

## A conservação da arte contemporânea: um novo desafio para os museus

maria jesús ávila

É de todos conhecida a transformação de paradigma que se operou na arte em princípios do século XX e como esta alterou não só conceptualmente as produções artísticas mas também abrangeu um sentido técnico, material e funcional. Igualmente sabido é que as mudanças então iniciadas experimentariam a partir da década de 60 uma radicalização completa com a ampliação de materiais e técnicas proporcionada pela adopção dos novos materiais destinados a uso industrial, a normalização do emprego de materiais e objectos da vida quotidiana ou a utilização de organismos vivos e produtos perecíveis, entre outros. E como tudo isto desembocaria na introdução na arte de uma dimensão propositiva e conceptual assim como na sua progressiva desmaterialização, no desenvolvimento de disciplinas baseadas em pressupostos espaço-temporais, no uso de novas tecnologias ou em criações efémeras das que só restaram registos fotográficos ou fílmicos.

No entanto se as mesmas foram atendidas, seguidas, estudadas e absorvidas pelos diferentes agentes culturais: historiadores da arte, críticos, comissários, galeristas, coleccionadores e museus, a sensibilização destes mesmos agentes, entre os que se devem incluir conservadores e restauradores, para as necessidades e problemáticas específicas que a sua conservação preventiva ou curativa demandava não aconteceu ao mesmo ritmo. E só começou a existir uma consciência generalizada de revisão de algumas directrizes e modos de actuação quando se foi constatando a sua rápida deterioração ou destruição, os dilemas colocados no momento de intervenções de restauro pelo desconhecimento das causas e do processo de envelhecimento dos novos materiais, a possibilidade de substituição de estruturas de manufactura industrial e de objectos de uso quotidiano ou a desadequação verificada na aplicação em obras modernas e contemporâneas das directrizes próprias utilizadas no restauro da arte tradicional, assim como pelo choque ou desvirtuação da intenção ou projecto do artista.

No caso da arte portuguesa e do meio artístico português esta tomada de consciência é ainda mais recente, atraso que se prende com factores especificamente artísticos de um lado e com outros exteriores à produção de obras e projectos individuais de artistas, relacionados com a lenta normalização do contexto cultural nas suas diferentes vertentes.

Em primeiro lugar – e quero tomar como guia a colecção do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado da que derivam as minhas reflexões e experiências –, é preciso constatar que a ausência do experimentalismo vanguardista na arte portuguesa do primeiro terço do século faz com que praticamente não existam alterações nas técnicas e materiais utilizados pelos artistas portugueses, com excepção das breves experimentações com a encaústica que Eduardo Viana realiza por volta de 1915-1916 de que *A revolta das bonecas* é o maior exemplo, e, sobretudo, da obra de Amadeo de Souza-Cardoso, cuja pintura processa-se como um rico jogo de experimentação de técnicas que mistura a pintura e a colagem com a introdução na matéria pictórica de agregantes não convencionais (como areias) e de objectos excedentários do quotidiano realizados nos mais diversos materiais: papel, metal, espelhos, ganchos do cabelo, com os consequentes problemas de conservação daí derivados. Outro caso singular nesta época constituem os objectos de António Pedro, dos quais só se conserva o *Aparelho metafísico de meditação*, e que de algum modo não só vem introduzir novos materiais e materiais não nobres na obra de arte (baquelite e madeira, no caso da obra mencionada) como também uma profunda mudança de atitude. Não será até ao surrealismo que retornam este tipo de experiências com a adição de café, vernizes industriais, passar pela água a obra sobre papel uma vez acabada, em especial da parte de Mário Cesariny (*Soprofigura*), com novos procedimentos

como a incisão das camadas pictóricas ou o *frottage* (Vespeira, Azevedo) e com a criação de uma série de objectos realizados por operações de escolha entre os objectos do quotidiano, pela assemblage entre vários objectos ou pela construção de peças manufacturadas. Precisamente, os problemas derivados da sua conservação, assim como pela dificuldade encontrada durante muitas décadas no meio cultural português para serem considerados arte, fizeram com que muito poucas destas obras sobrevivessem até ao presente, perdendo-se, destruindo-se ou esquecendo-se no decurso da história.

