

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**CONSERVAÇÃO E RESTAURO DE DOCUMENTOS GRÁFICOS  
CONTEMPORÂNEOS**

-

**Desenhos a café do mestre Lagoa Henriques  
e alguns outros casos**

Rafael Roble Simão

Dissertação Teórica

Mestrado em Ciências da Conservação, restauro e Produção de Arte Contemporânea

2015

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**CONSERVAÇÃO E RESTAURO DE DOCUMENTOS GRÁFICOS  
CONTEMPORÂNEOS**

-

**Desenhos a café do mestre Lagoa Henriques  
e alguns outros casos**

Rafael Roble Simão

Dissertação teórica orientada pelo Prof. Doutor Fernando António Baptista Pereira  
e co-orientada pela Prof<sup>ª</sup>. Doutora Marta Cunha Monteiro Manso

Mestrado em Ciências da Conservação, Restauro e Produção de Arte Contemporânea

2015

## RESUMO

Na atualidade, obras de arte realizadas sobre papel assumem imensas e variadíssimas formas, apropriando-se de materiais de todo tipo para conferir materialidade a ideias e conceitos. Esta apropriação desafia os limites tradicionais daquilo que pode ser considerado um documento gráfico e gera uma série de novas questões, não apenas naquilo que diz respeito a definições, mas também em termos de conservação e restauro. Este trabalho visa explorar estes novos materiais, tomando em especial atenção três desenhos realizados a café sobre toalhas de papel pelo mestre escultor português Lagoa Henriques.

### Palavras-Chave:

Conservação e restauro; desenho contemporâneo; café; fogo

## ABSTRACT

*At the present time, artworks on paper take many different forms, appropriating all kinds of materials to materialize ideas and concepts. This appropriation challenges the traditional boundaries of what can be considered a graphic document, imposing a series of new questions, not only concerning definitions, but also conservation and restoration of artworks. This thesis aims to explore these new materials, taking into special consideration three drawings made with coffee on paper towels by the portuguese sculptor master Lagoa Henriques.*

### Key Words:

*Conservation and restoration; contemporary drawing; coffee; fire*

## Agradecimentos

A realização desta Dissertação de Mestrado não teria sido possível sem a contribuição direta e indireta de alguns indivíduos essenciais para a minha formação profissional e pessoal, aos quais gostaria de exprimir minha gratidão.

Ao prof. doutor Fernando António Baptista Pereira e a prof<sup>a</sup>. doutora Marta Cunha Monteiro Manso pela orientação da tese,

a técnica do Departamento de Conservação e Restauro de Documentos Gráficos do Museu de Setúbal/Convento de Jesus Maria do Amparo pela orientação do estágio e a todo o pessoal pelos braços abertos com que me receberam,

a prof<sup>a</sup>. doutora Luísa D'Orey Capucho Arruda pela disponibilização das três peças estudadas neste trabalho,

a prof<sup>a</sup>. Alice Nogueira Alves pelas aulas inspiradoras desde a licenciatura,

a meu pai, minha madrasta e minha mãe pelo suporte durante os tempos complicados em que estive a concluir este mestrado,

aos meus colegas pela inspiração constante

e a Valdino Domingos dos Santos Salomão, técnico de paginação nas horas vagas e amigo fiel por todo o suporte durante a produção do trabalho final.

# ÍNDICE

<b>Introdução.....</b>	<b>1</b>
<b>PARTE I - Documentando a diversidade.....</b>	<b>2</b>
<b>O que é papel?.....</b>	<b>2</b>
Diferentes tipos de polpa.....	3
Identificação das fibras.....	3
<b>Arte sobre papel.....</b>	<b>3</b>
<b>Desenhar.....</b>	<b>4</b>
<b>Restauro de documentação.....</b>	<b>5</b>
<b>Desenho Contemporâneo.....</b>	<b>5</b>
<b>Francis Alÿs (1959).....</b>	<b>7</b>
Fita-cola.....	9
Grafite.....	11
<b>Yoshitomo Nara (1959).....</b>	<b>11</b>
Envelopes.....	12
Lápis de cor.....	13
<b>Dr. Lakra (1972).....</b>	<b>14</b>
Papel de jornal e revista.....	15
Caneta esferográfica.....	15
Gravuras japonesas.....	15
<b>Kaoru Arima (1969).....</b>	<b>16</b>
Fluído corretor.....	17
<b>Roberto Cuoghi (1973).....</b>	<b>18</b>
Folhas de acetato.....	20
Carvão.....	20
Giz branco.....	20
Pastéis.....	20
<b>Dean Hughes (1974).....</b>	<b>21</b>
Canetas de feltro.....	22
<b>Tacita Dean (1965).....</b>	<b>22</b>

<b>Cai Guo-Qiang (1957)</b> .....	23
<b>Conservando na contemporaneidade</b> .....	25
Limites da preservação.....	25
Materiais vs. Conceitos.....	26
<b>PARTE II - Caso português</b> .....	27
<b>Maria José Oliveira (1943)</b> .....	27
Conservar preventivamente.....	29
<b>Lagoa Henriques (1923 -2009)</b> .....	29
Desenhos Queimados.....	31
Desenhos a café.....	31
<b>PARTE III – Três desenhos a café</b> .....	33
Descrição das peças.....	34
Espetroscopia Raman e Espectrometria de Fluorescência de Raios-X.....	35
Procedimento experimental.....	35
Café.....	36
Tinta de caneta.....	38
Papel.....	39
Proposta para preservação.....	41
<b>Conclusões</b> .....	43
<b>Bibliografia</b> .....	45

## Introdução

Na atualidade, papel pode ser encontrado por todo lado. Seguindo o progresso da civilização humana e a contínua evolução de tecnologias com o objetivo de facilitar as tarefas do quotidiano, este material atingiu *status* de uso comum. Surgindo ligado exclusivamente ao registo, o papel transformou-se intensamente desde suas origens, incorporando novas características para servir aos mais diversos propósitos, desde preservação arquivística até higiene pessoal.

Entre todas as suas potencialidades, o papel sempre possuiu uma ligação especial com a arte, servindo como veículo de ideias e projetos. Até a contemporaneidade, novos desenvolvimentos possibilitaram expandir exponencialmente estas potencialidades, colocando em uso a indubitável versatilidade do material sem nunca deixar de servir também ao seu propósito inicial de registar o impulso humano de criar.

Neste âmbito, desde folhas próprias para desenho até cartões enrugados para embalagem são apropriados por artistas, recebendo esboços, desenhos, projetos e todo tipo de intervenção.

Por muito tempo permanecendo como uma mera ferramenta, apenas um passo num processo maior que conduzia a verdadeira arte, o desenho tem experimentado uma crescente valorização desde o início das vanguardas modernas. Esta valorização dá origem a uma maior preocupação em termos de preservação de obras de arte realizadas sobre papel, o que pode se revelar um desafio dada a grande quantidade de materiais que podem ser encontrados aplicados sobre este suporte na atualidade.

O estudo que se segue visa, portanto, num primeiro momento aferir a grande variedade de materiais que podem ser encontrados aplicados sobre o suporte do papel, propondo alternativas de conservação e restauro de acordo com o registo de conhecimentos na área acumulados ao longo da história e no estágio curricular realizado durante o mestrado, culminando no estudo de dois casos portugueses, proporcionando um vislumbre do que pode ser encontrado nos documentos gráficos contemporâneos sob o prisma da conservação e restauro.

## PARTE-I Documentando a diversidade

O papel é um material extremamente simples, composto essencialmente por um amontoado de fibras que, unidas, formam uma folha. Originalmente fabricado a partir de trapos de algodão, a evolução das técnicas de produção começou a introduzir outros tipos de fibras sem, no entanto, se perder o mesmo processo básico.

Os novos desenvolvimentos potencializaram e diversificaram amplamente as aplicações do papel, passando a fazer cada vez mais parte do cotidiano humano. Inevitavelmente, o papel acabou também por se integrar a arte, possibilitando novos modos de expressão e dando origem a obras de arte muito diversas.

Esta diversidade vem acompanhada de alguns problemas que requerem atenção por parte de conservadores-restauradores.

### O que é papel?

Papel é produzido através de um processo que tem início na extração de árvores, fonte da sua matéria prima. Uma vez extraídos, os troncos são descascados e lavados, restando a madeira apropriada para produção de papel ([7] BIERMANN p. 22). Esta madeira é então processada em lascas que são divididas de acordo com suas dimensões e seguem para um dos processos para separação das fibras de celulose: o mecânico, no qual as lascas são trituradas e humedecidas; ([7] BIERMANN p. 62) o químico, no qual as lascas passam por solventes que separam a celulose dos restantes componentes da madeira; ou por qualquer processo híbrido entre ambos ([7] BIERMANN p. 69).

O processo de separação das fibras influencia a proporção de celulose para lignina no produto final, determinando a qualidade do papel a ser fabricado. A polpa refinada resultante deste processo, no entanto, se apresenta sempre com o mesmo aspeto: um composto aguado e lamacento ([7] BIERMANN p. 72).

A polpa, nesta altura do processo ainda cerca de 99% água, é agitada sobre uma malha de grandes dimensões, através da qual drena o excesso de água presente no material. É nesta fase que as fibras de celulose começam a se ligar, formando uma folha. Esta folha é prensada entre rolos de feltro para subsequente absorção de humidade, restando ainda cerca de 60% de água em sua composição. Para remoção desta humidade restante, a folha passa por cilindros metálicos aquecidos por vapor em seu interior, selando as fibras de celulose e concluindo gradualmente a transformação da polpa em papel ([7] BIERMANN p. 209).

Seca e prensada, a folha de papel é calandrada para garantir uma espessura uniforme e é então finalizada, recebendo corte, moldagem e acabamentos que assegurem as respetivas características desejadas. É nesta fase de produção que o papel de jornal se torna opaco, impedindo que se veja a secção de análise de mercado através das bandas desenhadas. Aplicação de argila em papéis para impressão é muito comum, dando origem a uma superfície lisa apropriada para o fim pretendido. No entanto, mesmo dentro de uma mesma categoria pode existir toda uma gama de papéis. Papéis para impressão podem tanto ser utilizados nas finas folhas normalmente utilizadas em Bíblias quanto nas páginas brilhantes e duras utilizados em livros infantis ([7] BIERMANN p. 245).



## Diferentes tipos de polpas

As diferentes técnicas utilizadas para obtenção de polpa de celulose produzem polpas com propriedades químicas e físicas diferentes incluindo, mas não limitadas a percentagem de lignina, cor, absorvência e dimensões ([7] BIERMANN p. 149).

O processo mecânico de obtenção da polpa de celulose destina-se a papéis sem grandes requisitos em termos de resistência, resultando em folhas de jornais ou revistas, papel absorvente de cozinha e semelhantes ([7] BIERMANN p. 153). Já o processo químico, capaz de eliminar a maior parte da lignina e outras impurezas presentes entre as fibras da celulose, resulta numa pasta muito uniforme, destinada a papéis com requisitos de resistência maiores, para embalagem, impressão e outras aplicações ([7] BIERMANN p. 153). A qualidade do papel, portanto, é determinada pela proporção entre celulose, lignina e impurezas presentes na sua composição ([7] BIERMANN p. 153).

## Identificação das fibras

Um estudo das fibras de uma folha de papel geralmente envolve obtenção de uma amostra do objeto em estudo e observação a ampliação de pelo menos 100 vezes para visualização clara da morfologia ([7] BIERMANN p. 191). É comum serem utilizadas aguadas coloridas sobre as amostras de maneira a acentuar os contrastes característicos e facilitar a determinação do processo de polpação. A identificação exata das fibras, no entanto, jamais ocorrerá de maneira direta, sendo necessário acesso e consulta a materiais de referência e fibras identificadas para comparação e obtenção de um resultado satisfatório ([7] BIERMANN p. 193).

Este processo é especialmente importante para auxílio a datação de um objeto, podendo também auxiliar na determinação da proveniência e, finalmente, na seleção de tratamentos e técnicas de conservação e restauro mais apropriados. Além disso, alguma sensibilidade em relação ao trabalho de um artista e percepção das qualidades visuais do seu trabalho podem ser relativamente ampliados ao se conhecer o conteúdo da fibra e processo de manufatura do seu suporte de eleição ([7] BIERMANN p. 42).

No entanto, a industrialização dos papéis artísticos e que podem ser encontrados em obras de arte nos dias atuais garante uma certa homogeneidade e acessibilidade à informação. Isto, de certa maneira, desvaloriza o estudo das fibras de cada folha de papel. No entanto, o estudo que aqui levamos a cabo não visa apenas estabelecer a importância do papel como material artístico e formas de preservá-lo, mas também averiguar problemas e soluções de conservação e restauro dos diferentes materiais que sobre ele se podem encontrar aplicados.

## Arte sobre papel

O papel carrega importantíssimos exemplares de património histórico e cultural, evidências de um passado por vezes brilhante, conturbado, profundamente intelectual ou intensamente frívolo. Apesar da extensiva e mais ilustre associação com a palavra escrita, este material se tem apresentado cada vez mais intimamente ligado a largas porções da vida humana.

Esteja presente num manuscrito iluminado antigo ou numa humilde caixa de ovos, o papel serve igualmente bem a ambos. Isto é, o tipo de papel certo para cada fim, levando em conta que, apesar de o primeiro ter pretensões aparentemente mais nobres que o segundo, ambos podem ser utilizados como materiais artísticos. Mais até, um retrato a carvão não poderia

ser usado como papel higiênico, mesmo numa emergência. Já sobre o contrário, não é possível afirmar o mesmo.

Produtos a base de papel apresentam um leque de aplicações úteis extremamente vasto e em constante expansão. Novos acabamentos possibilitam encontrar papel virtualmente em qualquer lado: desde lenços delicados para uso cosmético, até papel resistente o suficiente para ser usado como material construtivo; impermeabilizado para uso em revestimentos náuticos ou tornado a prova de fogo para isolamento de áreas especialmente perigosas ([9] ZHANG p. 191). De certa maneira, a evolução do uso do papel reflete a evolução ocorrida na arte, fugindo cada vez mais de convenções e normas estabelecidas, limitada apenas pela imaginação humana e impulsionada pelo contínuo avanço tecnológico e intelectual.

