

A especificidade da arte contemporânea no âmbito da conservação

Imaginando uma breve revisão da história da arte do século XX, identificamos imediatamente algumas constantes na arte contemporânea que conduzem a uma necessidade de repensar a sua preservação. Na realidade, ao contrário do que se passava nos séculos anteriores, a arte contemporânea deixou de ser maioritariamente constituída por objectos únicos, prevalecendo obras com diversos componentes. Em vez da pintura ou da escultura, objectos individuais e contidos em si próprios, encontramos, sobretudo a partir de meados da década de 50, obras com prevalência performativa e objectos múltiplos, que devem ser entendidos no todo e não pelas partes. Como afirma Mildred Constantine, a arte de hoje é complexa, múltipla, divisível, separável, feita de diversas partes. Consequentemente, os sentidos alternativos, a vulnerabilidade dos materiais, a intenção dos artistas, assim como os problemas de aquisição - já não de obras únicas, mas também de instalações e ambientes - e os métodos para lidar com manifestações sem precedentes na produção de arte, levantam novos problemas.¹ Cronologicamente, é a partir do momento em que arte deixa de ser mimética, e a sua significação partilhada de forma aparentemente transparente, que se geram dúvidas na possibilidade de entendimento intersubjectivo da mesma e consequentemente na tomada de decisões no que diz respeito à sua preservação.

O fim da arte mimética coincide com o início do século XX, altura em os artistas passam também a recorrer a materiais não tradicionais, ou seja, materiais que não foram à partida concebidos para integrar obras de arte, atribuindo-lhes uma carga pessoal e iconológica muito forte. A relação entre material, técnica e significação, torna-se assim muito intensa e específica, com o início das vanguardas. Na realidade, na arte tradicional² a significação do objecto no sentido material era menos ambígua, na medida em que os materiais e técnicas serviam a significação que era determinada pela representação. Existia assim maior consenso relativamente à significação, uma vez que esta era mais facilmente partilhável.

Um outro aspecto que acentua a especificidade da arte contemporânea diz respeito à durabilidade, que está relacionada com os aspectos anteriores: se, como diz Ijsbrand Hummelen, na arte tradicional a durabilidade era da responsabilidade do artista, a verdade é que na arte contemporânea essa situação é completamente distinta. Desde finais do século XIX, os materiais passaram a ser escolhidos não em função da sua durabilidade, mas sim em função da sua capacidade comunicativa e expressiva.³ De facto, não poderia ser de outro modo num tempo em que a produção industrial e o alargamento dos horizontes culturais forneciam tantas opções, inexistentes nos séculos anteriores; mas também, acrescente-se, numa altura em que surgia o

¹ Ver Mildred Constantine, «Preface», *Mortality/ Immortality, The Legacy of 20th-Century Art* (Miguel Angel Corzo ed.), Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1999, pg. IX.

² Apesar do pouco rigor do termo, usamo-lo aqui, à falta de outro, para designar a arte anterior às vanguardas do século XX.

³ Ijsbrand Hummelen, « Preservation of Contemporary Art: New Methods and Strategies? », *Mortality Immortality. The Legacy of 20th Century Art* (coord. Miguel Angel Corzo), Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1999, pg. 171

público anónimo e o mercado, alterando as relações entre produtor e fruitor / proprietário da obra.

Devido ao desinteresse dos criadores pela durabilidade dos objectos, e à utilização diversificada de materiais, as obras geralmente necessitam de intervenções de conservação e restauro desde muito cedo. A grande diferença relativamente à arte de períodos anteriores é que frequentemente é preciso intervir nas obras ainda durante a vida dos artistas que as criaram, ou seja, o artista vivo compensa de certa forma a falta de perspectiva histórica, uma vez que este é, à partida, uma fonte de documentação inestimável.

A preservação da arte contemporânea e a auscultação da intenção do artista

A preocupação com a especificidade da conservação de arte contemporânea, bem como o papel que o artista nela pode desempenhar, é relativamente recente, tendo surgido os grandes desenvolvimentos no final da década de 90. Os profissionais da arte e da conservação começaram a debater intensamente as questões que envolvem a dificuldade da tomada de decisões na preservação da arte contemporânea⁴ em conferências e encontros internacionais de que são exemplos significativos, *From Marble to Chocolate*, organizado pela Tate Gallery em Londres, em 1995, *Modern Art: Who Cares?* (1997), lançado pelo Netherlands Institute for Cultural Heritage, *Mortality/Immortality*, promovido pelo Getty Conservation Institute (1998), *Preserving the Immaterial e Permanence Through Change* (2003), nos EUA, *Modern Art, New Museums*, que teve lugar no Guggenheim de Bilbao em Setembro de 2004, coordenado pelo International Institute for Conservation⁵ e, mais recentemente, os seminários organizados no âmbito do Projecto *Inside Installations* (2005-2007)⁶.