Já a partir dos anos sessenta tudo tornar-se-á diferente e assistimos a uma maior sintonia com as práticas internacionais que se tornará efectiva na década seguinte. De um lado a pintura, mesmo que dentro dos seus limites oficiais tradicionais, dá em muitos casos entrada a materiais e técnicas diversas e opostas, como no caso das pinturas iniciais de Paula Rego, Sá Nogueira, Cruz-Filipe, com um importante protagonismo da colagem ou então do uso de camadas de tintas que reagem negativamente ao contacto entre si, como é o caso de muitas obras de Joaquim Rodrigo. Por outro lado, ou então a massiva introdução de novos materiais industriais no âmbito da pintura ou da pintura-objecto: plexiglass, chapas de metal, motores, esponja, esmaltes industriais. Como acontece com os membros do grupo KWY, com o trabalho de Jorge Pinheiro, Ângelo de Sousa, Eduardo Nery, Pires Vieira, entre outros muitos. Mas mesmo quando assistimos a autênticas revoluções materiais neste sentido a obra permanece adstrita a uma natureza objectual. A maior mudança produz-se na própria atitude do artista que a partir de agora olhará para as questões técnicas sem o desejo de perenidade que a pintura tradicional priorizava.

A alteração fundamental dá-se nos anos setenta quando começam a entrar em jogo os termos conceptual e desmaterialização. É então que uma série de propostas artísticas fazem a sua aparição baseando-se na efemeridade do desenvolvimento espaço-temporal em que assentam, na duração natural dos elementos procedentes da natureza ou organismos vivos utilizados, na fotografia, o vídeo ou filme como rasto documental de uma intervenção artística, na obra como *work in progress*, como ritual efémero ou bem como documentação que contém instruções para as suas sucessivas apresentações públicas. Isto para não falar do campo específico que as obras reprodutíveis tecnicamente colocam, seja na sua vertente fotográfica ou no campo dos *novos media* que surgem com força nos anos setenta em Portugal com filmes de 16 mm, Super 8, vídeo, instalações sonoras, etc. Julião Sarmento, Alberto Carneiro, Helena Almeida serão alguns dos artistas que abrem a arte portuguesa a estas experiências. Aspectos que continuarão complicando-se até à actualidade com a entrada do digital, da *art net* ou da dimensão e complexidade que a fotografia, as instalações, video-instalações ou objectos adquirem ou da cada vez mais ampla interdisciplinaridade.

Em segundo lugar, não será até uma época muito recente, concretamente em meados dos anos noventa que se cria uma rede de espaços públicos orientados para a colecção e exposição de arte moderna e contemporânea, que se fortalece o mercado e o sistema de galerias e consequentemente que surjem colecções particulares decididamente vocacionadas para a arte contemporânea. Só quando isto acontece, é que se começam a detectar a exígua longevidade das obras de arte e os seus problemas de conservação, assim como o efeito de intervenções de restauro não reflectidas, inadequadas ou contrárias à natureza da obra.

A ausência de uma vanguarda decididamente experimental até aos anos sessenta – com as excepções de autores e movimentos comentados – e o atraso na normalização das infra-estruturas de produção, exposição, investigação e mercado que sustentam a criação artística são as razões pelas quais o processo de sensibilização para as questões de conservação da arte

contemporânea não aparece quase até aos nossos dias. Entretanto, noutros países a preocupação começa muito antes. Nos Países Baixos, por exemplo já em 1939, George Rueter empreendeu a primeira recolha sistemática de informação junto dos artistas para evitar no futuro o perigo de intervenções inadequadas, ao que se seguiriam outras iniciativas entre 1945-1960, ampliadas a partir de 1970 com a entrada de investigações científicas focadas na deterioração e conservação de novos materiais – em especial dos pigmentos sintéticos – e no levantamento de outras informações junto dos artistas, sobretudo, relativas aos processos de produção. E, já em 1995, cria-se uma fundação dedicada à conservação da arte contemporânea que estabiliza procedimentos baseados não só nos resultados das análises científicas, como na criação de equipas multidisciplinares que estudem aspectos materiais, históricos, contextuais, estéticos e de restauro relacionados com o objecto a tratar e proponham diferentes caminhos de intervenção. Outros países empreenderam já iniciativas conjuntas de variada natureza neste sentido; e de nenhuma Portugal faz parte.

