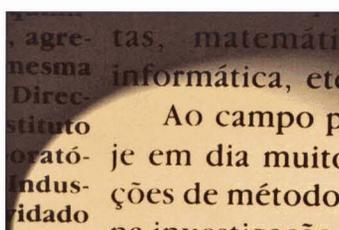


SE CADA OBRA DE ARTE É ÚNICA, PORQUÊ ESTUDAR MATERIALMENTE CONJUNTOS DE OBRAS?

António João Cruz

Doutorado em Química Analítica
Docente no Departamento de Conservação e Restauro U.N.L.



Estritamente no campo da conservação e restauro, os problemas que envolvem o estudo material das obras de arte são normalmente abordados através da análise de uma só obra.

Já quando a colaboração do laboratório é dirigida no sentido da história da arte, não obstante a individualidade de cada uma das obras, a maior parte das situações, que estão quase sempre relacionadas com problemas de autoria e datação, só são resolúveis através do estudo de conjuntos. Este é também o contexto em que são abordadas algumas questões colocadas pelo estudo mais vasto dos bens culturais, como é evidenciado pela arqueometria. Só os conjuntos permitem construir a escala que serve de medida ou referência às propriedades, químicas ou outras, que são determinadas para cada uma das obras, propriedades estas em que se fundamenta a colaboração do laboratório.

Dans le domaine de la Conservation-Restauration, les problèmes ayant trait à l'étude matérielle des œuvres d'art sont, en général, abordés en partant de l'analyse d'une seule œuvre.

Par contre, quand la collaboration du laboratoire va dans le sens de l'histoire de l'art, malgré l'individualité de chaque œuvre, la plupart des situations – qui se rapportent presque toujours à des problèmes de datation et d'identification d'auteur – ne sont résolues qu'à travers l'étude d'ensembles.

C'est également dans ce contexte que sont abordées les questions posées par une étude plus vaste des biens culturels, comme le domaine de l'archéométrie en est un exemple.

Ce sont les ensembles qui permettent de construire une échelle de mesure ou de référence aux propriétés – chimiques ou autres – déterminées pour chacune des œuvres, et pour lesquelles se justifie la collaboration du laboratoire.

If any work of art is unique, why material studies of ensembles are made?

Strictly in the field of conservation, the material studies of the works of art are usually realised with only one work. However, when the laboratory searches for an answer to the questions raised by an art historian, questions frequently related with authorship and chronological issues, the research must be made in the ensemble's context, in spite of the individuality of the works that constitute such collection. Also, many material problems raised by cultural properties in general, not only the works of art, are treated in that way — which is visible in the archaeometry domain. Only the ensembles provide the scale in which the material properties, chemical or not, of the works of art can be measured and interpreted, properties in which settles the laboratory collaboration.

Cada obra de arte é única, seja ela pintura, escultura, peça de ourivesaria, de cerâmica ou de outra natureza. Materializa uma visão do autor, ainda que possa ser anónimo, num determinado momento e num certo lugar. Constitui uma mensagem que pode ser apenas estética, mas também filosófica, social, económica ou política. E, igualmente, dá conta do conflito entre a exploração e o aproveitamento das propriedades dos materiais que vêm a dar corpo à obra e os limites a esta impostos por esta mesma matéria. Sendo os momentos irrepetíveis, naturalmente que uma outra obra saída das mesmas mãos traduz outras preocupações e outras procuras e testemunha um outro diálogo com os materiais que, inclusivamente, pode tirar proveito das realizações anteriores.

É certo que há tradições, ou escolas, ou correntes, que os artistas continuam, repetindo aqui, modificando ali. Também há obras que não nasceram para serem vistas isoladamente, como as pinturas que formam um retábulo, ou se inserem num conjunto bastante mais vasto, como uma pintura mural no edifício de que faz parte. Mas, mesmo nestes casos, qual o interesse do estudo material, através dos recursos laboratoriais, não de uma, mas de várias obras? Por exemplo, que pode acrescentar ao estudo de um dos painéis de um conjunto retabular o estudo das restantes pinturas que o integram?

Fará muita diferença este alargamento do objecto de estudo no caso de uma investigação suscitada por um problema de conservação e restauro? E, numa situação desencadeada a partir da história da arte? A importância dos conjuntos no estudo material das obras de arte é muito variável, estando em grande parte dependente do tipo de questão colocada ao laboratório.