Para servir esta multitude de aplicações, utiliza-se uma série de técnicas para possibilitar estas aplicações: impregnação, esmaltação, texturização, impermeabilização, enceramento, vidragem, sensibilização, dobragem, corte, dissolução, maceração, moldagem ou gravação. Além disso, certas propriedades do papel podem ser reforçadas através de coloração, revestimento, impressão e ainda laminação em tecidos, plásticos e metais ([7] BIERMANN p. 190).

Papel, assim como a arte, é um elemento muito comum no quotidiano humano; por vezes, é fácil esquecer o quão essencial este recurso se tem tornado. Apesar disso, acaba por ser ainda mais fácil esquecer da importância da arte como forma de expressão. Afinal, o impulso de criar tem origem em aspirações humanas menos imediatas e urgentes do que certas necessidades as quais responde o papel.

## Desenhar

*“Drawing has a primal and elemental character: it enjoys a mythic status as the earliest and most immediate form of image making. The idea and execution of drawing has remained unchanged for thousands of years – as such it is an activity that connects us directly in an unbroken line with the first human who ever sketched in dirt or scratched on the wall of a cave.”*

([16] DEXTER p. 006)

Tal qual o primitivismo do ato de desenhar, o papel como suporte permanece um elemento essencial a vida humana. Desde níveis mais sofisticados, com a produção de obras de arte que carregam ideias profundas e complexas através de marcas sobre a sua superfície, até níveis muito básicos, respondendo a necessidades humanas instantâneas como higiene pessoal.

É intrigante como a simplicidade e primordialidade do processo do desenho, aliada à complexa ciência por trás do desenvolvimento do papel desde sua criação até passar a assumir as formas sob as quais se apresenta na atualidade pode dar origem a obras de arte com aspetos tão diversos. Por outro lado, o desenho é capaz de expressar ideias extremamente complexas e profundas, traduzidas em formas físicas quase ilimitadas que podem refletir esta complexidade numa simples folha branca de papel, com um simples pedaço de carvão. A mão se move livremente sobre o papel, obtendo resposta imediata aos impulsos que a fazem mexer.

Estas possibilidades plásticas do desenho apresentam um grande interesse para a humanidade, o configurando como uma ferramenta essencial para a vida humana. Por este motivo, é importante preservar produção artística que tira proveito destas características,

merecendo tanta atenção quanto formas de arte ditas mais nobres como a pintura ou a escultura, por exemplo.

No entanto, tal qual a instantaneidade das motivações por trás do desenho ocorre a degradação do papel. No caso de documentos gráficos, usualmente, os materiais utilizados apresentam uma grande tendência para a degradação, não sendo capazes de se manterem em bons estados de conservação por longos períodos de tempo, sucumbindo a sua grande fragilidade e sensibilidade a inúmeros agentes nocivos a que estão sujeitos.

### Restauro de documentação

A conservação e o restauro de documentos gráficos, tendencialmente mais intensamente expostos a manipulação direta, para além da grande sensibilidade dos materiais que podem ser encontrados na tipologia, apresentam uma certa unanimidade em termos de procedimentos capazes de reverter os processos de degradação, resultando quase sempre num inevitável retorno a um estado menos degradado, o devolvendo a um tempo mais próximo da sua criação.

Talvez também pela inerente aplicação mais prática dos documentos gráficos – documentar - ainda que produzidos em apenas um ou uns poucos exemplares, a maior acessibilidade a técnicas e materiais utilizados ao longo dos anos acabam por dar origem a intervenções que, além de prolongar o tempo de vida da obra e assegurar a sua integridade física, renovam a aparência do documento. Esta categoria de obras normalmente sofre alterações mais dramáticas na aparência dos materiais após intervenções de conservação e restauro, passando por desmontagem, lavagem, branqueamento, preenchimento de lacunas, recebendo novas encadernações, molduras, *passé-partouts*, entre outros procedimentos que prolongam a sua existência.

No entanto, com os novos desenvolvimentos introduzidos pela modernidade na arte, avanços de técnicas e utilização de novos materiais no domínio dos documentos gráficos, surgem também novas questões de conservação e restauro, impondo novos desafios aos profissionais do ramo e diversificando os critérios de intervenção até mesmo entre peças com materiais e técnicas semelhantes.

### Desenho Contemporâneo

Como já foi mencionado, o papel é tão versátil que é possível encontrá-lo por todo lado, assumindo as mais variadas formas e servindo as mais diversas funções. Esta grande variedade de funções dificulta a definição estrita daquilo que seriam documentos gráficos na contemporaneidade, uma vez que qualquer objeto em papel, concebido para qualquer finalidade prática específica pode ser apropriado por artistas e usado como suporte e material. Por vezes, obras de arte realizadas sobre papel podem estar melhor enquadradas no domínio da pintura, outras vezes, peças realizadas a metal sobre placas de borracha podem acabar por encontrar seu espaço entre os documentos gráficos. Qualquer tipo de papel pode ser encontrado como suporte e material em obras de arte, independentemente de se tratarem de esculturas, instalações, performances, pinturas, desenhos ou qualquer outra tipologia.

Conforme avança a história da arte, cada vez mais campos diferentes englobam técnicas e materiais diferentes, se cruzando e se sobrepondo, contribuindo toda a arte no geral

para que se produza, perceba e concretize uma só obra. No entanto, sendo realmente necessário definir um conjunto de características específicas que seja capaz de enquadrar uma obra de arte no campo dos documentos gráficos, que seja a presença do papel, uma vez que também é um material com o qual a especialidade tem imensa experiência e conhecimento acumulado ao longo dos anos.

Para avaliar esta sobreposição de domínios, aferindo a situação mais recente dos documentos gráficos modernos e contemporâneos, é importante ter uma ideia geral daquilo que pode ser encontrado, especialmente para profissionais da conservação e restauro. É essencial se manter atualizado acerca dos materiais e técnicas que acompanham a produção dos artistas da contemporaneidade, potencializando investigação que possa trazer à tona informação importante para prevenir danos e prolongar a duração dos materiais das obras de arte sobre as quais intervêm.

Portanto, de maneira a ilustrar a grande diversidade de abordagens existentes desde as últimas três ou quatro décadas até a atual contemporaneidade, segue-se um breve estudo acerca de oito artistas com relativo destaque internacional a trabalharem com desenhos. Aproveitando para introduzir algumas das mais comuns questões de conservação e restauro, inclui-se produção, conservação e restauro, buscando traduzir na prática a maneira como papel pode ser encontrado em obras de arte contemporâneas e propor soluções de conservação e restauro que possam servi-las em caso de necessidade de intervenção.

### Francis Alÿs (1959)

Artista belga multidisciplinar, atualmente reside e trabalha na capital do México.

Em toda a sua carreira, possui um único elemento constante e identificador de seu trabalho, cultivado tão diligentemente quanto possível: o anonimato. O motivo por trás desta opção baseia-se numa fuga a identidades culturais e comportamento sociais pré-determinados ([33] MATSUI p. 014).

Num primeiro momento suas intervenções artísticas, de caráter mais público e performático, estão ligadas a uma tentativa de redirecionamento de significados; caminhar aleatoriamente por diversas cidades enquanto segura uma lata da qual pinga tinta para traçar o seu percurso, por vezes sob efeito de narcóticos, é um bom exemplo das suas primeiras obras de relevo ([13] COTTER) [Imagem 1]



Imagem 1: **The Leak**, 2004

*Trabalho originalmente apresentado em São Paulo, em 1995*

Mais tarde, numa série iniciada em 1992, seu trabalho começou a explorar o potencial coletivo da criação artística, encomendando reproduções de seus próprios trabalhos a artesãos mexicanos. Este caráter fragmentado do processo artístico de criação encontra reflexos em toda a obra de Alÿs, se traduzindo num grande ecletismo – a beirar a inconsistência - de meios e materiais. ([33] MATSUI p. 014)

Uma de suas peças consiste num conjunto de dois tapetes de borracha, emoldurados e expostos lado a lado [Imagem 2]; pode ser considerada uma pintura, como tantas outras peças semelhantes do mesmo artista. Algumas outras, mais diretamente enquadradas na área de domínio dos documentos gráficos, são desenhos variados em dimensões mais intimistas, marcados distintivamente pela união de diversos elementos desenhados em uma variedade de papéis e materiais diferentes unidos por fita-cola, um dos grandes pesadelos da conservação e restauro. Dentre as obras mencionadas, as aqui apresentadas [Imagens 3, 4, 5, 6 e 7] fazem parte da instalação *Re-enactments*, incluídas num grupo de 40 peças no total. As dimensões variam entre 21 x 22,2 cm e 35,2 x 34,9 cm, sendo todas realizadas a grafite sobre papel vegetal, com a introdução de tinta e fita-cola em algumas delas ([33] MATSUI p. 014).

Estes fragmentos utilizados pelo artista, aparentemente banais, evocam uma narrativa mais ampliada. Um homem a cair de um precipício, uma rapariga com o pé enfiado numa urna, um rapaz em tronco nu, a descansar com a sua caçadeira a seu lado. Repetição de poses em situações diferentes, ou com figuras diferentes, são comuns nesta série. O homem cadente torna-se um cão cadente, rapazes a boiar na água são representados com diferentes tons de pele em diversas composições semelhantes. ([33] MATSUI p. 014).



Imagem 2: Sem Título 2002/03, parte da série **The Prophet**  
*Tapetes de borracha*  
162 x 120 cm

*“It’s as if in these works, Alÿs conveys that the imagined nature of a memory of a pose or an action does not render it inauthentic; it’s perception increases its certainty in one’s mind because it is evoked through the anonymity of physical reflexes.”*  
([33] MATSUI p. 014)

As linhas neutras do artista configuram seus desenhos como recetáculos vazios, prontos para serem preenchidos por significados. Funcionando como as unidades narrativas mais primordiais de uma espécie de conto popular, muitas vezes fragmentadas, recortadas e justapostas, móveis e anónimas. Seus desenhos revelam a estratégia básica de redirecionamento de significados do artista: não apenas proporcionar uma desestabilização da coerência racional da modernidade, mas também examinar a quebra do significado de símbolos culturais específicos ([33] MATSUI p. 014).

Enquanto não é possível conservar diretamente as performances de Francis Alÿs, e também não é interesse desta dissertação propor estratégias para tal, os seus trabalhos sobre papel apresentam alguns problemas no que diz respeito a conservação e restauro. O maior destes problemas está na extensiva utilização de fita-cola para união dos fragmentos de papel vegetal.



Imagem 3



Imagem 4



Imagem 5



Imagem 6

### Fita-cola

O capítulo *Laser Cleaning of Pressure Sensitive Tapes on Paper* do livro *Lasers in the Conservation of Artworks* oferece uma boa descrição do processo de envelhecimento da fita-cola:

*“From it’s application, a tape passes through several distinguishable stages in it’s deterioration. Initially, the adhesive layer is dry and very sticky, adhering strongly to the paper substract whilst remaining closely bonded to it’s own carrier material. The tape is first removed using a scapel and directed warm air, the residual adhesive is then removed from the surface of the paper using a rubber square.*

*The next stage is usually characterised by a general softening of the adhesive layer. The adhesive is still clear although probably turning a little yellow, and it may have begun to penetrate the paper fibre. Again it may be possible to remove the carrier by easing it off with a scalpel and even to ‘ball’ the adhesive layer with an eraser, to facilitate removal. Sometimes, however, an appropriate solvent has to be introduced.*

*The final stage in a continuous oxidative action on the adhesive layer results in a product that is quite different in color, form and function from the original. The adhesive generally crystallises, becoming hard and brittle, it will usually become dark brown and where it has been absorbed into the paper fibre it is likely that it will have cross linked with it. This discolours the paper and may cause it to appear translucent. All adhesive porperties are gone and the carrier, if in place, is retained out of memory of a former function.”*

([50] SCHOLTEN p. 44)

O mesmo capítulo atesta o uso constante deste material em restauros caseiros de obras em papel, fazendo da remoção de fita-cola um procedimento extremamente comum em conservação e restauro de documentos gráficos. Isto por que todos os tipos de fita-cola, mesmo aqueles rotulados próprios para restauro, passam por este processo, embora em ritmos diferentes de acordo com a qualidade do material.

Um tratamento com solventes para remoção de fita-cola de documentos, utilizando materiais mais tradicionalmente associados a um atelier de conservação e restauro de documentos gráficos pode ser encontrado no artigo *Aqueous Conservation Treatment of 20th Century Papers Containing Water-Sensitive Inks and Dyes*, publicado no periódico *Restaurator*:

*“First, the tape carriers were removed, either mechanically (advanced tape degradation) or by local application of a hot air stream. In this latter case, the adhesive showed some swelling, and could be scraped off easily by means of a blunt scalpel just after taking off the carrier. The remaining adhesive had to be treated with a solvent in all cases. Ethyl acetate*

*proved to be most efficient. From some areas, the adhesive could be eliminated by touching them with a cotton-wool swab soaked with ethyl acetate, rotating the swab tip over the paper. For the obstinate residues, a poultice was used, consisting of Attapulgit, a magnesium-aluminium silicate, moistened with ethyl acetate.”*

([8] BLÜHER p. 189)

*In addition, all areas that had come in contact with ethyl acetate during the tape removal treatment, could no longer be protected with the ionic fixatives. So, it has to be considered that any use of organic solvents (including ethanol) impedes the impact of Mesityl and Rewin which need the high polarity of pure water to be attached to the water-soluble organic dyestuffs forming water insoluble complexes.”*

([8] BLÜHER p. 194)

No caso das peças de Francis Alÿs, nas quais a fita-cola não é apenas um reparo caseiro mas elemento essencial da obra de arte, esta questão é de particular urgência. Manter os fragmentos de papel unidos de acordo com as posições escolhidas pelo artista é um fator essencial para a conservação e restauro, entrando em conflito com o interesse de preservá-las removendo a fita adesiva. Desta maneira, sem indícios de que as peças foram intencionalmente produzidas para serem efêmeras, o conservador-restaurador fica diante da possibilidade de substituir periodicamente a fita, impedindo que o material chegue a um nível de degradação que danifique todos os outros materiais presentes.