Penso que não é arriscado dizer que recai nos museus, pelas suas funções vertebrais de coleccionar e conservar, a principal responsabilidade neste sentido. A colecção do MNAC – Museu do Chiado constitui na actualidade a única colecção inteiramente pública de arte moderna e contemporânea, daí que o período percorrido na sua segunda fase, que começa com a reabertura do museu em 1994, tenha servido para obrigar-nos a repensar a nossa acção neste campo nos últimos anos, diagnosticando as dificuldades, riscos e iniciativas a empreender de maneira a implementar um programa global de intervenção. Este projecto é antes de mais uma revisão da nossa atitude como conservadores. Até agora a nossa responsabilidade centrava-se, por um lado, na documentação de obras e autores com fins de investigação e, por outro, na prática de cuidados preventivos estandardizados para o armazenamento, exposição, manuseamento e transporte das obras em função dos seus materiais constituintes. A partir de determinado momento ultrapassámos a consideração de um restauro ou consolidação como acção isolada, propondo a documentação como uma parte do processo de conservação ou intervenção, resultando a primeira imprescindível para que os resultados da segunda sejam satisfatórios do triplo ponto de vista: formal, estético e ideológico.

#### PROBLEMAS QUE A CONSERVAÇÃO DA ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA COLOCA AO MUSEU

Provavelmente os mais imediatos derivam da introdução de novos materiais sintéticos que, renovados quanto à sua composição com celeridade no mercado industrial, são rapidamente absorvidos pelos artistas dando resposta às suas novas necessidades, através do uso de novos materiais e técnicas. Deles mal se conhece a sua composição e muito menos os seus processos de envelhecimento ou o seu comportamento perante a presença e combinação com outros materiais de natureza oposta. A sensibilidade intrínseca de alguns, tal que por vezes o artista baseia a sua obra no processo de destruição dos materiais e portanto numa efemeridade assumida; a incompatibilidade entre matérias ou mesmo os problemas para encontrar um compromisso entre as condições de conservação preventiva que exige a natureza heterogénea dos diferentes materiais constitutivos de uma mesma peça; e, finalmente, a introdução de organismos vivos e a combinação com novas tecnologias constituem as principais causas materiais e técnicas de deterioração, colocando também problemas quanto à intervenção de restauro nelas praticadas.

A entrada de novos materiais e técnicas obrigam a pensar não só na obra como objecto mas também como processo, sendo obrigatório colocar questões noutra época inexistentes como o significado que adquire o acto de escolha de um material pelo artista, que funde em si razões derivadas das suas qualidades ópticas, estéticas e iconológicas. Ou o que vem a ser o mesmo: a

relação entre materiais e intenções artísticas. A ausência de reflexão sobre este assunto tem provocado acções de restauro nefastas e, por agora, irreversíveis, derivadas da aplicação de princípios gerais da arte tradicional à arte moderna e contemporânea. Sirva como exemplo a drástica alteração de uma obra desencadeada pela aplicação de uma camada de protecção que lhe é estranha. Um caso próximo que posso citar é o tratamento com verniz brilhante da obra *O poeta e o anjo*, de Mário Eloy, que ocasionou não só a perda da volumetria que as espessas camadas de matéria procuravam, como o uso de uma técnica perante a qual o artista tinha manifestado explicitamente o seu desacordo. Noutros casos nos deparamos com substituições indiscriminadas de elementos ou ligeiras e pouco ajustadas reconstruções que, em certo modo, são resultado da banalização do acto criativo contemporâneo, da radicalização da indiferença técnica demonstrada pelo autor, de levar até ao extremo a consideração do artista como pessoa que projecta ou concebe a obra mas não a executa ou da ligeireza ao considerar que a falta de ofício ou especialização que faz parte da natureza da obra permite ao restaurador voltar a completá-la ou executá-la.