Nestas iniciativas, que contaram com a presença de conservadores, curadores, directores de museus, cientistas, historiadores de arte, filósofos, entre outros, inventariaram-se problemas, forneceram-se testemunhos, definiram-se prioridades e procuraram estabelecer-se métodos e padrões que pudessem fazer face à diversidade e às dificuldades que a preservação da arte contemporânea suscita.

Tendo em consideração o forte cunho individualista de grande parte da arte contemporânea, a falta de denominador comum entre as obras, a pouca distância temporal em relação a estas e o facto de muitas necessitarem de intervenção pouco depois de terem sido criadas, concluiu-se que é fundamental a colaboração entre o conservador e o artista, de forma a que se consiga reunir dados para planear o futuro da obra. Na realidade, tendo-se constatado, por um lado, grande falta de documentação sobre a intenção do artista e sobre os materiais e métodos de trabalho que este utiliza, e por outro, o facto desses materiais terem associada uma forte carga semântica, tornou-se fundamental compreender aprofundadamente a significação que o artista atribui aos materiais e

⁴ Há no entanto iniciativas anteriores pontuais que demonstram algumas preocupações com a conservação de arte contemporânea, tanto sob a forma de publicações colectivas e individuais como de conferências.

⁵ Devem ainda referir-se as conferências especificamente sobre *video art*, como por exemplo: *How Durable is Video Art?*, Kunstmuseum Wolfsburg, 1995, *Playback: A Preservation Primer for Video*, São Francisco, Bay Area Video Coalition, 1996, *Present Continuous Past(s), Video Art Strategies of Presentation*, Bremen, 2004; *Digital Heritage: Symposium on Video Art in Germany from 1963 to the present*, Julho, 2005 e ainda sobre vídeo instalação: TechArchaeology, BAVC, 2000.

⁶ Ver o site www.inside-installations.org e a brochura WWW.inside-installations.org Preservation and Presentation of Installation Art, Amesterdão, ICN/SBMK, 2007.

técnicas com que trabalha. Ysbrand Hummelen, um dos coordenadores de *Modern Art: Who Cares?*, afirma que a crítica e a história da arte não se têm preocupado particularmente com a significação inerente aos materiais e à sua utilização, e que na bibliografia sobre os artistas que criaram objectos no âmbito do projecto que coordenou, esse aspecto raramente era abordado. Hummelen refere que foi necessário recorrer a uma espécie de «antropologia visual», em que os artistas ainda vivos podiam ser entrevistados, prestando assim uma assistência fundamental e clarificando alguns aspectos específicos.⁷

Este trabalho começou a ser realizado com a recolha de informação consistente e programada junto dos artistas contemporâneos nos anos 70 e 80 do século XX graças ao contributo de Erich Gantzert-Castrillo conservador-restaurador no Museu de Arte Moderna de Frankfurt, que definiu um questionário escrito, com especial incidência na origem dos materiais e técnicas utilizados,⁸ e o enviou a diversos artistas contemporâneos.⁹ Contudo experiências deste tipo foram iniciadas noutras instituições museológicas, como foi o caso da Tate Gallery¹⁰, no Reino Unido ou do MoMA de Nova Iorque, também nestes anos.

Carol Mancusi-Ungaro, enquanto responsável pelo departamento de conservação e restauro da Menil Collection em Huston, iniciou um projecto de entrevistas a artistas, a partir de 1990, com a preocupação de aprofundar conhecimentos sobre as obras destes. As suas entrevistas são feitas presencialmente, procurando informações junto do artista sobre a significação dos materiais e técnicas utilizados, a condição do objecto, a atitude face ao envelhecimento, num conjunto de questões abertas que permite ao autor falar livremente sobre a sua obra¹¹.

A experiência dos inquéritos e entrevistas aos artistas serviu de modelo ao projecto que deu início à INCCA (International Network for Conservation of Contemporary Art), que se constituiu como uma rede internacional de partilha de informações sobre as intenções dos artistas relativamente às suas obras. Esta rede, criada em 1999, na sequência do simpósio *Modern Art: Who Cares?* reúne diversos profissionais, sobretudo oriundos de instituições museológicas da Europa e dos Estados Unidos, com vista à criação de uma plataforma internacional de conhecimento e recolha de informações sobre artistas contemporâneos. Estas informações são obtidas através de entrevistas, visando essencialmente os materiais e as técnicas utilizadas por estes bem como a sua significação. A documentação e a investigação sobre os materiais e

⁷ Ysbrand Hummelen, «The Conservation of Contemporary Art: New Methods and Strategies?», in *Mortality Immortality. The Legacy of 20th Century Art* (dir. Miguel Angel Corzo), Los Angeles, Getty Conservation Institute, 1999, pg. 173

⁸ Ver Erich Gantzert Castrillo, «The Archive of Techniques and Working Materials Used for Contemporary Artists in *Mortality Immortality*, op. cit, pg. 127-130 e ainda Ysbrandt Hummelen, Nathalie Menke, Daniela Petrovic, Dionne Sillé, Tatja Scholte, «Towards a method for artists' interviews related to conservation problems and contemporary art, in : *Triennial meeting (12th), Lyon, 29 August-3 September 1999: preprints. Vol. 1* / ICOM. Committee for conservation. London: James & James, 1999, p. 312-317.