Uma vez que grande parte das peças mencionadas datam de finais da década de 90 do século XX e dos primeiros anos do século XXI – e não havendo nenhum registo de conservação e restauro realizado sobre elas – a degradação da fita-cola é já bastante aparente. Estando este material já bastante avançado em relação a fase que o artigo *Pressure-Sensitive Tape and Techniques for its Removal From Paper* ([51] SMITH cap. 2) denomina indução, na qual fita adesiva ainda pode ser facilmente removida, torna-se ainda mais complexo decidir qual a abordagem mais apropriada para intervenção: caso seja escolhida a substituição periódica, a degradação do papel estará em um nível cada vez mais distante em relação a degradação da fita, sem contar com as marcas já visíveis do adesivo original oxidado, criando uma disparidade que pode interferir radicalmente com a leitura das peças; por outro lado, manter as fitas originais e procurar outras soluções para fixar os fragmentos de papel em suas posições representa permitir a ação contínua dos agentes degradantes da fita-cola envelhecida sobre os restantes materiais.

Cabe aos profissionais envolvidos direta e indiretamente com intervenções sobre as peças em questão decidir qual o melhor caminho a ser tomado, equilibrando da maneira mais adequada a preservação do material obra de arte e a preservação das intenções do artista que a criou.



## Grafite

*“The graphite of the pencil may be seen by microscopic examination to consist of scales with smooth (and therefore reflecting) surfaces. When the lines are drawn the particles are laid down parallel with the surface of the paper, like the scales of a fish, forming a smooth surface which reflects a great deal of surface light when held in certain positions and is therefore glossy.”*

([18] ELLIS p. 72)

Wilhelm Ostwald, em *Letters to a Painter on the Theory and Practice of Painting*, um capítulo do livro *Historical Perspectives in the Conservation of Works of Art on Paper* ([40] OTSWALD p. 71), afirma que as partículas finas de grafite depositadas entre os grãos do papel não podem ser facilmente abaladas por vibração, impacto mecânico ou contato direto com outras superfícies. No entanto, uma vez que as partículas depositam-se livremente sem ação de qualquer ligante que as fixe no suporte, distúrbios mecânicos fortes e repetidos podem, de acordo com Dianne van der Reyden no capítulo *Paper Documents* do livro *Storage of Natural History Collections: A Preventive Conservation Approach* ([58] VAN DER REYDEN p. 332), borrar e causar perda de material.

Para resolver estes problemas, Ostwald sugere a aplicação de uma camada fina de goma numa solução entre 1 a 5% ([40] OTSWALD p. 71). Manchas presentes antes da aplicação de qualquer fixador podem ser limpas a seco com almofada de borracha ou borracha macia. Deve-se levar em conta, no entanto, que qualquer tipo de limpeza acaba sempre por remover material original da superfície do suporte junto com os resíduos indesejados; por outro lado, ao se decidir assumir as manchas e borrões mantém-se o material original, junto com os elementos que podem causar interferências na leitura da peça. Além disso, existe a possibilidade de causar um efeito de auréola ao redor das linhas e figuras desenhadas, ficando o suporte mais limpo na zona previamente manchada do que no restante da peça, substituindo uma alteração por outra.

Por fim, van der Reyden chama atenção para a sensibilidade da grafite e outros materiais com partículas soltas – como carvão, giz, pastéis secos – na presença de eletricidade estática ([58] VAN DER REYDEN p. 344). É importante manter peças em grafite longe de qualquer material capaz de gerar ou armazenar este tipo de eletricidade, como o *plexiglass* e alguns filmes a base de poliéster, sob o risco de haver perda de material ([2] ASH p. 4).

## Yoshitomo Nara (1959)

Artista pop japonês, atualmente reside e trabalha em Tóquio, apesar de realizar exposições por todo o mundo ([11] CHAMBERS p. 12). Nara é mais um artista acometido pela maldição da fita-cola, se fazendo esta presente em grande parte de sua obra. Além disso, utiliza constantemente papéis auto-adesivos, envelopes e outros tipos de suporte menos convencionais, sobre os quais aplica igualmente variados materiais: desde canetas esferográficas e lápis de cor até giz de cera e aguarela.

Expressando claramente as suas intenções artísticas, Yoshitomo explica: *“I want people to feel the commotion beneath the surface of my pictures”* ([24] HARRIS p. 218). Este propósito pode ser visto concretizado na turbulência dos contornos pesados das crianças que desenha e nas cores vivas em versos de folhetos de hotel, envelopes e cartões postais.

Estas crianças, para além de alguns animais, são temas de eleição do artista. Suas

figuras possuem um ar de inocência, sempre com um plano de fundo extremamente simples, quando existente sequer. No entanto, apesar da aparente doçura que beira a vulnerabilidade, seus pequenos frequentemente empunham armas. Os olhares sonolentos, quase como que acabados de acordar de sono profundo, poderiam facilmente fazer-se passar por uma expressão inequívoca de ódio. Seus inocentes com cabeças e olhos exagerados, narizes minúsculos e membros que parecem feitos de massa de modelar revelam a grande capacidade do artista de comunicar através de expressões faciais ([24] HARRIS p. 218).

Nara defende a inocência das suas criações, assumindo as suas pequenas armas como brinquedos infantis, e suas crianças e criaturas como vítimas das circunstâncias; cercados por adultos e, estes sim, armados com armas de verdade e potencialmente mal-intencionados ([24] HARRIS p. 218).

*“Born in Aomori Prefecture, a northern region of Japan, Nara spent most of his childhood on an isolated tract of land, with only the beauty of the fields around him, and his pets as friends. A iatchey kid, he was often left alone, listening to American pop music, reading comics and doodling.”* ([24] HARRIS p. 218) A partir de um diálogo com sua criança interior, o artista japonês reconhece a aura de solidão definidora de seus trabalhos, apresentando reflexos também na escolha de seus materiais e suportes ([24] HARRIS p. 218).

*“Indeed, beneath their rebellious stares and mischievous smiles, Nara’s deceptive cuties carry the painful secrets of childhood, an unmistakable ‘commotion’ that echoes the start of Antoine de Saint-Exupéry’s The Little Prince: ‘we have all been children...but very few remember it.’”*

([24] HARRIS p. 218)



Imagem 7: *am Tisch*, 2003

## Envelopes

Além dos problemas aparentes que a fita-cola pode causar, mencionados anteriormente, grande parte dos suportes utilizados pelo artista não são próprios para fins artísticos. Algumas das peças de Nara já evidenciam problemas que podem surgir com estas escolhas, nomeadamente 4 desenhos realizados a lápis de cor sobre envelopes, todos datados entre 2003 e 2007 e com dimensões de 30,71 x 21,49 centímetros [Imagem 8, 9,10 e 7].

De acordo com *The EMA Guide to Envelopes & Mailing* [56], os envelopes comerciais são fabricados sob rígidos padrões de qualidade e grande parte dos materiais

utilizados em sua fabricação são resistentes a uma boa parcela dos agentes de degradação que afligem qualquer outro tipo de papel, ainda mais pelas condições que devem estar preparados para suportar. Espera-se, portanto, que a degradação visível nos envelopes de Nara seja apenas sinais de envelhecimento normal e esperado como em qualquer outra obra sobre papel.

Adesivos utilizados em envelopes podem causar manchas e dilacerações ao longo do tempo ([58] VAN DER REYDEN p. 332) no entanto. Látex e adesivos sensíveis a pressão são materiais especialmente problemáticos, muito sensíveis ao calor, sujidade e luz ([56] p. 24). Uma grande parte dos adesivos encontrados em envelopes são ativados por humidade. É desaconselhado, portanto, qualquer tratamento de imersão, também devido a possível dispersão de partículas de lápis de cor na água.



magem 9: Don't Waste Another Day!  
2007



Imagem 10: Forget it!  
2007



magem 8: Silent Violence  
2003

Apesar de grande parte dos envelopes serem fabricados em materiais de qualidade intermédia, os únicos tipos de envelopes que podem ser utilizados no âmbito de conservação e restauro de maneira segura são os específicos para fins arquivísticos, completamente *acid-free* e à prova de água ([56] p. 25).

### Lápis de cor

Limpeza de sujidade superficial de documentos que contenham lápis de cor deve ser realizada delicadamente com pincéis macios depois de inspeção meticulosa, evitando perda de partículas soltas de material. Caso a limpeza com pincel não seja suficiente para remover toda a sujidade, pode ser utilizada almofada de borracha caso o documento esteja estável ([20] FAHEY). Tratamentos húmidos de imersão, apesar de fundamentais para limpeza e estabilização de documentos gráficos ([8] BLÜHER p. 181) devem ser evitados, utilizando difusor para impedir a perda de material solto.

É relativamente comum artistas misturarem lápis de cor comuns e aguareláveis para obtenção de certos efeitos ([2] ASH p. 6) Mesmo tratamentos húmidos aplicados através de difusor devem ser realizados com cuidado, uma vez que lápis aguareláveis, mesmo aplicados a seco, tendem a assumir um aspeto embaciado na presença de vapor ([2] ASH p. 6).

### Dr. Lakra (1972)

Nascido Jeronimo Lopez Ramirez, atualmente vive e trabalha no seu país natal, México. Partilhando sua produção artística entre o papel e a pele, este tatuador começou sua carreira como pintor, estabelecendo sua marca ao empregar como suporte as imagens do mundo perdido das capas de revista e anúncios espanhóis das décadas de 1930, 40 e 50. Além destes suportes, também podem ser encontradas páginas interiores de revistas antigas, gravuras japonesas, fotografias e outros objetos antigos encontrados ([25] HERBERT p. 166).

Das suas compulsivas imagens flui um batalhão de demónios reprimidos, nuvens de fumaça transformam-se em diabos. Esqueletos desenhados, aparentemente invocando o *Dia de Los Muertos*, molesta uma escultural modelo semi-nua. Sobre uma sensual morena numa capa da década de 40 do periódico *Vea*, o artista desenha pele a descascar-se, revelando um sorridente crânio por baixo. Um balão carrega, em espanhol, a frase: A morte é a única verdade. Corpos são cobertos por cornucópias ‘góticas’ de tatuagens: teias de aranha, demónios pervertidos, suásticas, morcegos ([25] HERBERT p. 166).

*“He began drawing on the idealized figures in publications when there wasn’t a back or a shoulder blade available for his needle. It’s clear that what he does on skin is analogous to what he does on paper. Lakra breathes colorful, controversial life into material that might otherwise go unnoticed. Glorious, reactive, hallucinogenic irrationality is his modus operandi, whether he’s taking a butch man from an ad and gifting him with earrings and a baroque green facial tattoo, or turning a masked Mexican wrestler into the Illustrated Man - the mysterious protagonist from a classic science-fiction story by Ray Bradbury, whose protagonist is a drifter whose torso is covered with enigmatic drawings.”*

([25] HERBERT p. 166)



Imagem 1: **Frente ao Espelho**, 2003  
Caneta e tinta sobre revista vintage  
31,5 x 26 cm



Imagem 2: **Por Payasa**, 2003  
Caneta e tinta sobre revista vintage  
31 x 23,5 cm

### Papel de jornal e revista

As peças que Dr. Lakra registra na pele não representam grandes desafios de conservação e restauro. Basta manter limpa a zona tatuada durante o período de cicatrização e proteger os pigmentos depositados sob a pele da radiação ultravioleta que pode degradar os pigmentos e desvanecer as cores. Com isto e mais retoques periódicos, é possível prolongar a duração da peça durante toda uma vida.

As suas obras de arte no sentido mais tradicional do termo, por outro lado, são um tanto quanto mais difíceis de conservar. De acordo com Mary Fahey, Conservadora-chefe do Instituto *Henry Ford*, papel de jornais e revistas, junto com aguarelas, são os materiais mais suscetíveis à degradação causada pela luz, devendo ser expostos em ambientes obscurecidos ([20] FAHEY).

*“With the dawn of the modern paper industry in the early 19<sup>th</sup> century, wood-based papers became an abundant and inexpensive alternative to costly rag-based papers. As with many inexpensive materials, cost efficiency did not coincide with durability. Wood-based papers are prone to degradation due to the presence of lignin. Lignin, that is not removed during the process of paper manufacture, degrades to form acidic compounds. The presence of acids causes the paper to degrade rapidly becoming yellow and brittle eventually leading to total disintegration. Modern newsprint and magazine paper is an example of wood-based paper.”*  
([20] FAHEY)

Não é difícil concluir que as obras de arte de Dr. Lakra não envelhecerão graciosamente, especialmente considerando que, além da grande proporção de lignina em sua composição, estão sujeitos a intensa manipulação. Mary Fahey aconselha manter folhas de jornal e revista armazenadas em pastas ou mangas de poliéster com uma folha de cartão *acid-free* para neutralizar o meio ácido [20 FAHEY], evitando também potenciais alterações causadas por manipulação: flexão do suporte, marcas de toque e manchas de óleo das mãos ([2] ASH p. 2)

### Caneta esferográfica

*“Extremely variable in makeup and reaction to treatment. The lubricant in the pen ink is an oil based material. Often soluble in alcohols. This factor may be useful for removing or diminishing accession numbers written on artworks in ball point pen. Some formulations are quite fugitive”*  
([2] ASH p. 11)

Dr. Lakra utiliza caneta esferográfica extensivamente em suas obras, limitando a possibilidade de realizar tratamentos de limpeza e desacidificação. As opções mais apropriadas são limpeza a seco com pincel ou almofada de borracha e aplicação leve de solução neutralizante através de difusor. Grande parcela da responsabilidade pela conservação destas obras recai sobre o armazenamento apropriado e limitação do tempo de exposição a luz.

### Gravuras japonesas

O artista mexicano utiliza algumas xilogravuras tradicionais japonesas como suportes para suas peças, também apresentando alguns problemas de conservação. Nancy Ash indica alguns dos pigmentos mais utilizados – azul *aigami*, rosa *beni*, amarelo *yukon* –

de origem vegetal, altamente impermanentes e fugidios, extremamente solúveis e dados a escurecer quando a base de minerais e metais - mica, latão, estanho e prata ([2] ASH p. 29). Isto torna as peças extremamente efêmeras e difíceis de preservar, devendo ser evitada exposição a quaisquer fatores de degradação externos como luz, sujidade, manipulação e ar tanto quanto possível.