Para além daquelas obras que levam inscritas a efemeridade como conceito, na arte moderna e contemporânea constata-se um desconhecimento generalizado por parte dos artistas quanto aos materiais, proporções e técnicas de aplicação para garantir a sua durabilidade. À quase inexistente preocupação pela longevidade dos seus trabalhos, à necessidade de servir-se de materiais e técnicas para experimentar junta-se o facto de que muitas destas experiências, por natureza frágeis, não foram submetidas por parte dos autores a cuidados de conservação paliativos ou preventivos, apresentando hoje muitas obras, com uma breve existência, prematuros e graves problemas de degradação.

A estrutura química dos materiais determina problemas derivados da convivência de componentes de natureza muito diversa e por vezes oposta entre si que obriga a procurar condições medio-ambientais de compromisso, quer em exposição, quer em reserva. Por outro lado, esta diversidade tem conduzido também a uma alteração do perfil do conservador que se, até agora, se limitava à limpeza e ao controlo periódico das condições de temperatura e HR, e de poluentes, agora deve adquirir um perfil polifacetado que o obriga a lidar com equipamento tecnológico e coordenar acções para uma manutenção diferente das peças, que vai das acções tradicionais a outras novas como manter limpa a água da piscina de *Mass Produced Pool for Workers* (2000), de Alexandre Estrela, alimentar um pássaro engaiolado de *D. Juan* (1976), de Julião Sarmento, ou retirar as laranjas apodrecidas da pirâmide de Roelof Louw. Trabalhos que, pela sua especificidade, aconselham em muitos casos a contratação de técnicos especializados em novas tecnologias para a manutenção das peças em exposição ou a de profissionais de áreas completamente alheias aos museus.

Ainda no âmbito da apresentação pública das peças outros problemas se colocam quando deparamos com peças que devem ser produzidas em cada nova montagem e implicam a aquisição de alguns dos seus componentes no mercado. Neste sentido, quando as características destes componentes são muito específicas ficamos às expensas dos produtos existentes, à desaparecimento de um determinado modelo e a possibilidade ou não da sua substituição por outro modelo similar mais avançado ou com características aproximadas quanto a dimensão, revestimento, etc., mas não idênticas (ex. os fios de plástico usados por Helena Almeida em *Sem título* (1969), já não se fabricam, então procedentes do tubo que revestiam os cabos da electricidade, na actualidade os cabos estão galvanizados ao material plástico de revestimento sendo impossível separá-los dele. Daí que a sua substituição tenha sido impossível até agora e continuarmos a procurar fios excedentários em antigos armazéns e dependências da EDP).

Como também não nos podemos esquecer que a conservação está também directamente unida aos recursos económicos do museu, é preciso referir também os custos inerentes à apresentação pública das peças. Dada a dimensão de alguns elementos e a falta de espaço de reserva ou armazém, estes devem ser destruídos após o seu uso (ex. Vidro da peça Mute Control de João Tabarra) o qual implica que cada exposição obriga a despesas de produção.

Não menos importantes são os problemas de armazenamento, como consequência da tendência cada vez mais generalizada a aumentar a dimensão dos objectos artísticos sejam eles fotografias, pinturas, objectos tridimensionais ou instalações. Se este é um grave problema para qualquer museu construído de raiz e que, portanto, prevê estas exigências de espaço físico, para o MNAC – Museu do Chiado torna-se um grave condicionante que vem juntar-se aos problemas de exposição, trabalho interno, de serviços educativos, de biblioteca, já por todos conhecidos como mais um argumento para exigir uma atitude governamental séria e comprometida para com a conservação e ampliação da única colecção pública de arte portuguesa contemporânea existente no país. Para adquirir consciência destes problemas basta pensar, e é só um exemplo entre as mais de três mil peças da colecção, na relação proporcional existente, por exemplo, entre o tamanho das estruturas de projecção dos vídeos da peça de Ângela Ferreira, *Casa. Um retrato íntimo*, 1999 (200 x 170 x 40 cm cada, volumes não susceptíveis de arrumar em painéis) e a dimensão das reservas do Museu (geral: 122 m<sup>2</sup> + desenho, fotografia, vídeo: 70 m<sup>2</sup>).