De um modo geral, os problemas relacionados com a conservação e restauro podem ser abordados através da análise de uma só obra de arte - precisamente aquela que está na origem das dúvidas. É o que acontece, nomeadamente, quando se pretende saber se a folhagem de cor castanha observada na árvore representada numa certa pintura sempre foi desta cor ou se foi pintada de verde, resultando a cor castanha da transformação dos pigmentos verdes ao longo do tempo; quando se quer averiguar o estado de conservação geral de uma outra obra ou a extensão dos repintes a que a mesma foi sujeita; quando se pretende identificar os produtos de alteração formados à superfície de uma estátua de bronze exposta às intempéries no jardim de uma residência barroca, dos vidros de um vitral medieval ou das pedras de uma catedral; quando se tem em mente averiguar se determinadas manchas no tecto de uma sala palaciana são salpicos de tinta dispostos com intuito decorativo ou se resultam de uma alteração, como o "foxing" numa folha de papel.

Trata-se de situações em que a investigação laboratorial é necessariamente conduzida directamente sobre as obras - ao contrário do que se passa nos testes de envelhecimento de

materiais. Trata-se, também, de situações que estão na origem de um dos três tipos de estudos laboratoriais de obras de arte considerados por van Asperen de Boer [1] - o inventor da reflectografia de infravermelho, em finais da década de 60 -, tipo este que, a acrescentar à natureza do problema a que pretende dar resposta, se caracteriza pela dispersão dos resultados obtidos e dificuldade de acesso aos mesmos - já que a sua maior parte nunca é publicada, ficando guardada nos arquivos das instituições de conservação e restauro existentes em diversos países, de que o Instituto José de Figueiredo, entre nós, serve de exemplo. (Se na época em que van Asperen de Boer estabeleceu a sua tipologia não era visível uma forma eficaz de resolver o problema da divulgação desta informação, hoje, quando a Internet ganhou a importância e a dimensão conhecidas, não é isso que se verifica, embora este meio de comunicação ainda não tenha sido utilizado neste contexto.)

Dado o grande peso deste tipo de estudos na área da conservação e restauro - uma vez que os testes de envelhecimento de materiais são

muito menos frequentes - e, por outro lado, conhecida a relação existente entre a estatística e os conjuntos (fig. 1), não admira a reduzida utilização daquela ciência, mesmo ao seu nível mais simples, em trabalhos publicados inclusivamente em revistas de conservação em que existe significativa contribuição das ciências exactas, como é o caso da que tem como nome "Studies in Conservation" [2].

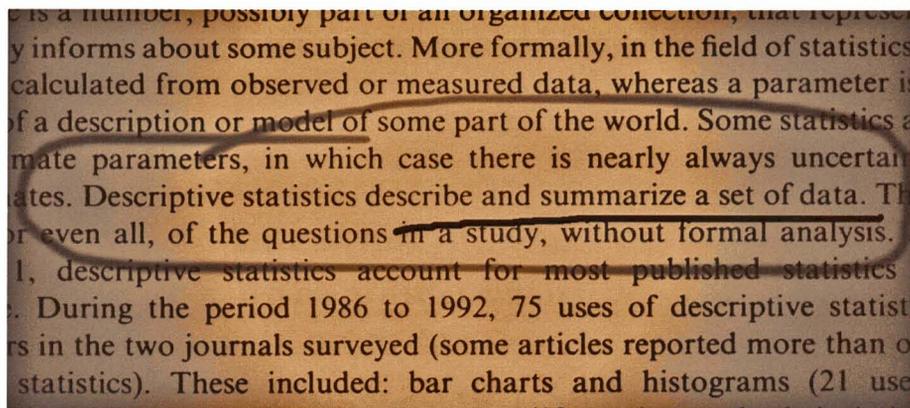


Fig. 1 - "A estatística descreve e sumaria um conjunto de dados" (Reedy, Reedy, op. cit.). Quanto maior é o conjunto de obras, maior é a necessidade da estatística para resumir a informação obtida para as diferentes obras.