#### Kaoru Arima (1969)

*“Kaoru Arima’s drawings function as transcriptions of unmediated thoughts. Executed in a tentative line, with a radical reduction and distortion of figures, his drawings appear to have been spontaneously generated.”*

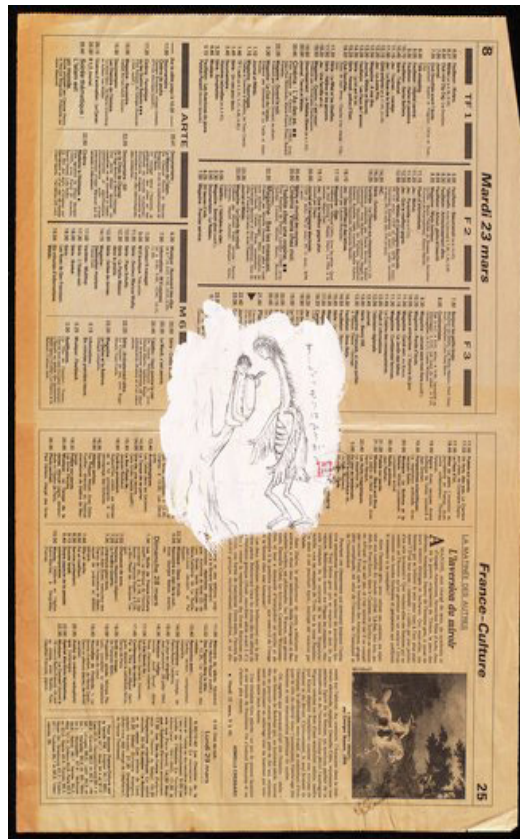
([34] MATSUI p. 21)

O fértil universo interior do artista nascido e baseado no Japão é habitado por humanos com corpos de animais, plantas com rostos humanos e organismos inteiros a brotarem de outros órgãos do corpo. Suas formas incidentais e quase ejaculatórias, modestas e deliberadamente a beirar o amadorismo, se assemelham a *grafittis* infantis. Igualmente modestos são seus materiais de eleição: papel branco ou *kraft*, folhas de jornal, fluído corretor de texto e lápis de cor. Se por um lado Dr. Lakra trabalha sobre as imagens de beleza ideal, do mundo da publicidade, os desenhos de Arima são contrapostos as grandes manchetes, imagens de casamentos de celebridades, problemas com as linhas de comboio e novas iniciativas económicas.

*“The paradox of a new microcosm evolving from such a humble medium is strongly embodied in what he calls shinbun-ga, or ‘newspaper drawings’. These feature figures drawn in thin pencil lines on white areas painted first with correction fluid in the middle of a newspaper page, accompanied by an epigrammatic text written in Japanese.”*

([34] MATSUI p. 021)

Arima aceita a indeterminação de braços abertos, utilizando constantemente temas anfíbios e adolescentes. As expressões de amor e ódio próprios exploradas nas representações de ações auto-multilatórias de sua primeira série, *Art Dracula* de 1995, abrem caminho para os hieróglifos em bandas nos seus desenhos sobre jornal, nos quais supera ansiedades existenciais através da esperança de renovação constante de si mesmo ([34] MATSUI p. 21).



*Imagem 3: Sem título, 2001*  
 Corretivo, grafite, lápis de cor e tinta sobre folha de jornal  
 47 x 31,40 cm

Muito sugestivos, os desenhos de Arima possuem firmes bases nas imagens e temas do cotidiano. O contraste entre os devaneios e a gritante assertividade dos gráficos ousados, somados ao intenso fluxo de informação nas folhas de jornal utilizadas como suporte, indica a valorização das interações em conjunto de partes diferentes para formar um todo com significado. Levando uma vida simples na cidade de Inuyama, antiga cidade medieval construída no entorno de uma fortificação, e gerindo sua própria galeria *Art Drug Center*, os desenhos de Arima evocam o estilo dos *giga*, desenhos do século XVIII a tinta-da-china feitos por monges e poetas reclusos que projetam a visão de uma vida holística através de imagens ostensivamente incompletas ([34] MATSUI p. 21).

No entanto, o trabalho do artista não escapa às impurezas do mundo pós-moderno, confrontando o caos da vida contemporânea ao rotular seus desenhos, de maneira irônica, como *neo-giga*. Arima brinca divertidamente com a luta pela conquista de bens materiais a partir dos traços evocativos de caos interiorizado que se consegue encontrar ([32] MAERKLE).

### Fluído corretor

O papel de jornal é um elemento essencial na obra do artista japonês. Esse elemento impõe alguns problemas de conservação e restauro, já mencionados anteriormente. A presença do fluído corretor, utilizado para bloquear a zona da folha de jornal sobre a qual o artista intervém, cria ainda mais problemas para a preservação de seus trabalhos.

*“Correction fluid used to ‘paint out’ printed text, mistakes or smudges should not be used on artwork. Fundamentally, the products are titanium dioxide pigment dispersed in water, a cellulose ether, or an acrylic emulsion. As one would anticipate, they are not formulated for*

*archival applications.”*

([26] HODGES p. 76)

Elaine Hodges continua indicando que formulações de pigmento em água tendem a descascar, a não ser que o suporte possua textura áspera o suficiente para fixar mecanicamente o material ([26] HODGES p. 76). Além disso, as formulações de secagem rápida levam um éter celulósico como ligante que, apesar de criar filmes rígidos e resistentes a impacto mecânico, assim como papel, não são necessariamente resistentes a degradação causada por radiação ultravioleta. ([26] HODGES p. 76)

*“‘Permanent’ correction fluids use an acrylic binder. While artificial aging tests indicate the binder is non-yellowing, it will crack if applied too thickly.”*([26] HODGES p. 76) Enquanto Hodges finaliza recomendando a utilização de tintas brancas opacas de qualidade artística para o efeito de correção, reduzindo os riscos de descamação, rachaduras e amarelecimento ([26] HODGES p. 76) a escolha de materiais do artista em questão, infelizmente, não deixa muitas alternativas.

Limpeza e desacidificação por imersão estão fora de questão. Mesmo o processo realizado através de um difusor poderia amolecer a tinta corretiva e gerar ainda mais problemas. Sem hipóteses de intervir diretamente sobre o processo de envelhecimento das folhas de jornal ou da tinta corretiva, apenas é possível criar circunstâncias que possam contrapor a grande instabilidade dos materiais: pastas em cartão *acid-free* e, durante períodos de exposição ao público, iluminação reduzida com filtros ultravioleta em vitrinas com pH controlado e protegidas de partículas presentes no ar.

Roberto Cuoghi (1973)

A prática artística deste italiano, nascido em Modena e baseado em Milão, possui componentes extremamente ecléticos. A primeira vista, parece improvável estabelecer qualquer tipo de conexão entre as suas obras. No entanto, a partir de 1998, Cuoghi iniciou um processo que ilustra um denominador comum satisfatório para as formas e aparências que suas obras tomam: o conceito da metamorfose. Saltando três décadas em seus anos de vida, revertendo a progressão natural do tempo, o artista ganhou uma quantidade significativa de peso, deixou crescer a barba, pintou os cabelos de cinzento e adotou os maneirismos e vestuário de seu pai, um homem em meados de seus 60 anos de idade ([14] CERIZZA, L.).

*“Cuoghi’s transformation cannot exactly be classified as a performance – no ‘art works’ in the form of photo or video documentation were produced. As the alteration of his appearance and behavior has been so extremely effective, though, it is now impossible to recognize the artist as a man in his early thirties. And it is impossible to read any of Cuoghi’s work without relating it to his radical metamorphosis.”*

([23] GINGERAS pg. 68)





*Imagem 4: Sem título, 2003*

*Verniz, spray, marcadores de texto, tinta da china, laca, pastel e giz sobre vidro, acetato e plástico prensado  
100 x 150 cm*

A transformação não foi permanente, como não seria esperado que fosse. No entanto, as obras de arte produzidas pelo artista italiano num contexto mais ortodoxo certamente requerem uma atenção maior em termos de durabilidade. Algumas peças criadas durante o ano de 2003, por exemplo, consistem em experimentos com alguns materiais com grande potencial para tornarem-se em grandes dores de cabeça para a conservação e restauro: passa a desenhar em camadas de acetato e papel vegetal utilizando uma combinação de lápis, tinta-da-china, carvão, pastel, marcadores, tinta spray e verniz, emoldurando suas composições em vidro ([23] GINGERAS pg. 68).

O efeito criado pelas múltiplas camadas transparentes e translúcidas é fantasmagórico, intensificado pelo estilo sombrio e foto-realista do artista. É comum aparecer representado um único objeto ou pessoa, à primeira vista completamente genéricos em natureza. Duas obras subtítuladas *Portrait* e *Portrait of a Woman*, ambas de 2003, apresentam representações de bustos humanos de idade mais avançada. Apesar da riqueza incrível de pormenores, é extremamente difícil decifrar qualquer coisa que seja acerca das duas figuras ou da era em que vivem, sendo a única informação aproximada acessível o sexo a idade ([23] GINGERAS pg. 68).

Além de figuras humanas, Cuoghi utiliza tipos semelhantes de composição em objetos do dia-a-dia – de gira-discos a troncos de madeira - assim como uma incrível série utilizando mapas [Imagem 4]. O efeito obtido é tão assombrado quanto o das figuras humanas, acabando por transmitir um senso de familiaridade, paradoxalmente suspenso em um momento indefinido no tempo ([14] CERIZZA, L.).

*“More than inventing an interesting, new technique for its own sake, Cuoghi has seemingly invented this style of drawing to create works rooted in a strategically anachronistic space – much like he has done with in his own life choice to eternally suspend his youth to become his father.”*

([23] GINGERAS p. 068)

## Folhas de acetato

Tão sombrios quanto as figuras do artista são os efeitos devastadores da passagem do tempo nos materiais que ele utiliza. Filmes de acetato tem suas estruturas instáveis, o que gera deformações naturais na superfície plana com o passar do tempo ([26] HODGES p. 24). Estas deformações afetam mais intensamente folhas produzidas em grandes dimensões, encolhendo ou expandindo de maneira mais evidente ([26] HODGES p. 24). Edward Adcock refere que não é incomum folhas deste material acabarem por decompor-se na totalidade ([3] ADCOCK p. 105). Conforme decompõem-se, eliminam gases ácidos com aroma de vinagre ([3] ADCOCK p. 105) afetando o pH do meio em que se encontram. Apesar disso, filmes de acetato são bastante resistentes a impactos mecânicos ([26] HODGES p. 17).

O grande problema da obra do artista não é propriamente um só material, mas a mistura, dando origem a problemas de conservação que se manifestam sob tantas formas distintas que acabam por afetar a peça como um todo de maneiras imprevisíveis e inesperadas.

## Carvão

O carvão, por exemplo, é um material problemático por si. Formulações caseiras não são incomuns, podendo apresentar inúmeras impurezas e aditivos desconhecidos ([2] ASH p. 6), que tanto proporcionam características desejadas pelos artistas quanto mais problemas inesperados para a preservação do material.

## Giz branco

Giz branco - carbonato de cálcio, carbonato de chumbo ou sulfato de cálcio - apresenta partículas soltas que, além de sofrerem dispersão em meio aquoso ([2] ASH p. 7), podem contaminar os restantes materiais presentes na obra. Mesmo quando não partilha seu suporte com outros materiais, limpeza mecânica e em meio aquoso sobre giz está, na maior parte dos casos, fora de questão.

## Pastéis

Entre os materiais artísticos mais tradicionais pastéis são, junto com o carvão, os mais friáveis que podem ser encontrados ([2] ASH p. 7). Tratamentos que envolvam impacto mecânico direto com a superfície de peças a pastel são desaconselhados. Enquanto grande parte dos artistas utiliza fixadores para finalizar trabalhos a pastel, não se aconselha o seu uso como tratamento de conservação, uma vez que podem haver alterações na qualidade das cores ([2] ASH p. 7). Pastéis a óleo trazem as mesmas complicações, podendo ainda causar manchas de óleo se utilizados sobre papel, escurecendo a zona e causando adesão de pó e outros tipos de sujidade ([2] ASH p. 7).

*“The powdery surface of these works of art prohibits the use of folders. In addition, plastics such as mylar have a tendency to develop a static charge which attracts the charcoal and pastel. The buildup of static can result in the transfer of the charcoal and pastel to the mylar.”* ([20] FAHEY) Para armazenar estas peças em pastel ou carvão de maneira segura, Mary Fahey recomenda utilização de caixas e *passepayouts* individuais para cada desenho ([20] FAHEY)

### Dean Hughes (1974)

O trabalho deste artista inglês, nascido e a trabalhar no Reino Unido, no polo oposto em relação a produção de Roberto Cuoghi, gira essencialmente em torno de dois materiais: lápis e papel. No entanto, a maneira como o artista trabalha estes materiais vai para além da definição tradicional de desenho. É possível ver, entre suas obras, 21 lápis de diferentes cores e tamanhos enfileirados numa estante estreita, organizados num arco-íris de pontas; ou ainda uma complexa composição geométrica formada por agrafos estrategicamente aplicados a uma folha de papel comum ([27] HERBERT pg. 148). “*A creative personality that contains equal measures of humility and ambition might be an influence on his practice, the desire to privilege ludic activity another.*” ([27] HERBERT pg. 148)

O formalista *low cost* define para si mesmo restrições de materiais e de ideias, evitando se sobrecarregar de possibilidades. Os sacos de papel, símbolos inequívocos do comércio, recebendo malhas de quadrados ou triângulos, em tons de cinzento ou coloridos, por dentro ou por fora, se configuram como uma de suas tipologias favoritas. Mais recentemente, seus trabalhos começaram a experimentar com um novo item do catálogo dos materiais de escritório: os marcadores de texto ([27] HERBERT pg. 148).

O aspeto multicolorido que as peças do inglês vieram adquirindo causam comparações óbvias com Sol LeWitt, devido também a forma de arte modular partilhada entre ambos os artistas, permitindo contemplar um sistema lógico que se alterna entre si. Este aspeto de seu trabalho tem interesse particular para a conservação e restauro de sua obra ([27] HERBERT pg. 148).

Um sistema modular permite ao conservador restaurador intervir sobre uma das peças do conjunto com um pequeno universo de referências para auxiliar seu trabalho. Ainda que a decisão final seja eliminar do conjunto a peça degradada que, ao invés de causar sensação de pertença, passa a causar interferência devido a alterações na sua aparência em relação aos restantes módulos. Um sistema modular que gera diferentes similaridades pode permitir uma reorganização que não necessariamente causará interferência no significado do conjunto.



Imagem 5: A Felt Tip Drawing, 2003  
Canetas de feltro sobre saco de papel e rolo de papel cartão

Por outro lado, cada módulo do sistema pode ser considerado demasiadamente importante para ser eliminado, optando-se por criar um simulacro do módulo original em falta. Esta decisão faz sentido enquanto as limitações impostas pelo próprio artista para a sua produção implicam uma utilização dos materiais de maneiras facilmente simuláveis e reproduzíveis.