Para além dos problemas já referidos, podíamos ainda acrescentar a heterogeneidade dos materiais integrantes das peças que obrigam a uma difícil conciliação das temperaturas e humidades relativas que cada um deles requer.

Uma outra área muito específica e na qual não vou deter-me precisamente pela sua especificidade é o das obras baseadas em novas tecnologias e no princípio da reprodutibilidade técnica, como a fotografia ou o vídeo. Basta referir o seu carácter perecível derivado dos seus suportes e *medium*, bem como da rápida mudança dos procesos e materiais ao nível das respectivas indústrias. Estes aspectos colocam dificuldades que requerem a existência de cópias de exibição e de arquivo, dado o desgaste a que são submetidos estes *mediums* durante o tempo de exposição, para além das diligências que é preciso adoptar no acto de aquisição de maneira a assegurar a detenção da propriedade, salvaguardar a transferência de uso público da obra do artista para o museu, assim como o acesso ao *master* ou original para realizar uma nova cópia de arquivo no caso de existir deterioração da cópia na posse do museu ou mesmo a possibilidade de assegurar novas impressões fotográficas ou cópias viodeográficas uma vez que o artista tenha falecido. Isto para não referir a existência de zonas ainda escuras no campo da arte no que se refere à legislação dos direitos de autor.

Por último é preciso referir as questões deontológicas envolvidas em qualquer intervenção e que passam pelo respeito a obra como documento original, a sua autenticidade matérica e a sua identidade formal e estética mas também o respeito ao projecto do artista, à sua intencionalidade estética e conceptual, chegando a um compromisso entre a conservação do objecto material como documento histórico e a manutenção da sua forma original e aparência física. Se uma lacuna numa pintura tradicional não deve ser repintada pelo restaurador sem o perigo de se considerar uma reconstrução, numa pintura monocromática não poderemos adoptar o mesmo critério devendo repor exactamente igual essa perda de matéria e sem deixar marca da intervenção do restaurador, pois a não ser assim criaremos uma interferência visual que impedirá a apreciação estética adequada da obra na sua totalidade.

Todos estes problemas não são mais do que uma constatação de que não existe ainda uma distância histórica suficiente, de que trabalhamos sobre o acontecimento e que nos encontramos imersos numa área da conservação muito recente que cada dia nos coloca novos desafios no que se refere ao restauro e à conservação preventiva, mas também ao seu uso museológico nas vertentes expositivas, de armazenamento e documentais. Uma actividade para a qual, embora se possam definir umas directrizes gerais, temos de estar conscientes de que a singularidade de cada objecto e de cada projecto artístico demanda decisões e modo de actuação diferentes para cada obra, mesmo que pertençam ao mesmo autor. Técnicas, materiais e conceito mudam de obra para obra e exigem uma abordagem individual sem as generalizações que até agora se aplicavam à arte tradicional, relativizando teorias aceites para esta, como a da mínima intervenção, se queremos respeitar a intencionalidade estética e conceptual do artista.

#### LINHAS DE TRABALHO

Não existem normas de criação, por esta razão também não existem, para além das práticas normalizadas de conservação preventiva, normas predeterminadas de conservação e intervenção, devendo ser estudada cada obra de maneira individual e estando permanentemente abertos a novas soluções e técnicas em termos de armazenamento, manuseamento, transporte, exposição e intervenção. Novos reptos demandam novas atitudes. No caso do MNAC - Museu do Chiado perante a impossibilidade de alterar os recursos económicos ou humanos com que contamos para fazer frente aos novos problemas que a conservação de arte contemporânea coloca, decidiu-se apostar em duas linhas de actuação que consideramos fulcrais em termos de conservação preventiva, por um lado, de intervenção propriamente dita, por outro: a documentação e a instauração de um esquema de trabalho baseado a partir da experiência, reflexão e análise de equipas pluridisciplinares.