Contudo, convém salientar que este estudo de uma obra isolada nunca é realizado sem o recurso aos resultados proporcionados por outros estudos. Por exemplo, a identificação dos produtos de alteração formados à superfície de um material através de um espectro de difracção de raios X é efectuada comparando este espectro com outros que funcionam como referências ou padrões, embora obtidos noutras ocasiões e em diferentes laboratórios (fig. 2). Da mesma forma, a interpretação da radiografia de uma certa pintura é feita comparando-a, consciente ou inconscientemente, com outras estudadas anteriormente. Assim, sucede que estes estudos laboratoriais só na aparência são isolados, pois são sempre enquadrados por outros exames ou análises, ainda que indirectamente e de forma não explícita.

Esta reduzida importância do estudo material de conjuntos em situações estritamente relacionadas com a conservação e o restauro não implica, porém, a inexistência de alguns casos de estudos laboratoriais que, por necessidade, incidem sobre as várias obras de um conjunto. Porque é que os vidros de um vitral estão mais alterados do que os outros que fazem parte do mesmo monumento? - eis um exemplo de uma questão que conduz a um estudo com tais características.

Onde o conjunto de obras constitui o contexto indispensável à resolução de muitos problemas, senão a maior parte, é, no entanto, no campo da colaboração do laboratório com a história da arte.

Questões como a de saber quem fez ou quando foi feito um objecto,

[1] J. R. J. van Asperen de Boer - An introduction to the scientific examination of paintings. In: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek. Vol. 26 (1975). Pp. 1-4

[2] T. J. Reedy, C. L. Reedy - Statistical analysis in conservation science. In: Archaeometry. Vol. 36 (1994). Pp. 1-23.

digamos uma pintura, as quais estão relacionadas, respectivamente, com os problemas de autoria e datação, ou a questão de saber se este mesmo objecto é ou não falso, que é um caso particular daquelas duas -interrogações que são as que mais frequentemente os historiadores da arte colocam ao laboratório-, salvo alguns casos particulares em que é possível o recurso à datação por dendrocronologia (aplicável apenas a suportes de madeira) ou em que são identificados pigmentos anacrónicos na época a que é atribuída a obra (por exemplo, branco de titânio num quadro atribuído ao século XVI, já que este material só começou a ser utilizado no nosso século), são questões que necessariamente implicam o estudo de diversas outras obras que possam caracterizar um artista ou uma escola, estudo este que pode já pré-existir ou ter que ser simultaneamente efectuado. Estas obras que servem de referência têm de ser representativas do contexto envolvido e, portanto, de acordo com os mais elementares princípios da estatística, devem ser em número o mais elevado possível (designadamente para se minimizar o risco de obras experimentais, logo atípicas, serem tomadas como características) e devem dar conta da diversidade existente no contexto considerado relevante. Imagine-se, por exemplo, que se pretende saber se determinada pintura é de um José Campas. Na inexistência de qualquer estudo sobre este autor, será necessário estudar, juntamente com esta pintura, um conjunto significativo de obras que seguramente José Campas tenha executado na época correspondente aos períodos ou fases onde estilisticamente possa eventualmente ser colocado o quadro em causa, obras estas com temática, dimensões e outras características técnicas semelhantes. José Campas, José Malhoa, Carlos Botelho -tanto faz. A averiguação da autenticidade de uma pintura, salvo em raros casos como os acima referidos, terá sempre que ser feita deste modo, no contexto de um conjunto de obras. Um trabalho sério e científico, como se espera de um laboratório, de forma alguma pode ser realizado, por exemplo, pedindo emprestado a um anónimo particular uma obra supostamente do