Cabe as pessoas envolvidas decidir a melhor abordagem a ser tomada em caso de necessidade de intervenção, variando de acordo com as circunstâncias políticas, sociais e económicas na altura em que se torne necessário a realizar.

*“[...] while nodding to (and assaying the distance from) it’s conceptual forebears, his is an art that knows the pleasure of imposed limitation, of material transformation; and of fiddling freely with the products of one’s desk environment when, damn it, one really ought to be working.”*

([27] HERBERT pg. 148)

### Canetas de feltro

Além dos problemas relacionados ao papel de qualidade inferior e os lápis de cor já mencionados, as canetas de feltro representam mais um problema a ser tratado. Nancy Ash indica que grande parte das formulações de canetas de feltro são altamente fugidias, desvanecendo mesmo quando armazenadas na escuridão total e sem ação de nenhum agente externo ([2] ASH p. 1, 11). Não há tratamentos que possam desacelerar este processo. Apesar de não haverem contra-indicações para tratamentos que envolvam solventes, algumas formulações podem apresentar sensibilidade ([2] ASH p. 11).

Dianne Van der Reyden recomenda manter curtos os períodos de exposição de documentos que contenham canetas de feltro, bem como manuscritos ou aguarelas, e sob iluminação reduzida e com filtros para radiação ultravioleta. ([58] VAN DER REYDEN p. 333)

### Tacita Dean (1965)

Embora grande parte da produção da artista também inglesa foque no vídeo, o uso do quadro negro como suporte primário para inscrições e rasuras são conceptualmente muito importantes para sua prática geral. Em termos de conservação e restauro, isto pode representar um grande problema devido a fragilidade dos materiais envolvidos. Ainda que estes materiais sejam um tanto incomuns no campo dos documentos gráficos, o giz e o quadro negro parecem opções bastante enquadradas: um meio quase instantâneo de produção, relativamente barato e com incríveis potencialidades plásticas e artísticas, visto também a enumeração do seu uso nas produções cinematográficas como ferramentas auxiliares ([35] MEREWETHER p. 076).

*“While making the film Disappearance at Sea (1996), based on a true story of a sailor who vanished, Dean attached a camera to a lighthouse beacon to follow the light’s action [...]. The film was exhibited alongside blackboard drawings that evoke the traditional applications of the blackboard as film production storyboard and as instructional aid. Recalling the legacy of the sublime found in J.M.W. Turner’s nineteenth-century seascapes and Cy Twombly’s twentieth-century abstractions, the images draw us into the depth and swell of waves. But inscription is held in check by a sense of the threat of erasure.”*

([35] MEREWETHER p. 076)

Esta ameaça de se apagar é um elemento tanto conceptual quanto material, se traduzindo na facilidade com que o giz utilizado pode se desprender do suporte ou escurecer e dissolver na presença de humidade ([2] ASH p. 7). A conservação e restauro, no entanto, oferece inúmeras possibilidades de fixar peças realizadas em giz branco, incluindo resinas muito comuns que oferecem excelentes resultados ([49] RUSSICK).

A artista não procura reconstruir eventos ou atribuir um meio a uma narrativa da qual apenas se conhece o início e o fim. O fundo do quadro negro, na verdade, sugere uma ameaçadora e sombria paisagem marítima e, ao atribuir o título *No Horizon* para a coletividade dos desenhos, fica clara a inexistência de um horizonte ou sequer uma linha orientadora qualquer. Já em posteriores desenhos sobre quadro negro, nomeadamente *Chère Petite Soeur*, de 2002 [Imagem 6] Dean abusa mais de elementos representativos ([35] MEREWETHER p. 76) .



Imagem 6: *Chère petite soeur*, 2002  
Giz sobre dois quadros negros  
243,8 x 487,7 cm (cada)

### Cai Guo-Qiang (1957)

As primeiras experiências do artista chinês com pólvora como material de desenho datam de cerca de 1984, em sua cidade natal Quanzhou, na província de Fujian, região conhecida pela manufatura de fogos-de-artifício. Seus primeiros trabalhos, de carácter altamente experimental, assinalam o que passaria a ser o foco e estilo de sua produção artística: uma mistura entre desenho, pintura e performance ([36] MEREWETHER p. 48).

Outro aspeto muito importante de sua produção está ligado ao fato de sua cidade natal estar situada diretamente numa das extremidades dos estreitos de Taiwan, nação com um antigo histórico de conflitos com a China, indubitavelmente marcando a vida e obra do artista ([36] MEREWETHER p. 48).

Durante meados da década de 80, ainda no século XX, ocorre uma grande reviravolta no desenvolvimento da arte contemporânea chinesa. Cai, no entanto, decide imigrar com mais alguns artistas de sua geração. Desembarcando inicialmente no Japão em 1986, onde recebeu apoio generalizado ao seu trabalho, Cai acaba por emigrar definitivamente para Nova Iorque dez anos mais tarde ([36] MEREWETHER p. 48).

A partir de 1989, o chinês inicia oficialmente uma série de trabalhos realizados com pólvora. Contando com apoio técnico de profissionais do ramo, começaram a ser produzidas obras que desenhavam, por instantes, imagens explosivas no céu. Nestas obras, sua arte se transforma numa forma dinâmica que encarna o desejo de controlar a energia e o poder da

natureza, tal como a aspiração humana de se elevar livremente para além do planeta. Esta aspiração se vê mais intensamente representada em *Projects for Extraterrestrials*, do mesmo ano, com a criação de imagens que não apenas tornam a atenção do público para os céus, mas também para a realidade além-planeta, sugerindo o lugar do pequenino ser humano dentro de um universo muito mais extenso, além da possibilidade de vida em outros planetas ([36] MEREWETHER p. 48).



Imagem, 7: **Tide Watching on West Lake**,  
2004 Pólvora sobre papel  
403,8 x 304,4 cm

*“As part of his body of work, the artist also produced a suite of eight large scale (13 foot) drawings on rice paper. He still utilizes the same process today: he lays down trails and lines of gunpowder over large sheets of white paper, then ignites one end to produce a series of small explosions that leave behind marks and lines. These spontaneously produced images recall both the abstraction of Western Modernism and the lyrical forms of Chinese ink painting.”*

([36] MEREWETHER p. 48)

Desde o início, os desenhos do artista assumem esta dimensão performativa na sua execução, levando o artista a diversificar ao explorar outros tipos de suporte para suas obras, detonando trilhos de pólvora em inúmeras localidades diferentes ([36] MEREWETHER p. 48). Neste momento, seu processo pouco usual se torna convencional no sentido em que as obras de arte que gera, dentro daquilo que pode ser conservado, passa para a dimensão do registo de suas performances. Enquanto fotografia e vídeo são *medium* com soluções mais acessíveis, a grande questão de conservação e restauro de sua obra está em suas peças realizadas sobre papel.

Ao longo de toda sua carreira, Cai demonstra grande capacidade para comunicar com os mais variados públicos, combinando tradições estéticas modernistas ocidentais com costumes chineses milenares, unidos para sugerir valores em comum e aspirações partilhadas entre diferentes culturas ([36] MEREWETHER p. 48).

A pólvora, instrumento de destruição, é usada pelo chinês como meio de criação, produzindo arte através de seus efeitos devastadores. As chamas e detritos que resultam das explosões criam os desenhos; destroem as zonas de contacto direto com a pólvora, originando ao redor um *degradé* em tons de cinza, do negro profundo ao cinzento mais claro, culminando no branco do papel nas zonas não afetadas. O resultado são delicados desenhos sobre o papel, originados a partir de explosões de fogo, fumaça e sons violentos.



*Imagem 8: Fetus Movement II: Project for Extraterrestrials No. 9, 1990*  
*Pólvora e tinta sobre papel, montado em 8 painéis de madeira dobráveis*  
*200 x 680 cm (total)*

### Conservando na contemporaneidade

A intensa experimentação, seguindo os moldes da época pós-moderna em que vivemos, se dá com uma enorme liberdade de meios e materiais, que não necessariamente são pensados em termos de conservação para a posteridade. Ao explorar alguns problemas de conservação e restauro colocados por estas obras de arte que começam a emergir no panorama artístico contemporâneo, integrando coleções de galeristas, museus e particulares que, mais cedo ou mais tarde virão a necessitar de cuidados de conservação e restauro, é possível ter um vislumbre dos desafios que o futuro próximo aguarda.

Enquanto documentos do passado por vezes tomam meses por vez a serem restaurados, apresentando tamanha delicadeza e fragilidade que exigem atenção total e devoluta de um profissional, documentos contemporâneos podem começar a ser tratados ainda na atualidade, preservando seus materiais desde o momento em que são produzidos ou adquiridos e promovendo um prolongamento na sua existência desde já, uma vez se tratarem também de materiais delicados e sujeitos a degradação a curto prazo.

### Limites da preservação

Na contemporaneidade, a grande questão imposta pelas obras de arte apresentadas não é apenas como preservar o material danificado, mas também como respeitar as intenções dos artistas que as criaram. Nomeadamente, no caso de estudo da artista portuguesa apresentado na segunda parte deste trabalho, como conservar um trabalho que tira proveito das propriedades

artística dos danos causados por fogo; como conservar e restaurar um trabalho cujas zonas queimadas foram realizadas propositadamente, caso semelhante aos desenhos queimados no incêndio no ateliê de Lagoa Henriques.

Portanto, assim como novos materiais e técnicas foram sendo introduzidos à prática dos documentos gráficos, é necessário abordar obras de arte de novas maneiras para que se possa continuar a preservá-las. Processos tradicionais não são mais capazes de responder sozinhos a todos os problemas que os documentos gráficos contemporâneos nos impõem, se tornando importante e necessário abrir caminho por outras áreas do saber para encontrar as respostas que melhor possam solucionar as questões da contemporaneidade.

### Materiais vs. conceitos

Conceitos e ideias não dependem de uma determinada materialidade para existirem. Obras de arte, no entanto, vestindo e dando forma a estes conceitos e ideias, estão sujeitas a manutenção de um determinado suporte material - ainda que este consista apenas no registo de uma obra que, por sua própria natureza efêmera deixou de existir, sendo este registo frequentemente apresentado sob a forma de documentos gráficos. A evolução destes componentes materiais e intelectuais, no entanto, não se processa da mesma maneira; a passagem do tempo não age igualmente sobre ambos. Ainda que as ideias e conceitos permaneçam frescos e inovadores, marcando um momento ou redefinindo todos os momentos que se seguem, a materialidade das obras de arte se degrada e, se tornando visíveis os sinais desta degradação, podem haver interferências na transmissão dos componentes imateriais pretendidos pelos artistas.

Apesar disto não ser verdade para todas as obras de arte, quando estes sinais da passagem do tempo se tornam indesejáveis ou prejudiciais, passa a ser responsabilidade do conservador-restaurador corrigi-los, ou pelo menos impedir o seu avanço. Esta tarefa se prova especialmente complexa ao se trabalhar com obras de arte contemporâneas: entra em jogo a curiosa questão das expectativas do público que usufrui da obra de arte - ou da instituição ou privado que a detém. Estas expectativas, por suas vez, advém da classificação de um objeto como obra de arte contemporânea, moderna, antiga e assim por diante, influenciando profundamente o aspeto visual que se espera que apresente.

Por um lado, é comum estarmos diante de obras de arte antigas com lacunas ou falhas visíveis. Quando muito, possuem falhas atenuadas por artifícios da Conservação e Restauro que permitem resgatar uma boa leitura do objeto sem grandes interferências. De certa maneira, é aceitável que uma obra de arte antiga apresente sinais de degradação visíveis que confirmem a carga imposta pela sua idade. No caso de obras contemporâneas, no entanto, é comum estas expectativas responderem a uma inexistência de sinais da passagem do tempo. Não se espera que uma obra de arte contemporânea apresente sinais de degradação evidentes, a não ser que estes sinais correspondam a uma intenção do artista. E mesmo quando correspondem a uma intenção do artista, estes sinais devem ser geridos da melhor maneira para continuarem a servir a intenção do artista e o diálogo da obra com o público.



## PARTE II - Caso português

Entre os artistas contemporâneos portugueses, ocorre uma situação muito próxima dos desenhos com pólvora de Cai Guo-Qiang: três peças produzidas a partir da incidência direta de chamas sobre a superfície do papel de maneira a marca-lo e formar desenhos. Normalmente, quando fogo e papel se juntam, ocorre um desastre. No caso do artista chinês e da artista portuguesa, ocorre arte.

Além disso, o mestre Lagoa Henriques possui uma vasta coleção de desenhos queimados durante um incêndio em seu ateliê, sendo emoldurados e expostos com as marcas causadas pelo incêndio.

Documentos gráficos deste gênero desafiam todo o senso comum e conhecimento tradicional de conservação e restauro. No entanto, aliados a técnicas de análise que se tem desenvolvido nas últimas décadas e a uma noção expandida daquilo que pode ser considerado arte nos dias de hoje, estes conhecimentos tradicionais podem ajudar a estabelecer estratégias eficazes, aliados a novas técnicas e materiais.

### Maria José Oliveira (1943)

Nascida em, a viver e trabalhar em Lisboa, a artista se formou inicialmente em cerâmica, começando sua carreira artística a apresentar trabalho restrito a esta área. Mais tarde, realizando um *atelier* de escultura na Ar.Co, começou a integrar em suas exposições esculturas realizadas em materiais naturais, além de desenhos, fotografias e outros elementos de joalheria ([59] VIDIGAL). A expor regularmente desde 1982, a portuguesa parece jamais ter estabelecido um elemento que possa identificar sua obra como uma unidade, apesar da presença de materiais retirados diretamente da natureza ser um aspecto constante [37].

Em meio a eclética obra de Maria José estão três peças curiosas: três desenhos de 100 x 70 cm datados de 2003 [Imagens 1, 2 e 3]. As três peças levam o mesmo título, *Mas onde nós estamos é a luz*, realizadas sobre papel de alta gramagem a fogo. Quase toda a área na qual a chama entrou em contacto com o papel deixou de existir, restando lacunas vazias. Nas zonas adjacentes, em diferentes graus, ficou marcado um *degradé* do negro ao branco do papel intacto. Portanto, cada mancha do desenho parte da ausência total de material, passando pelo negro gradualmente até o castanho enegrecido e finalmente culminando no branco, cor própria do suporte escolhido.