A documentação constitui, junto com a aplicação das práticas da conservação preventiva em situações de trânsito, armazém ou exposição, a área prioritária que deve ocupar o conservador na sua acção diária em prol da conservação física da peça, pois dela dependerá em grande parte a sua longevidade. Como museu tutelado pelo IMC, o MNAC – Museu do Chiado possui um sistema de inventariação/documentação/gestão das colecções baseado no programa Matriz. Embora abrangente e diversificado nos itens que reúne no seu modelo de ficha, a fim de responder à multiplicidade de disciplinas que os museus do IMC contemplam, o Matriz tem-se verificado incompleto para a arte contemporânea. Se por um lado se faz eco de aspectos materiais, técnicos, descritivos e documentais, por outro lado não guarda um lugar para descrições técnicas dos novos media, para os pormenores de composição dos materiais, para as indicações de apresentação ou para a prevenção de intervenções futuras.

Citaremos alguns casos que na actualidade não podem ser registados convenientemente no Matriz, se exceptuar-mos um vago campo de *Observações*: obras que existem prioritariamente como documentos, nas quais embora possam existir elementos materiais, a essência da peça baseia-se exactamente no seu carácter imaterial de projecto e constitui um conjunto de instruções para a sua apresentação; peças que existem como registo visual, audiovisual ou sonoro que não podem ser documentadas simplesmente como imagens estáticas e que precisam para exposição de equipamento tecnológico ou infra-estruturas arquitectónicas com características muito precisas; instalações que sem constituir *site-specific*, isto é, que podendo ser apresentadas em espaços com características muito diferentes, precisam de registar com a maior exaustividade não

só as características físicas, técnicas e estruturais da instalação, como também o ambiente ou atmosfera que o artista pretende evocar ou criar com ela, assim como incluir registos visuais muito pormenorizados (estas como as anteriores devem salvaguardar no seu registo a dimensão espacial e temporal que as constitui); obras reconstruídas pelos próprios artistas como a série *Superfície* de Pires Vieira, realizada em 1969 e refeita em 2000; obras conformadas total ou parcialmente com objectos substituíveis ou com elementos naturais, que exigem antes da montagem um processo prévio de produção de maneira a adquirir ou construir os materiais restantes ou aqueles que se deterioraram ou preparar o seu crescimento com antecedência e esperar por uma época do ano para poder obter os elementos naturais necessários (ex. A peça de Alberto Carneiro realizada com trigo).

Perante a impossibilidade de criar um sistema de inventário próprio que unitariamente reúna aspectos descritivos, de conservação, de gestão e históricos com a diversidade de registos documentais escritos, visuais e sonoros com eles relacionados ou no seu defeito uma ficha de inventário que permita criar *links* com outros sistemas de registo independente destes dados, o Museu tem começado por desenvolver uma nova ficha em que os aspectos relacionados com a composição físico-química da peça e com a apresentação pública da peça pudessem ser registados de uma maneira mais exaustiva e sistemática e, ao mesmo tempo, mais adequada para a futura conservação e uso expositivo da mesma. Solução que esperamos seja provisória e venha a resultar numa adequação do Matriz às necessidades da arte contemporânea ou ao fornecimento dos recursos materiais e humanos para desenvolver um sistema com modelos de registo e documentação acordes com a colecção que o museu custodia. Até agora todas as novas aquisições, doações e depósitos para além de registadas no Matriz, são-no também neste novo modelo.