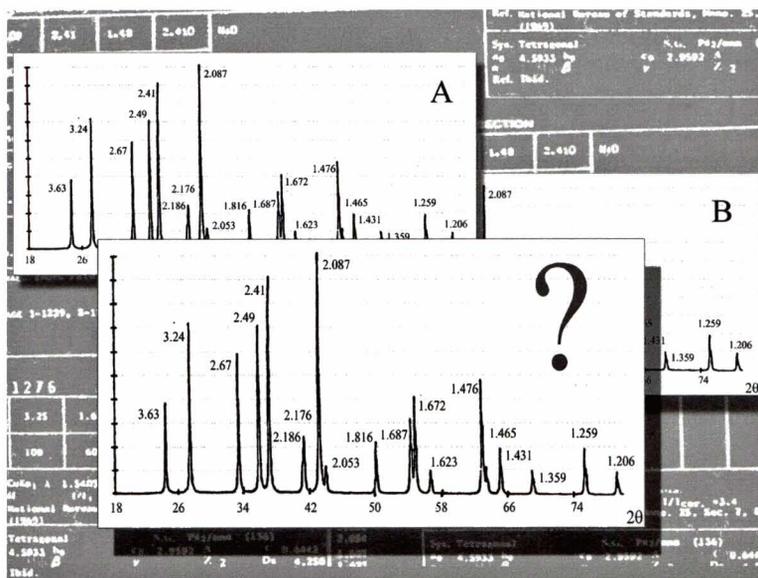
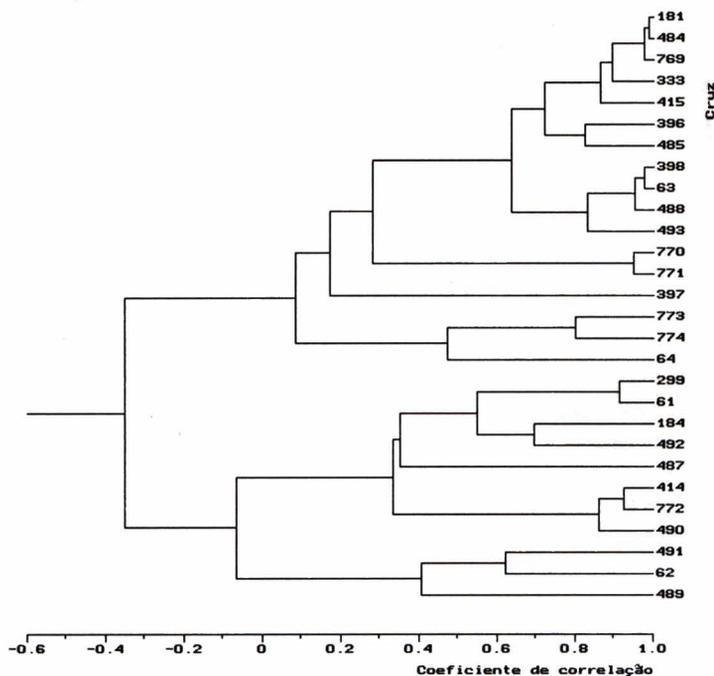


Fig. 2 - A identificação de um material através de um espectro de difracção de raios X, ou de um espectro de qualquer outra natureza, faz-se por procura, num conjunto de referência, dos espectros mais semelhantes ao do material desconhecido.

Fig. 3 - Na figura estão agrupadas as peças de ourivesaria, que fazem parte de uma colecção, segundo a semelhança da sua composição química. Mostra, por exemplo, que as semelhanças materiais entre as peças com os números 181, 484 e 769 são muito maiores do que as existentes entre a generalidade das outras peças, o que sugere uma mesma origem. Tal conclusão não seria possível sem a escala proporcionada pelo conjunto de que fazem parte estas peças (resultados não publicados).



pintor em causa, de temática completamente diferente da obra com autenticidade duvidosa, sem qualquer preocupação com a eventual posição cronológica das duas obras numa mesma carreira que pode ter abarcado várias décadas. Imagine-se que a obra nesta situação tomada como referência, sem se saber, é falsa. Nestas circunstâncias, qual o valor da comparação efectuada? E se as técnicas e os materiais empregues por esse pintor foram mudando ao longo dos anos, como normalmente acontece? Que se concluiria, por exemplo, do confronto de uma das primeiras obras de Picasso com uma das que executou no final de carreira? E, além disso,

pintará o artista um retrato no atelier da mesma forma que uma paisagem ao ar livre? E pintará da mesma forma um pequeno quadro, que só pode ser visto de perto, e um quadro com uma área pelo menos dez vezes superior? E durante o seu período de actividade procurará o pintor os materiais necessários à sua arte na mesma loja ou junto do mesmo fabricante, ainda que mude de residência, ainda que incessantemente busque os materiais que melhor o servem?

Talvez fosse desnecessário insistir tanto nesta importância do conjunto em situações deste tipo se houvesse a garantia de que ela efectivamente é reconhecida, quer da parte do laboratório, quer da

parte do historiador. Talvez fosse desnecessário insistir se o exemplo imaginado fosse efectivamente fictício, e não real.