*Imagem 1*



*Imagem 2*



*Imagem 3*

O formato das zonas queimadas revela o uso de uma única fonte de calor, aplicada uma única vez por cada mancha deixada no papel. Estas manchas distribuem-se ritmicamente pelo suporte, resultando em três composições geometricamente harmónicas. Para obter este resultado, aparentemente foram utilizadas três fontes de calor com tamanhos diferentes. A mais pequena poderá ter sido uma vela, isqueiro ou qualquer fonte de chama semelhante; as manchas intermediárias poderão ter sido produzidas por algum tipo de maçarico e as maiores deixam dúvidas quanto ao tipo de fonte de calor utilizada, dadas as grandes dimensões necessárias para produzir as três marcas presentes.

Pelo formato das marcas deixadas no papel, fica evidente o uso das fontes de calor quase paralela em relação ao papel, este suportado de alguma maneira na vertical e levemente inclinado, colocando a base da chama perpendicular em relação à base do papel e a ponta virada para o limite superior das peças. As grandes dimensões dos suportes podem provar o contrário, mas é provável que a artista tenha utilizado uma fonte de calor fixa, movendo o papel para obter as marcas desejadas.

As chamas destroem o papel, mas criam a obra de arte. A força indomável do fogo é habilidosamente controlada pela mão humana, se dobrando perante a vontade da artista e atuando como uma ferramenta de criação, ao invés de destruição. O fogo incontrolável que consome tudo que encontra ao seu redor se transforma num pincel, sendo aplicado com precisão quase milimétrica sobre o papel.

### Conservar preventivamente

Apesar da já esperada perda completa de material na zona de contacto direto com a chama e fragilização das zonas imediatamente vizinhas, os desenhos se apresentam em muito bom estado de conservação. Tendo sido produzidos no ano de 2003, foram adquiridos pela Fundação PT no ano seguinte e logo armazenados em molduras estanque em madeira, forradas com cartão *acid-free*. As peças estão protegidos pela frente por vidro e separados do fundo por pequenos pés em espuma própria para conservação e restauro. Ocasionalmente soltam-se bocados de papel queimado das zonas mais escuras devido a vibrações causadas por transporte, manuseio, instalação ou desinstalação. Estas alterações, no entanto, não apresentam riscos a nível de conservação das peças.

Estas peças são o testemunho indubitável de quanto conservar preventivamente pode evitar problemas de conservação no futuro, prolongando de maneira quase indefinida a duração de uma obra de arte. Afinal, são desenhos que passaram a última década a viajarem para inúmeras exposições sem apresentar quaisquer motivos de preocupação em termos de sua preservação e, muito possivelmente, desta maneira permanecerão por muitas décadas ainda.

### Lagoa Henriques (1923 -2009)

Nascido em Lisboa a 27 de Dezembro, a contribuição do mestre Lagoa Henriques para o mundo das artes se estende para muito além da sua mais proeminente obra escultórica. Concluindo o Curso Especial de Escultura na Escola Superior de Belas-Artes do Porto em 1954 depois de um ano inconformado na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa [38], o filho de um comerciante ator amador e de uma professora de inglês, francês e desenho ([22] GOMES p. 16) influenciou profundamente o sistema de ensino de artes, lecionando em ambas as

instituições pelas quais se licenciou e no Instituto Português do Património Cultural, tomando também parte em congressos, programas televisivos e criando poesia [38].

Grandes influências na carreira intelectual e artística de Lagoa Henriques foram os escultores Barata-Feyo e Leopoldo de Almeida e o pintor Dórdio Gomes, os dois últimos atuando como mestres do escultor enquanto concluía seus estudos no Porto [38]. Além disso, através de uma bolsa do Instituto Superior de Cultura, Lagoa Henriques trabalhou sob orientação do escultor Marino Marini em Milão durante os três primeiros anos da década de 1960, aproveitando sua estadia para entrar em contacto com as escolas de Florença, Siena, Pádua e Roma. Usufruindo da mesma bolsa, o escultor visitou também a Grécia para aprender devidamente acerca da arte greco-romana, Inglaterra, França, Bélgica, Holanda e Egito, não necessariamente nesta ordem em busca de alargar seus conhecimentos acerca de todos os períodos artísticos da história [38].

Este contacto foi muito importante para tornar Lagoa Henriques numa espécie de correspondente entre as realidades histórica e artística do ensino português e internacional, ajudando a estabelecer reformas que renovaram por completo o ensino das artes no país ([22] GOMES p. 195). Regressando a Portugal em 1963, o escultor passou a lecionar, começando sua carreira como professor de Desenho na Escola Superior de Belas-Artes do Porto e passando em 1966 pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa [38]. Nesta altura, começa a implementar uma ação pedagógica que, ao longo do tempo, deu origem a consequências muito positivas para o ensino artístico em Portugal [38].

Em ocasião da reestruturação dos cursos da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa em 1974, Lagoa Henriques criou a disciplina inovadora de Comunicação Visual, implementando também o Diário Gráfico em todas as disciplinas com as quais estava envolvido [38]. Estas alterações voltam a estabelecer a importância primordial da prática do desenho casual, servindo tanto como forma de comunicação como quanto forma de expressão individual ([52] SARDO).

A obra artística do escultor começou a se expandir mais intensamente a partir de 1987, quando se aposenta na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa e passa a se dedicar mais a produção do que ao ensino [38]. Na década de 1990, coordena a disciplina de Desenho na Escola Superior de Conservação e Restauro de Lisboa, até assumir funções na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e jubilar-se em 2008.

*“Embora a sua obra seja prolixa e marcada pela colaboração frequente com arquitectos, quer em projectos de intervenções escultóricas no espaço público, quer como intervenção em projectos arquitectónicos edificados, duas obras são absolutamente marcantes para o seu percurso: As Varinas, bronze apresentado em 1957 na<sup>a</sup> IExposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian, e O Segredo, peça escultórica da década de setenta, actualmente instalada no Alto do Parque Eduardo VII, em Lisboa. Em ambos os casos as figuras femininas, de uma corporalidade assente sobre um equilíbrio compositivo rigoroso encarnam uma visão politicamente empenhada na representação de figuras do trabalho, simultaneamente clássicas e evocativas de um realismo poético.”*

([52] SARDO p. 31)

## Desenhos Queimados

Em relação aos desenhos a fogo de Maria José Oliveira, no lado oposto do espectro do estado de conservação e restauro, estão os desenhos queimados pelo incêndio no *atelier* do mestre em 1972 ([22] GOMES p. 40). As chamas, estas manifestas em sua forma natural e incontrolável, consumiram quase completamente quatro décadas de trabalho e coleção do escultor ([22] GOMES p. 149). Após o incidente, as poucas peças que puderam ser salvas dos destroços foram exibidas na Sociedade Nacional de Belas Artes ([22] GOMES p. 40).

Se os desenhos de Maria José Oliveira foram realizados com as chamas de maneira intencional, grande parte dos desenhos de Lagoa Henriques foram emoldurados e expostos da maneira como foram encontrados: visivelmente chamuscados e com as zonas de lacuna assumidas.

Em termos de conservação e restauro, seria perfeitamente possível recuperar as zonas perdidas dos desenhos, reintegrá-las e devolvê-las a uma aparência muito próxima da qual teriam antes do incêndio. No entanto, se optou por assumir as marcas da destruição e, tal como as chamas foram usadas como ferramentas de criação por Maria José, deram origem a novas obras de arte a partir do trabalho de Lagoa Henriques. As zonas queimadas passaram a fazer parte integral dos desenhos, roubando em matéria mas acrescentando de volta em significado e história. Das cinzas renasceram novas obras de arte.

*“As poucas peças que salvou das chamas mostraram-lhe o que pressentia mas que nunca percorrera. Das cinzas pode-se renascer para tudo e as próprias cinzas são já uma transfiguração da Arte. Por isso, os desenhos chamuscados foram expostos na Sociedade Nacional de Belas Artes. Foi um primeiro passo para um segundo fôlego na sua criação artística.”*

([19] FARIA p. 40)

## Desenhos a café

A produção artística de Lagoa Henriques está repleta também de descontraídos desenhos realizados a caneta e café sobre toalhas de papel. Enquanto o controlo preciso que Maria José Oliveira exerce sobre as chamas ainda encontra paralelos na manipulação e transformação das manchas causadas pelo café, o contexto em que foram realizadas estas peças revelam um interesse distinto.

Os desenhos, em sua maioria, apresentam não apenas um carácter sintético comparável a desenhos de grandes mestres da pintura renascentista - na altura utilizados sobretudo como estudos e rascunhos a serem cobertos pelas verdadeiras obras de arte - mas também paradoxalmente um senso moderno de produção que tira proveito do instantâneo através de materiais e técnicas menos ortodoxos, tradicionalmente não associados a obras de desenho. De certa maneira, estes desenhos a café são uma expressão absoluta da espontaneidade e versatilidade dos meios que o desenho proporciona.



Imagem 4: **Figura feminina**, 2006

*Caneta e café sobre toalha de papel*

30 x 16 cm

As linhas a caneta são bastante expressivas sem, no entanto, perderem sua precisão; enquanto as manchas de café funcionam, em grande parte dos casos, como aguadas que estabelecem zonas de luz e sombra nas representações [Imagem 4]. O mestre escultor, nestes desenhos, equilibra delicadamente o caráter figurativo controlado do desenho clássico e a espontaneidade intensamente moderna. A opção pelas toalhas de papel como suporte evidenciam um contexto de produção intrinsecamente ligado ao cotidiano. Esta ligação reforça, não apenas a importância que o desenho tem para Lagoa Henriques, mas também o interesse do estudo deste tipo de peças para compreensão da obra e do homem por trás dela.

Realizadas *in situ* sem intenção de que se venham a tornar obras de arte, os desenhos a café de Lagoa Henriques são evidência clara da importância que o escultor confere ao ato de desenhar. A prática do desenho não é apenas um elemento essencial em toda a obra do escultor, mas também o ensino do mesmo, posicionando-o inequivocamente como modelo de prática que estrutura todo o seu processo criativo e pedagógico.

Esta maneira como Lagoa Henriques permite que o meio em que se encontra influencie e transforme seus desenhos, realizados num contexto casual, desassociado de um atelier ou estúdio, se reflete também na maneira como seus desenhos queimados sobreviventes foram tratados depois do incêndio, respeitando a ação de agentes que fogem ao controle do artista.

Da mesma maneira que os efeitos destrutivos do incêndio deram origem a novos desenhos, Lagoa Henriques observa ao seu redor e, representando aquilo que vê, transforma casualmente a toalha de papel com os materiais que encontra a mão: café e caneta. Não é

possível determinar com certeza se o café vem antes ou depois da caneta, se é que o mestre tinha uma ordem específica, no entanto, tinta borrada por líquidos indica que o café era normalmente adicionado no fim. Apesar disto, tudo indica que o processo criativo provavelmente dava algumas voltas antes de chegar a algum resultado definitivo.

### PARTE III – Três desenhos a café

Demonstrada a diversidade de materiais e técnicas que pode ser observada no domínio dos documentos gráficos contemporâneos fora e dentro de Portugal, bem como alguns problemas de conservação e restauro que podem surgir ligados ao desenho, a etapa final desta dissertação passa por aplicar duas das diversas técnicas de análise utilizadas atualmente para estudo e diagnóstico de obras de arte em três desenhos a café do mestre Lagoa Henriques, parte da coleção presente na Reserva de Desenho da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

De momento, as peças escolhidas ainda não se encontram catalogadas, tendo recebido tratamento provisório de controlo de pestes quando ainda se encontravam no atelier do artista. Estão armazenadas atualmente em gaveta num dos armários arquivísticos em metal da Reserva de Desenho, juntamente com outras peças da mesma tipologia e do mesmo autor. Como parte da coleção da instituição, representam não apenas uma parte do legado de um dos grandes mestres que nela atuou como professor, mas também pequenos registos de uma grande revolução no sistema de ensino das belas-artes.



*Imagem 1: Figura feminina*

*Desenho a caneta sobre toalha de papel*

*aprox. 22,5 x 26,5 cm*



*Imagem 2: Homem a cavalo*

*Desenho a caneta e café sobre toalha de papel*

*aprox. 23 x 20 cm*



*Imagem 3: Desenho abstrato*

*Pintura a café sobre toalha de papel*

*aprox. 23,5 x 35,5 cm*

## Descrição das peças

A primeira peça (desenho 1 [Imagem 1]) se trata de um desenho a caneta, aparentemente a representar uma figura feminina em roupa interior ou fato de banho, com caracóis nos cabelos e um objeto em baixo do braço esquerdo que se assemelha a uma toalha ou a uma prancha de surf. As linhas que formam este objeto estão borradas, indicando o uso de água para produzir uma aguada a partir da tinta da caneta. No canto direito do fragmento de toalha de papel utilizada como suporte, ao centro, é possível observar um braço e uma perna de outra figura, além daquilo que aparentam ser pingos de tinta que vazaram da caneta, provavelmente não-intencionalmente. Na margem inferior há uma grande zona de mancha, aparentemente causada por algum material gorduroso, além de algumas outras manchas de café circulares mais próximas da margem superior, distribuídas ao acaso, como que por acidente.

No segundo desenho (desenho 2 [Imagem 2]) é representada uma figura masculina com um chapéu de hipismo montado num pequeno cavalo aparentemente sem cela. A utilização do café como aguada é mais proeminente nesta peça, borrando a tinta da caneta em algumas zonas. No entanto, devido ao aspeto translúcido apresentado nas zonas de aguada de café, característico de manchas de gordura, é evidente a utilização de algum tipo de mistura de café e leite ou creme para realização da aguada.

O terceiro desenho (desenho 3 [Imagem 3]) de caráter mais geométrico e abstrato, está muito próximo de tradicionais peças de caligrafia japonesa, realizada apenas com pinceladas de café. Apesar deste caráter abstrato, as formas pintadas pelo escultor são certamente reminiscentes do corpo humano com a presença de um círculo na zona superior da composição que pode lembrar uma cabeça e diversos traços que indicam os restantes membros do corpo.