Quanto a composição material e técnica da peça, para além de acrescentar aspectos básicos, como o registo da duração, inexistente no Matriz, não se conformará com a descrição genérica dos materiais (ex. plástico), mas tenderá a precisar depois na medida do possível da composição dos mesmos (ex. acetato de celulose), incluindo uma descrição pormenorizada de cada material de preparação, composição, revestimento ou estrutural, assim como uma nova área reservada para a produção em que se contemplam dados que vão da indicação do próprio processo (pelo próprio artista, por outrem, conceptual,...) aos pormenores do mesmo (método, empresa, tipo, marca e referência do equipamento utilizado, pessoas envolvidas no mesmo, marca e referência das tintas de impressão, documentação e literatura existente sobre o projecto e o processo: desenhos, fotos, vídeo, etc.). Indicações sobre a existência de número, composição, dimensões e localização de cada parte da peça e sobre a natureza pré-fabricada, reutilizada, apropriada ou imaterial de cada uma delas, com os seus correspondentes pormenores (se objecto marca e modelo, tipologia, características da estrutura a fabricar, etc.). Os aspectos intangíveis devem ser também referenciados, como movimento ou som.

No que respeita à sua apresentação, para além da indicação da conveniência ou não da mesma em função do seu estado de conservação e das habituais normas de conservação preventiva a aplicar, regista todos os aspectos relacionados com a sua instalação: equipamento tecnológico ou de outra natureza necessário, dimensão mínima do espaço, disposição dos elementos, cor da sala, tecto ou chão, necessidade ou não de insonorização, descrição das estruturas arquitectónicas a construir, dimensões de uma projecção, e todas aquelas condições particulares que devam ser respeitadas. Que partes ou normas são obrigatórias na instalação e quais podem ficar submetidas a uma interpretação mais livre.

Ainda neste sentido é importante não só a descrição da peça como registar o sentido, conceito e significado da mesma, de modo a salvaguardar que a sua apresentação coincide não só

tecnicamente mas também propositivamente com o projecto do artista, registando considerações que para além do físico ou estrutural atendem à ambiência, atmosfera ou sentido e interpretação a ser criada ou sugerida. E reunir como guia de trabalho toda a informação sobre as suas instalações no passado, pequena história da sua instalação.

Tudo isto sem esquecer o registo do estado de conservação da peça à sua entrada no museu com as respectivas imagens (é importante que estas estejam datadas) e das sucessivas alterações que possam vir a acontecer na mesma, assim como de intervenções de conservação e restauros prévios ou que se venham a realizar.

Na actualidade, desenvolver e reunir parte desta documentação no momento da aquisição torna-se crucial e, se antes a falta de experiência justificava a sua inexistência, hoje constitui uma prática incontornável para qualquer museu. De igual maneira que devem ser tratados todos os aspectos relacionados com os direitos de autor, de exibição e reprodução ou com as suas limitações, assim como garantir a limitação de edições de uma obra ou o acesso ao *master* ou negativo para futuras cópias e impressões e as condições da sua execução.

Mas provavelmente a área mais importante a acrescentar e até agora não existente seja o próprio depoimento dos artistas. Uma das poucas mais-valias com que, em termos de conservação, contamos hoje é com a sua presença. No sentido da exposição, da conservação e da intervenção presente e futura da obra de arte contemporânea resulta fundamental realizar uma entrevista ao artista em que fiquem explicados todos os aspectos relacionados com os materiais utilizados e o processo de produção, não só no sentido físico mas também na intencionalidade no acto de escolha dos mesmos, o papel que a obra ocupa no projecto geral do artista e, mais concretamente, na fase particular a que pertence, indicações de apresentação específicas e aspectos relacionados com a conservação: se é possível intervir nela, como e até onde pode e deve ser realizada esta intervenção ou alteração de estratos, composição, acabamentos ou elementos substituíveis.