Talvez fosse desnecessário insistir se também não surgisse aqui um dos terrenos em que o historiador da arte provavelmente corre o maior risco de decepção e desilusão. É que nas raras vezes em que recorre ao laboratório, utiliza-o em última instância, ou seja, nos casos em que a sua habitual metodologia de trabalho não lhe garante resultados suficientemente seguros, ou nas situações mais delicadas, em que não pode correr riscos ou precisa de apoios, preferencialmente objectivos. Portanto, deposita no laboratório a sua última esperança - mas depois, muitas vezes, não consegue uma resposta, porque não há dados de referência disponíveis [3].

[3] J. R. J. van Asperen de Boer - Op. cit. Uma situação semelhante, mas a respeito dos conservadores, é descrita em Peter E. Lasko, Johan Lodewijks - Le conservateur et le

cientifique: vers une unification de leurs objectifs. In: Museum. Vol. XXXIV, n.º 1 (1982), pp. 31-33.

Situações semelhantes, mas não tão sensíveis como aquelas em que normalmente estão envolvidas pinturas, encontram-se igualmente noutras áreas artísticas.

Considere-se o caso, por exemplo, em que se pretende saber se determinadas peças de ourivesaria que fazem parte de uma colecção museológica poderão ter sido executadas numa mesma oficina ou se correspondem a cópias, feitas em vários locais, de um mesmo modelo comum, e em que também se pretende averiguar se a sequência cronológica estabelecida para essa colecção a partir de critérios de natureza estilística tem algum apoio doutra natureza. Como abordar estas questões? Por um lado, pode-se partir do princípio que peças com composição química semelhante, nomeadamente ao nível das impurezas, têm a mesma origem, pois as diferentes matérias-primas e os diferentes processos metalúrgicos utilizados em diferentes regiões tornam muito improvável que em diferentes locais, ainda que se copiem as formas, se obtenham ligas metálicas com teores semelhantes de elementos químicos que não são intencionais. Por outro lado, o estudo de alguns conjuntos -

repetido, conjuntos - tem posto em evidência que a evolução das tecnologias ao longo da história conduz frequentemente à diminuição de algumas impurezas das ligas metálicas [4]. Assim, a análise química do conjunto de peças que constitui esta colecção, através das semelhanças e das diferenças encontradas e da ordenação das peças segundo o teor daquelas impurezas que poderão ser úteis no estabelecimento de uma cronologia relativa, permitirá uma abordagem daquelas questões, tanto mais frutuosa e segura quanto maior for o conjunto considerado, abordagem que seria impossível a partir de peças isoladas. Dadas duas obras que colocam

a questão de saber se terão ou não sido realizadas na mesma oficina, até que ponto são significativas as diferenças de composição química que, naturalmente, se encontram? Só a comparação destas diferenças com aquelas que são encontradas na totalidade do conjunto permitirá responder a esta dúvida e, conseqüentemente, concluir algo acerca da proveniência das duas peças (fig. 3).

No contexto do panorama geral atrás traçado, há ainda, pelo menos, dois aspectos que importa referir.

Em primeiro lugar, deve ser mencionado que no campo mais vasto

dos bens culturais, e não apenas das obras de arte, também os conjuntos podem ser extremamente importantes. Por exemplo, no campo da colaboração do laboratório com a arqueologia, não obstante a existência de dúvidas que podem ser esclarecidas apenas com um só objecto - designadamente quando é possível fazer uma datação por carbono 14 ou termoluminiscência -, há muitos temas que só podem ser abordados nessa escala maior (fig. 4). É o que acontece, entre muitos outros, com a determinação da proveniência de cerâmicas ou vidros e, indirectamente com os aspectos económicos e sociais que podem pôr em evidência (por exemplo, rotas comerciais) [5]. Este estudo só é possível a partir da comparação química das diferentes peças que constituem um conjunto, estando o interesse dos resultados relacionado com a sua dimensão [6].

O segundo aspecto que deve ser mencionado é o de que dando um sentido mais lato à palavra conjunto, de forma a incluir sob esta designação as obras que de alguma maneira estão relacionadas, ainda que de diferente natureza, então o número de casos de conservação e restauro que tem de ser abordado à escala do

conjunto aumenta muito significativamente. Explicar, por exemplo, a alteração de uma pintura mural de um determinado monumento é algo que, muito provavelmente, não pode ser feito apenas através da análise dessa mesma pintura. Para se poder alcançar aquele objectivo é muito frequente ser necessário estudar também o edifício, não necessariamente com os mesmos meios, particularmente as estruturas arquitectónicas [7].

