentar os seus resultados de forma acessível aos não iniciados

## A APRESENTAÇÃO DO ESTUDO

O estudo laboratorial de uma obra de arte, como está dito, não fica completo antes de divulgado, sendo a publicação em letra de forma dos resultados obtidos o modo mais frequentemente utilizado para o efeito. Um dos problemas que se coloca a este respeito é o da forma a adoptar para esta comunicação com os outros, pois há duas possibilidades: relatório técnico ou estudo de síntese. Ou seja: descrição exhaustiva e sistemática de todas as informações obtidas na investigação material ou apresentação dos principais resultados e suas consequências ao nível dos problemas iniciais, seja da história da arte, seja da conservação.

De um modo geral, o relatório técnico está muito mais de acordo com as características da investigação científica. Além disso, não é possível uma síntese sem esses resultados exhaustivos e sistemáticos. Mas se interessa a quem trabalha no laboratório e pode também ser útil ao conservador, é na maior parte dos casos de leitura muitíssimo difícil para o historiador de arte ou para outro leitor não familiarizado com a ciência. Se o laboratório efectivamente pretende captar a atenção e o interesse das outras áreas envolvidas nas obras de arte, além de determinado equipamento e certas competências no domínio das ciências exactas e naturais, tem de possuir também a capacidade de divulgar os seus resultados junto de um público com diferente formação — o que implica saber elaborar para um catálogo de uma exposição um texto onde, de forma clara, sintetiza os resultados obtidos e as suas implicações nos problemas colocados pelas obras estudadas.

Obviamente que o laboratório deve igualmente encontrar receptividade e abertura por parte do coordenador do catálogo, de modo que esse trabalho não seja relegado para um qualquer anexo ou apêndice — como, por exemplo, é muito frequente na área da arqueologia (para referir um caso recente, veja-se o que acontece no catálogo do Pavilhão de Portugal, da EXPO'98). Ainda que, só por si, a inclusão do texto sobre os aspectos materiais no catálogo seja algo de positivo, essa posição secundária mostra também que ainda não está completamente compreendido o papel do laboratório na valorização dos objectos culturais. Não significa isto, porém, que dessa situação sejam exclusivamente responsáveis os comissários das exposições. É natural que tenham a sua quota de responsabilidade, mas esta, antes de mais, é dos laboratórios que não puderam ou souberam mostrar a importância da sua colaboração. ■

## Notas:

<sup>1</sup>Rigorosamente, o estudo sobre as obras de Bento Coelho da Silveira encontra-se actualmente no prelo.