⁹ Ver Cornelia Weyer & Gunnar Heydenrich, «From Questionnaires to a Checklist for Dialogues», in *Modern Art: Who Cares?*, (dir. Ysbrand Hummelen e Dionne Sillé), Amesterdão, The Foundation for the Conservation of Modern Art e Netherlands Institut, e for Cultural Heritage, 1999, pg. 385.

¹⁰ Apesar de ter iniciado uma prática irregular de entrevistas a artistas contemporâneos antes, só em 2005 é que a Tate Gallery começou a desenvolver um projecto sistemático neste sentido. Ver <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/majorprojects/interviews.htm>

¹¹ Ver Ysbrand Hummelen, Nathalie Menke, Daniela Petrovic, Dionne Sillé, Tatja Scholte, op. cit. pg. 313 e Carol Mancusi-Ungaro «Working with artists in order to preserve their original intent, in *Modern Art: Who Cares?*, pg. 392.

técnicas, assim como as suas implicações, passa a ser considerada «uma parte estrutural da preservação de arte contemporânea»¹².

O papel da História da Arte

Neste sentido, a história da arte pode desempenhar um papel decisivo na resposta aos problemas relativos à preservação da arte contemporânea. Ultrapassando as questões mais especulativas e de carácter essencialmente hermenêutico que a têm marcado nas últimas décadas, poderá fazer um inquérito mais fino e apurado às obras. Nos anos 90, a *Technical Art History* apresentou-se como um novo campo da História da Arte, fundindo, por assim dizer, a tradição da *Connoisseurship* com os métodos de exame e análise desenvolvidos pela ciência e a tecnologia. Através da *Technical Art History* tem-se lançado alguma luz sobre processos de criação artística, essencialmente sobre as técnicas e os materiais utilizados pelos grandes mestres. Na arte contemporânea, esta vertente da história da arte tem sido particularmente aplicada à pintura do século XX, nomeadamente àquela que utiliza como materiais substâncias menos conhecidas e sobre cujo processo de envelhecimento ainda pouco se sabe.

No entanto, como foi referido, verifica-se uma tendência da arte contemporânea, desde meados dos anos 50 do século XX, para a desmaterialização, que Lucy Lippard cedo registou, e que ultrapassou em muito os anos de 1968 a 1972, sobre os quais incide a sua obra mais divulgada *Six Years: the dematerialization of the art object*. Os ensaios de Rosalind Krauss sobre a *post-medium condition*¹³ afirmam também este relegar para segundo plano daquilo a que chama “technical support”. Ao mesmo tempo, as obras cada vez menos falam por si e precisam que os seus autores falem por elas, antes de se multiplicarem os exercícios hermenêuticos de críticos e historiadores de arte, alicerçados em questões que não esgotam as necessidades de preservação do sentido destas obras, em alguns casos (como acontece por exemplo na arte efémera) o único aspecto preservável das mesmas.

Para esse efeito não têm sido desenvolvidas metodologias, nem ferramentas, nem uma produção teórica que apoie a investigação. A necessidade de preservação desta arte abre assim um campo na história da arte, relacionado com a necessidade de registar a intenção do artista, documentar materiais, técnicas e sobretudo processos criativos.

Relativamente aos materiais utilizados, é comum os autores não recordarem pormenores referentes a estes ou à sua origem, mas a investigação científica e o recurso às novas tecnologias, assim como os métodos da *Technical Art History* dão resposta a este problema. Contudo, os processos criativos têm de ser amplamente estudados e documentados, desde que o artista esteja disposto a colaborar. Não há dúvida de que a palavra do artista tem sido considerada como sendo um discurso paralelo à obra de arte que mais não acrescenta e que geralmente por não se expressar por palavras, o autor ficaria sempre aquém num discurso oral. A verdade é que vemos aqui o artista como um manancial enorme de saber sobre a sua própria obra, que não deverá ser ouvido de forma desorganizada e informe, mas em função de perguntas estudadas e formuladas com o objectivo de obter respostas a situações concretas. E é possível trabalhar as questões em

¹² Dionne Sillé, «Introduction to the project», in *Modern Art: Who Cares?*, pg. 18.