Para concluir, porquê, então, estudar materialmente conjuntos de obras?

Em todos os casos mencionados, e nos outros todos que também poderiam servir de exemplo, o estudo de um conjunto permite construir

uma escala que serve de medida ou referência às propriedades, químicas ou outras, que são determinadas para cada uma das obras. Nenhum objecto artístico traz em si esta escala, pelo que sempre que é necessário avaliar o significado dos dados laboratoriais, sobretudo os de natureza quantitativa, é necessário recorrer a um conjunto. É a escala assim obtida que permite medir as semelhanças e as diferenças existentes entre as obras que constituem esse conjunto, semelhanças e diferenças ao nível da composição química, das técnicas utilizadas ou de qualquer outro aspecto de natureza material. ■

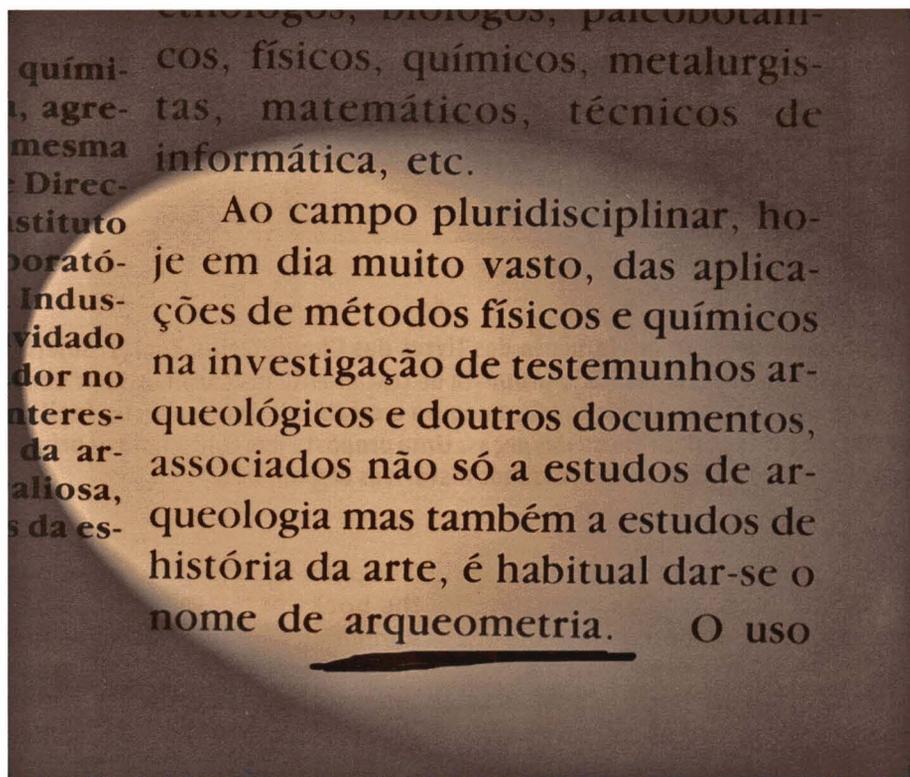


Fig. 4 - Na área da arqueometria encontram-se muitos exemplos de situações em que é indispensável o estudo de conjuntos (Peixoto Cabral, op. cit.).

[4] Cf., por exemplo, L. A. Glinsman, L. C. Hayek - A multivariate analysis of renaissance portrait medals: an expanded nomenclature for defining alloy composition. In: *Archaeometry*. Vol. 35 (1993). Pp. 49-67.

[5] Cf., por exemplo, João M. Peixoto Cabral - Arqueometria. In: *Colóquio/Ciências*. N.º 7 (1991). pp. 58-78.

[6] Como exemplo de um estudo em que são particularmente evidentes as vantagens dos

conjuntos de grande dimensão e diversidade, veja-se E. V. Sayre - Summary of the Brookhaven program of analysis of ancient glass. In: *Application of science in examination of works of art. Proceedings of the seminar: September 7-16, 1965*. Boston: Museum of Fine Arts, 1965. Pp. 145-154.

[7] Paolo Mora, Laura Mora, Paul Philippot - *Conservation of wall paintings*. London: Butterworths, 1984. Cap. 8.