Os três desenhos foram realizados sobre fragmentos de toalhas de papel, cortadas da folha inteira de maneira rudimentar e pouco calculada a mão, apresentando todos cores e texturas semelhantes, aparentemente a mesma qualidade também. A cor e gramagem confirmam a finalidade do papel, produzido para ser utilizado uma única vez e descartado. Apesar da qualidade inferior do papel, parece suportar bem a quantidade de material aplicada, apresentando uma camada cromática sólida e coesa mesmo nas zonas com manchas de materiais desconhecidos.

As peças escolhidas visam demonstrar, para além da surpreendente variedade de materiais e técnicas que pode ser observada em documentos gráficos contemporâneos, o incrível domínio sobre o desenho do mestre Lagoa Henriques, alcançando uma expressividade que sintetiza as sensibilidades europeias modernas e a precisão da antiguidade clássica, traduzindo o poder da escultura para a toalha de papel, café e caneta.



## Espectroscopia Raman e Espectrometria de Fluorescência de Raios-X

Duas técnicas foram utilizadas para o estudo material dos desenhos a café, para além da observação assistida por lupa binocular: a espectroscopia Raman e a espectrometria de Fluorescência de Raios-X. Ambas tiram proveito da interação da radiação com a matéria, utilizando feixes de diferentes intensidades e comprimentos de onda para identificação, respetivamente, de elementos e compostos químicos presentes. O objetivo da aplicação destas técnicas de análise é, portanto, caracterizar os objetos em estudo para auxiliar na determinação de um diagnóstico material e proposta de intervenção de conservação e restauro, que estenda ao máximo o período de existência das três peças sem danos colaterais negativos.

Na Espectroscopia Raman, um feixe de radiação monocromática - infravermelho próximo, visível ou ultravioleta próximo - interage com uma amostra provocando variações ao nível das suas vibrações e rotações moleculares, dando origem a alguns efeitos diferentes. Um destes, denominado efeito Raman, se caracteriza pela difusão inelástica da radiação ao atingir a matéria, o que significa que os fótons incidentes diferem em energia da radiação emitida pela amostra. Estas diferenças de energias são características de cada tipo de molécula existente, permitindo identificar os materiais presentes na zona analisada ([54] STUART p. 136 a 139).

Já a espectrometria de Fluorescência de Raios-X parte do mesmo princípio de interação utilizando, no entanto, um feixe de radiação mais intensa – radiação X - consequentemente obtendo resultados relativos a transições de eletrões excitados nas camadas eletrónicas internas dos átomos. Portanto, este tipo de espectrometria permite obter resultados a nível dos átomos que se encontram na amostra analisada ([54] STUART p. 234 a 237).

Ambas as técnicas são auxiliadas por uma base de dados de energias características dos elementos, no caso da fluorescência de raios X, e de bandas com números de onda característicos dos compostos orgânicos e inorgânicos, no caso da espectroscopia Raman, permitindo caracterizar materialmente uma amostra com alta precisão e identificando uma vasta gama de materiais. Além disso, por poderem ser realizadas de maneira não-invasiva e não-destrutiva, dispensando recolha ou preparação de amostras, permitiram estudar os três desenhos da Reserva de Desenho sem qualquer tipo de danos materiais.

### Procedimento experimental

A observação das peças foi realizada através de uma lupa binocular *Leica M205C* com ampliação de até  $160\times$  e resolução de 1050 lp/mm. As imagens foram capturadas por uma câmara *Leica IC80HD* através do software *Leica Application 4.0*.

As análises por espectroscopia Raman foram realizadas num espectrómetro *Horiba-Jobin Yvon Xplora*, equipado com um laser de 785 nm, objectiva com ampliação de  $100\times$ , furo confocal de 300  $\mu\text{m}$ , fenda de 100  $\mu\text{m}$ , rede de difracção de 1200 linhas/mm e um detetor de radiação *CCD Andor iDus* com gama espectral entre 130 e 3200  $\text{cm}^{-1}$ . Para aquisição e tratamento dos espectros foi utilizado o software *LabSpec* versão 5.78. A identificação dos compostos foi parcialmente realizada através da base de dados *Spectral ID*<sup>®</sup>.

Para as análises de Espectrometria por Fluorescência de Raios X (ED-XRF) foi utilizado um espectrómetro *Tornado M4 Bruker*, equipado com um tubo de raios X com ânodo de ródio (Rh) e um detetor *SDD* com cristal de silício (Si) e resolução de 142 eV para a linha  $\text{Mn-}\alpha$ . O tubo utilizado possui um policapilar à saída que permite obter um feixe de raios X

de alta intensidade e com um diâmetro de cerca de 25  $\mu\text{m}$  sobre a amostra. A captação de todos os espectros foi realizada à tensão de 50 kV, corrente de 300  $\mu\text{A}$ , pressão de 20mBar. Para aquisição e tratamento dos espectros foi utilizado o software *Esprit*<sup>®</sup> da *Bruker*.

Foram analisadas zonas de cada um dos materiais presentes nas peças em estudo, portanto, manchas de café, manchas de caneta e áreas do suporte sem mancha. Além disso, foram realizados alguns espectros por fluorescência de raios X em zonas com múltiplos materiais presentes para propósito de comparação visual. Uma vez que ambas as técnicas dispensam preparação de amostras, e a dimensão das peças permitia posicionamento diretamente sob os feixes para serem analisadas, nenhuma delas sofreu alterações durante processamento em laboratório.

## Café

Em termos químicos, as manchas características causadas pela substância, bem como possíveis mecanismos para sua remoção são estudados no artigo *Coffee stain on textiles - Mechanisms of staining and stain removal* ([28] KISSA) publicado no *Journal of the American Oil Chemists' Society*.

Manchas de café em têxteis são causadas sobretudo pelas substâncias solúveis em água e acídicas coloridas no café ([28] KISSA p. 793). O artigo refere ainda caracterização da natureza ácida do café comprovada através de espectroscopia ultra-violeta ([28] KISSA p. 793). Enquanto o pH do café pode ser facilmente determinado, a composição química, por outro lado, até à altura conta com aproximadamente 700 componentes diferentes identificados ([28] KISSA p. 794), sem contar uns tantos ainda por identificar. A constituição média, no entanto possui de 2 a 5% de cafeína, 7 a 17% de componentes ácidos, 1 a 2 % de trigonelina, 1 a 6% de proteínas, 1 a 5% de açúcares, 30 a 50% de hidratos de carbono poliméricos e 20 a 35% de ingredientes coloridos não identificados ([28] KISSA p. 794).

Evidentemente a proporção de matéria colorida no café é bastante substancial e, apesar de não se conhecer em pormenor as suas estruturas, é seguro afirmar que a cor é proveniente de pigmentos castanhos e negros, polímeros e substâncias coloridas solúveis em água ([28] KISSA p. 794) eliminando, portanto, a participação de qualquer tipo de partículas livres que podem ser filtradas ([28] KISSA p. 794).

Levando em conta o caráter ácido do café, usualmente com pH em torno de 5, é certo que as manchas são causadas por materiais acídicos ([28] KISSA p. 794). No entanto, ácidos conhecidos na composição do café, como os fenólicos, clorogénicos, nicotínico e alifáticos, oriundos do metabolismo celular, não são capazes de gerar manchas, se formando indiretamente através de reações entre outras espécies acídicas coloridas no café ([28] KISSA p. 794).

A cor castanha do café é formada quando os grãos são torrados. Durante este processo, diversas reações de degradação, polimerização, desidratação, fragmentação e recombinação ocorrem. Monossacarídeos e sacarose são termicamente degradados e polimerizados em um caramelo, substância castanha. Este caramelo reage com ácidos clorogénicos para formar substâncias castanhas e negras que se assemelham a ácidos húmicos. Outro mecanismo de

reação é a formação de melanoidinos a partir dos aminoácidos e açúcares. ([28] KISSA p. 794)

O artigo *Determination of the Elemental Composition of Coffee Using Instrumental Methods* refere ainda que podem ser encontradas grandes concentrações de Cálcio (Ca), Potássio (K), Magnésio (Mg), Sódio (Na), Enxofre (S) e Fósforo (P), concentrações médias de Cloro (Cl), Cobalto (Co), Crómio (Cr), Cobre (Cu), Ferro (Fe), Manganês (Mn), Molibdenio (Mo), Níquel (Ni), Selênio (Se), Estrôncio (Sr), Zinco (Zn) e traços de Alumínio (Al), Arsénio (As), Boro (B), Bário (Ba), Bromo (Br), Cádmio (Cd), Mercúrio (Hg), Chumbo (Pb) e Estanho (Sn), variando de acordo com o tipo de processamento pelo qual passam os grãos([48] POHL p. 605).

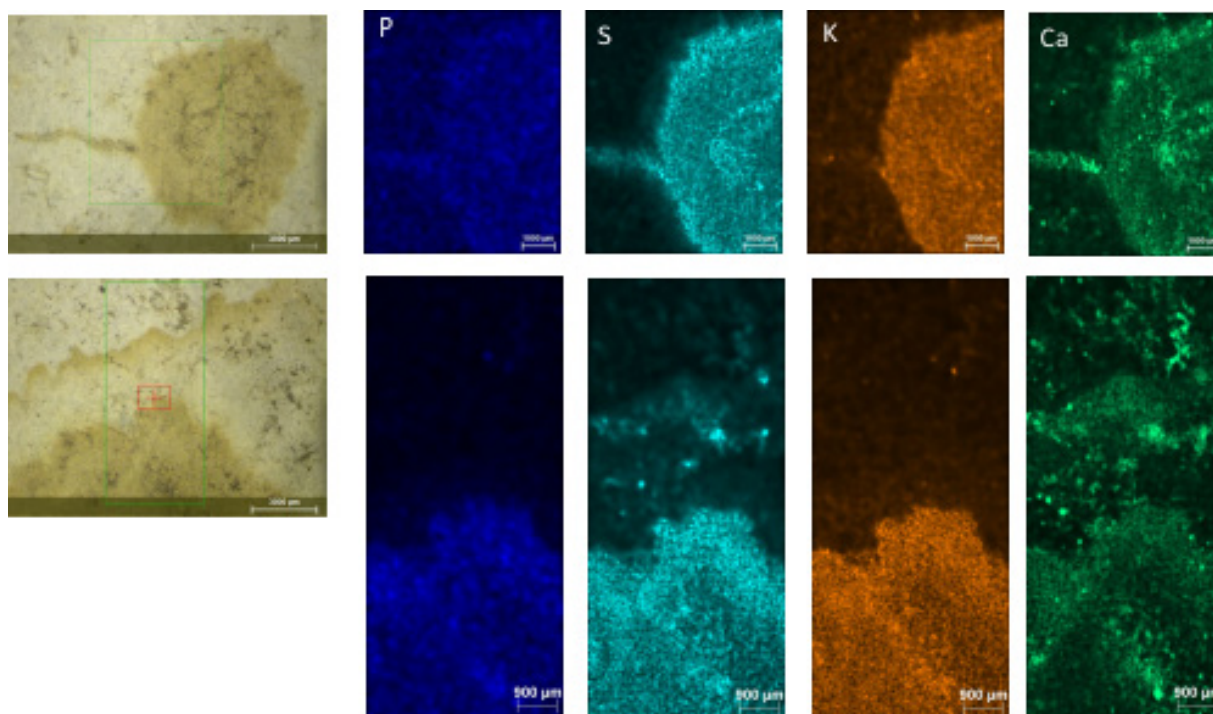


Imagem 4: Mapeamento elemental por EDXRF - desenho

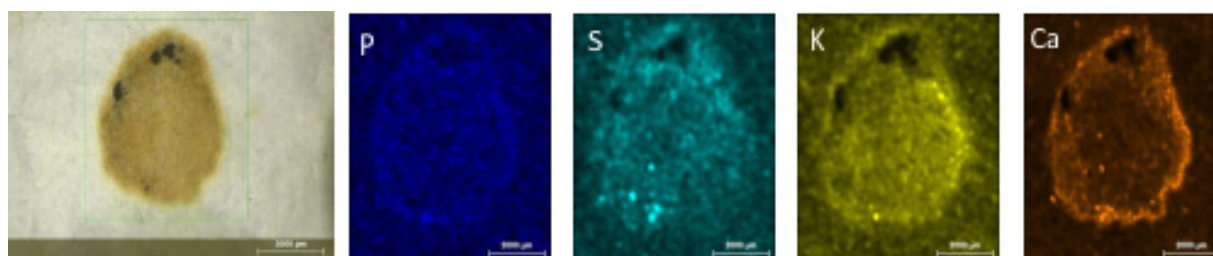


Imagem 5: Mapeamento elemental por EDXRF - desenho 1

As análises de espectrometria de fluorescência de Raios-X realizadas sobre as peças em estudo indicaram grandes concentrações de Potássio (K) nas zonas de aguadas [Imagens 4 e 5], o ião presente em maior quantidade no café ([53] SILVA p. 3), além de outros elementos mencionados anteriormente. Se confirma, portanto, a utilização deste material em detrimento de outras tintas que poderiam resultar na mesma coloração.

Algumas das áreas de aguadas de café apresentam pequenas lacunas, sem dúvidas causadas por infestação de insetos xilófagos. A preferência do inseto por algumas zonas específicas do papel em detrimento de outras indica a possibilidade de terem havido depósitos de açúcar nas porções destruídas, reforçando a realização dos desenhos em um contexto

desassociado do atelier, com o ordinário café servido a mesa sobre as ordinárias toalhas de papel pelas extraordinárias mãos de um grande mestre.