¹³ Ver Rosalind Krauss, «*A Voyage on the North Sea*». *Art in the Age of Post-Medium Condition*, Londres, Thames & Hudson, 1999 e, da mesma autora, «Two Moments from the Post-Medium Condition», *October*, n.º116, Primavera de 2006, pgs. 55-62

função de casos específicos, simulando cenários em torno de uma obra que levem, através de uma série de perguntas, a que o artista responda ao que desejamos saber.

É, no entanto, necessário todo um trabalho de investigação preparatório, visando o levantamento da documentação existente, nomeadamente escritos do artista, entrevistas anteriores, fortuna crítica e trabalhos historiográficos. Com base nos resultados desse levantamento proceder-se-á à concepção de um questionário destinado a uma entrevista presencial. Esta fase é da maior importância, uma vez que terá de haver partilha de uma linguagem, terminologia e referências culturais. Há ainda aspectos a ter em conta como o registo áudio ou vídeo da entrevista. Qualquer registo implica algum desconforto para o entrevistado, embora a gravação áudio seja menos invasiva e permita posteriormente possibilidades de edição, que não exigem técnicas muito elaboradas. Por outro lado, o registo vídeo tem vantagens adicionais, na medida em que outras linguagens se associam à linguagem verbal. As expressões corporais e faciais do autor, o riso ou o modo como faz determinadas declarações podem ser determinantes para um entendimento mais objectivo dos dados.¹⁴

A entrevista é uma ferramenta essencial, no entanto toda a investigação dos processos criativos tem aplicação na preservação da obra imaterial (revelando-se também fundamental nas obras mais tangíveis ou de carácter mais perene), sendo também muito valiosa para a história da arte. Esta não tem que ter um carácter definitivo nem uma decisão final sobre tudo o que estuda. Investigando e iluminando os processos criativos, pode não dar uma sentença final mas ainda assim contribuir decisivamente para a historiografia.

A história da arte, tal como as exposições de arte visuais, tendem a mostrar um produto acabado e fechado, que passa a ler lido e interpretado como tal, mas a arte não é de facto esse produto acabado e sim todo um processo, geralmente invisível, que fica para trás. Na recente exposição da Fundação Gulbenkian, «50 anos de Arte portuguesa», os arquivos da Fundação foram pela primeira vez alvo de um estudo sério por parte de investigadores, o que deu origem a um resultado interessante: atravessou-se a ideia de obra final, procurando dados que informassem essa obra final através dos processos criativos a que se procurou dar o estatuto não apenas de documentação acessória meramente exposta em vitrinas (por exemplo, realizaram-se pequenos filmes com relatórios de artistas, desenhos preparatórios, textos, etc.), procurando revelar o mais possível os processos de criação artística. Como explica Raquel Henriques da Silva no texto do catálogo, «o conceito de exposição histórica de belas-artes (...) deve ser mais processual do que consagratório. Ou seja, o seu objectivo deverá ser o de dar a ver não só obras de arte, mais ou menos reconhecidas, mas os contextos e os processos que a elas conduziram...».¹⁵ Numa crónica sobre a exposição, o cineasta João Mário Grilo fez eco deste objectivo, tendo escrito: «estes 50 anos de arte portuguesa podem muito bem ser uma pequena mas incisiva revolução nos métodos e procedimentos da historiografia da arte portuguesa, ampliando consideravelmente o plano da sua inteligibilidade. Pondo em relação directa e dramática a obra e o projecto, a concretização plástica e intencionalidade artística, há nesta exposição uma verdadeira realização documental (no sentido fílmico), atravessando as obras pela voz plural dos seus criadores, e no próprio momento da sua criação».¹⁶

¹⁴ Carol Mancusi Ungaro refere-se a esta diferença no registo da entrevista com o artista no texto, defendendo a entrevista em vídeo. Ver «The Original Intent: The Artist's Voice, in *Modern Art: Who Cares?*, (coord. Ijsbrand Hummelen & Dionne Sillé), Londres, Achetype Publications, 2005, pg. 392. [1999, 1ª ed.]

¹⁵ Raquel Henriques da Silva, «50 Anos de Arte portuguesa. Do projecto à exposição», in *50 Anos de Arte Portuguesa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pg. 11

¹⁶ João Mário Grilo, «A vontade da Arte» *Visão*, 14 de Junho de 2007, pg.97

Este sentido fílmico, que devolve a obra à realidade em movimento, esse clarificar dos processos criativos abre a possibilidade da arte contemporânea se tornar mais comunicativa e da história poder ser não apenas mais processual, no sentido em que há uma atenção dirigida a vários momentos que se sucedem no tempo, mas também mais objectiva, porque mais próxima do criador e mais analítica em relação à sua produção. No entanto, tendo em vista a preservação dessa arte através de uma espécie de tradução para uma outra linguagem, que será a linguagem verbal da historiografia, estaremos simultaneamente a tornar eterna a arte mais efémera e intangível e a enriquecer e animar a prática da história da arte.