Aliás para dar um sentido mais abrangente a esta pesquisa documental e testemunhal do e sobre o artista constitui um dos próximos projectos do museu iniciar o trabalho junto dos artistas portugueses para filmar, documentar, entrevistar e fazer um levantamento exaustivo relativo a todos os aspectos que de uma maneira ou doutra possam ter uma relação com a conservação e restauro das obras, integrando as experiências prévias e soluções já experimentadas, destinado a promover o intercambio de informação para possíveis problemas de conservação gerais e sobre artistas e obras em particular. Para tal pretendemos trabalhar especificamente sobre arte portuguesa lançando daqui o repto a outros profissionais para criar uma equipa de especialistas em diferentes áreas (pintura, escultura, instalações, novos media, etc.) que actue neste sentido, seguindo exemplos como o do Grupo Español de Arte Contemporânea do IIC, mas também lançando pontes com projectos internacionais já existentes centrados na criação de uma grande base de dados sobre artistas contemporâneos internacionais como a INCCA, promovida em 1999, e a que poderíamos contribuir com a informação sobre os artistas portugueses que tiveram projecção internacional ao longo dos sécs. XX e XXI e cujas obras integram colecções particulares e públicas no estrangeiro.

A segunda linha de acção desenvolvida pelo museu entra em jogo já num momento posterior, quando a deterioração da peça determina a necessidade de uma intervenção. Consiste no estudo da obra de várias perspectivas por equipas interdisciplinares. Em função da especificidade de cada obra a consolidar ou restaurar escolhem-se especialistas procedentes de áreas diversas: profissionais de museus, historiadores de arte, artistas e pessoas próximas do autor da obra, críticos, comissários e restauradores que realizarão análises preliminares de carácter histórico-



crítico e análises técnicas, científicas, centradas na estrutura íntima dos materiais, sem esquecer aspectos macroscópicos inerentes à natureza do material e aos procedimentos utilizados no seu uso. Este último aspecto por vezes é esquecido, não se avaliando a natureza dos materiais, o seu brilho, espessura, velaturas nem as técnicas como incisões, esfregados ou qualquer outro que seja voluntário do artista. A partir destes análises, depoimentos e opiniões se registarão as discrepâncias de natureza estética, de autenticidade, de historicidade e funcionalidade entre a condição material do objecto e o seu sentido e proporão um ou vários métodos de intervenção a decidir segundo os métodos e graus da intervenção. Estas propostas incluirão um balanço entre os ganhos delas obtidos e as possíveis consequências ou riscos em cada uma das áreas mencionadas derivadas de cada tratamento, incluindo também as possíveis limitações financeiras e técnicas para as mesmas, as limitações ou os aspectos legais a considerar ou aspectos de ordem ética ou deontológica. Para além claro de outros princípios assentes e obrigatórios como a reversibilidade ou a compatibilidade entre os materiais utilizados na consolidação e recuperação e os materiais constitutivos da peça. Uma vez balizadas todas as opções escolher-se-á uma proposta de tratamento definitiva, que pode ser mínima (por ex. num monocromo integração minuciosa, estucado de lacunas, recriação de texturas e velatura) ou mais invasiva (segundo o mesmo ex. o repinte total dos fundos com pistola ou pincel) mas deverá ser resolutive dos problemas existentes ou do seu agravamento. Se a intervenção se revela impossível com os conhecimentos e meios disponíveis na actualidade é melhor não intervir. Se o artista for vivo fará parte da equipa e será quem melhor salvguarde a perspectiva do autor, mas não determinando ou decidindo o seu modo de actuação, decisões que cabem aos conservadores e restauradores, sendo o diálogo com o artista o garante da conciliação da leitura que os restauradores farão e o significado da peça. E muito menos deverá ser ele a executar o restauro, para o qual existe uma tendência. A obra já não lhe pertence a ele, mas sim à história. Ao artista corresponde dar a compreender o nexos de união entre materiais, técnica e significado. Em cada equipa pluridisciplinar, uma parte dos membros é escolhida pelo MNAC – Museu do Chiado segundo a obra a tratar, no campo específico da conservação e restauro o Museu tem estabelecido um programa de colaboração com o Departamento de Conservação e Restauro da Faculdade de Ciências e Técnicas da Universidade Nova de Lisboa, responsável de três dos quatro casos de estudo seleccionados para esta publicação – e a cujos relatórios pertencem as imagens que o acompanham – e ao qual quero agradecer publicamente os resultados desta cooperação.