### Tinta de caneta

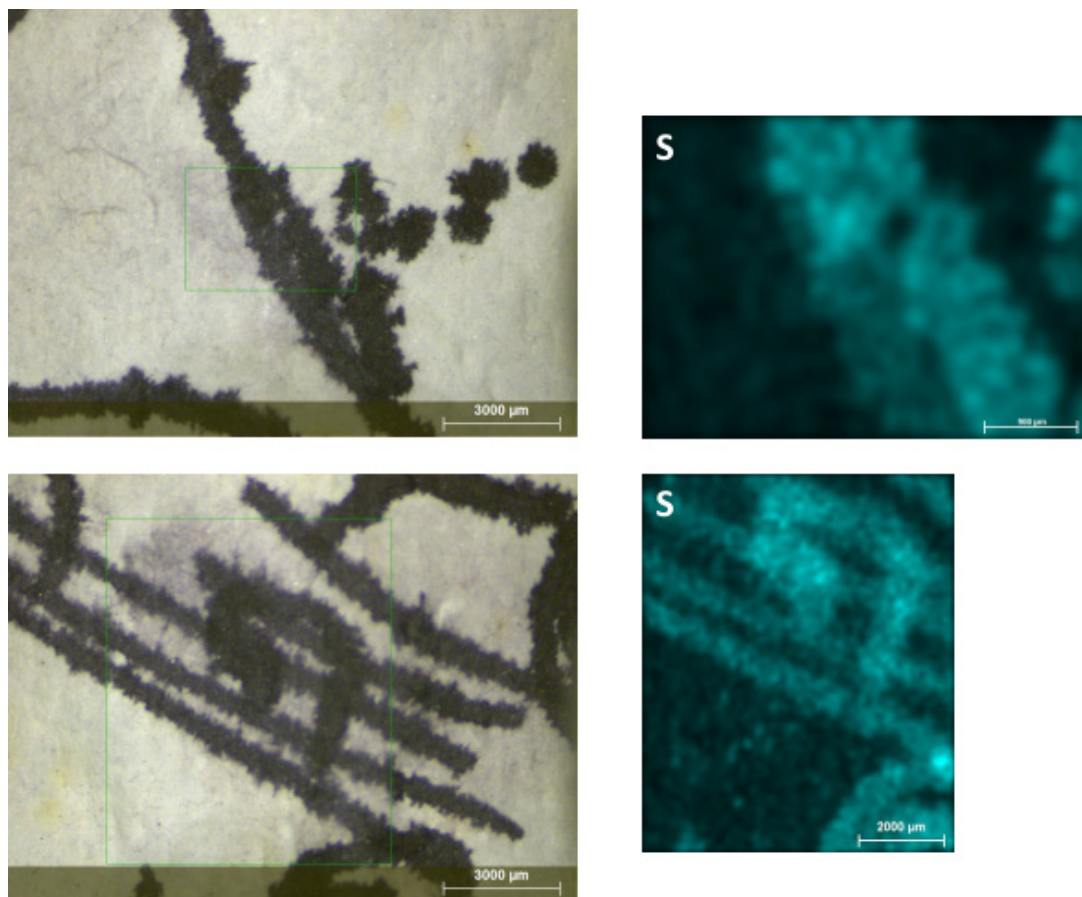


Imagem 6: Mapeamento elemental por EDXRF - desenho 1

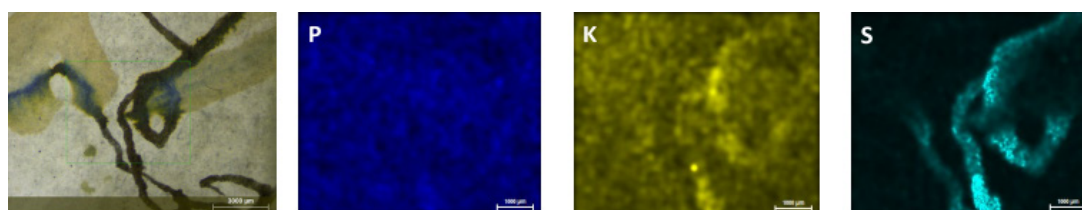
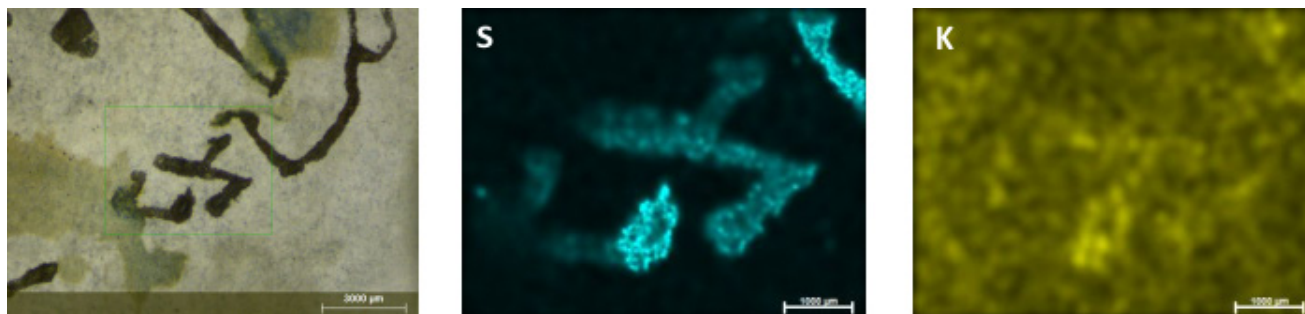


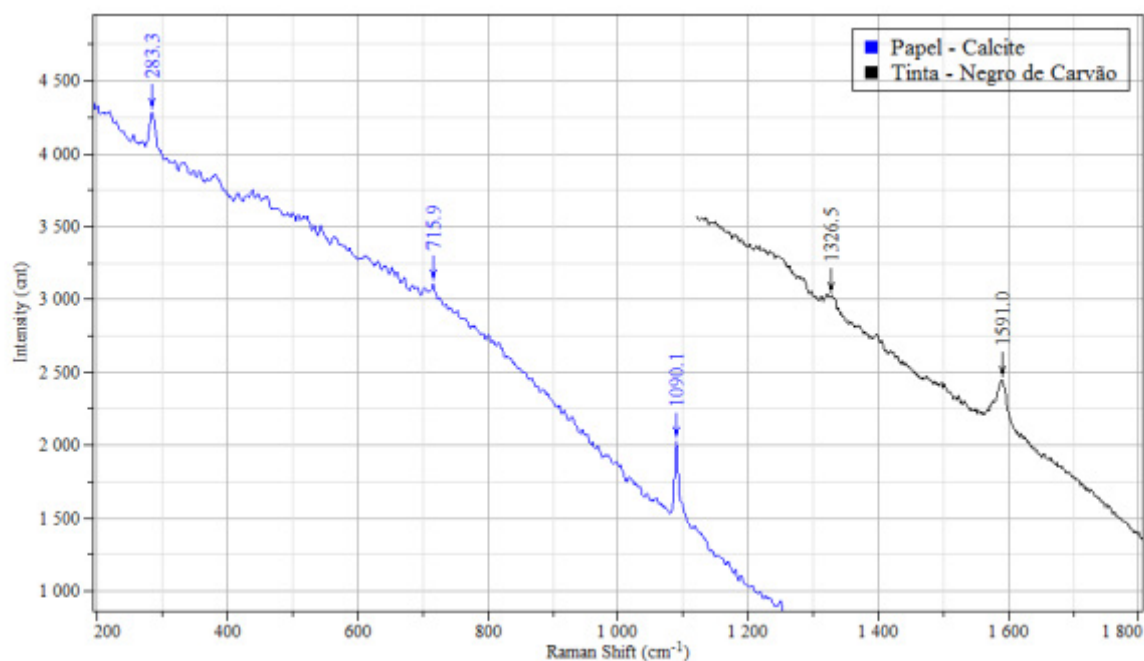
Imagem 7: Mapeamento elemental por EDXRF - desenho 2

As zonas de tinta de caneta analisadas por espectrometria de fluorescência de raios-x revelaram altas concentrações de S [Imagens 6, 7 e 8], indicando a possibilidade de utilização de tintas com corantes sulfúricos negros largamente aplicados em colorações de fibras de celulose ([15] CHAKRABORTY p. 46).

A análise por Raman das mesmas zonas [Imagem 9] indicou a presença de *Pigment Black 7*, surgindo identificado como Negro de Carvão de acordo com a *datasheet* do pigmento *Luconyl® Black 0066* [29].



magem 8: Mapeamento elementar por EDXRF - desenho 2



magem 9: Espectros Raman de uma zona de papel e uma zona de tinta - desenho 2

## Papel



Além das diferenças de composição química que puderam ser observadas, apresentadas a seguir, o relevo aplicado ao suporte do desenho 1 difere do relevo aplicado ao papel dos desenhos 2 e 3 [Imagem 10], indicando que os dois últimos terão sido realizados num local diferente do primeiro. Os suportes, portanto, não apenas são visivelmente diferentes, como também variam em termos de composição química.

As evidências presentes não permitem tirar grandes conclusões, mas é possível que o desenho 1 tenha sido produzido em algum restaurante à beira-mar, utilizando o mestre Lagoa Henriques de algum banhista como modelo para a sua representação.

O 8º capítulo do livro *Surface Analysis of Paper, Raman Spectroscopy* menciona

fluorescência causada pela degradação das fibras de celulose, documentado que “*in the area of wood, pulp, and paper research [...] Raman spectroscopy has not been used very much. Primarily, this seems to be due to the fact that in conventional Raman spectroscopy sample-generated laser-induced fluorescence overwhelms the Raman signal.*” ([4] AGARWAL p. 152)

Este tipo de interferência gera bandas que sobrepõem-se as geradas pelos materiais de interesse, dificultando a sua visualização nos espectros obtidos ([4] AGARWAL p. 159) Esta fluorescência pôde ser confirmada através dos espectros obtidos com as obras em estudo, indicando um certo nível de degradação que pode ser esperado em papéis utilizados em toalhas descartáveis.

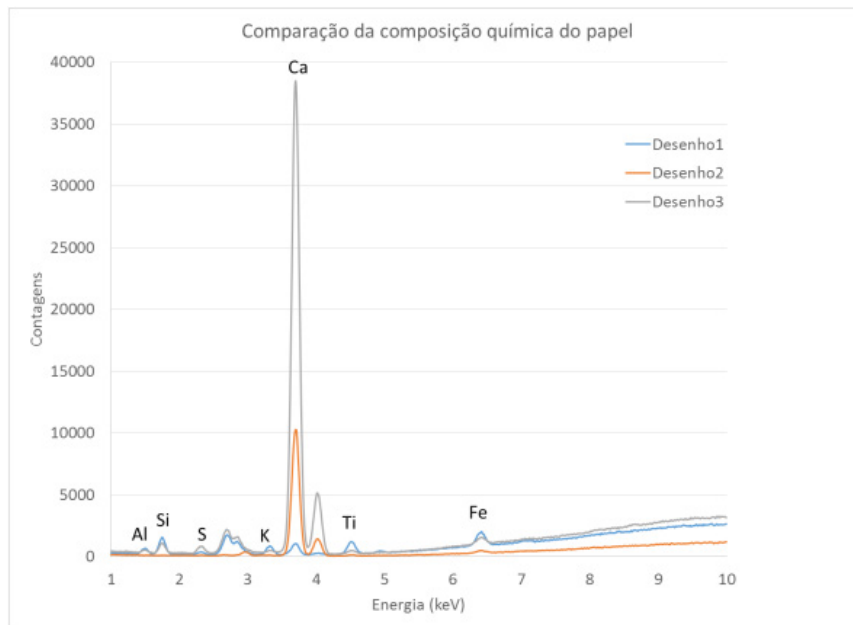


Imagem 11: Comparação do espectro de fluorescência de raios-x do papel nos três desenhos

Os espectros de fluorescência de raios-x relativos a zona de papel dos três desenhos apresentam proporções de cálcio (Ca) substancialmente diferentes, com uma concentração bastante mais abundante no desenho 3 [Imagem 11]. Isto indica novamente a utilização de polpa mecânica na produção do papel, dando origem a um produto de qualidade inferior e, consequentemente, pouco uniforme.

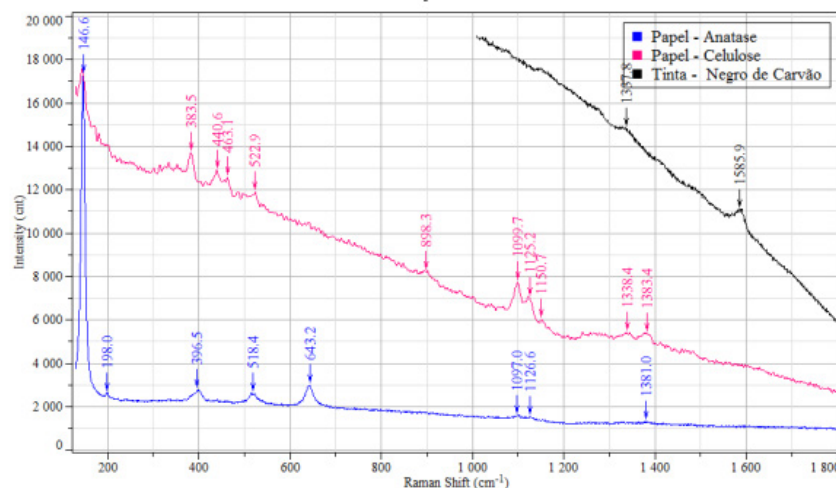


Imagem 12: Espectros Raman de uma zona de papel e uma zona de tinta - desenho 1

A presença de cálcio provavelmente está ligada a introdução de carbonato de cálcio ( $\text{CaCO}_3$ ) como carga durante a produção do papel, referida no livro 4 da série *Papermaking Chemistry* ([39] NEIMO p.126) conferindo-lhe maior durabilidade ao neutralizar a acidez natural do produto final. A presença de Anatase ( $\text{TiO}_2$ ) indicada pelas bandas características na espectroscopia Raman está relacionada também a aditivos aplicados durante o processo de produção, neste caso, aumentando o índice de refração da superfície [Imagem 12]([39] NEIMO p. 132) entre outros benefícios.

Além disso, espectros padrão de carbonato de cálcio e anatase, bem como sua utilização como aditivos no papel também pode ser encontrada referida no livro *Surface Analysis of Paper* ([4] AGARWAL p. 173) O mesmo livro indica espectros padrões da celulose correspondentes aos obtidos em análise, com bandas características bem próximas aos 381, 440, 520, 898, 1096, 1121, 1152, 1339 e  $1380 \text{ cm}^{-1}$  ([4] AGARWAL p. 164)

### Proposta de conservação

Os desenhos apresentam boas condições de preservação, sem perdas de material e com boa estabilidade aparente das fibras do suporte e camada cromática. Não há zonas de alterações dramáticas na aparência dos desenhos, apresentando um aspeto que indica ocorrência apenas de degradação natural uniforme, para além de algumas zonas de deformações mecânicas que evidenciam manipulação ou armazenamento indevidos a que podem ter sido submetidos.

O carácter ácido do papel produzido a partir de polpa processada mecanicamente, aliado a acidez natural do café utilizado como aguada nas peças produzidas pelo mestre Lagoa Henriques criam um cenário bastante prejudicial em termos de preservação das peças em estudo. No entanto, tratamentos de desacidificação são desaconselhados uma vez que alterar o pH das zonas de mancha poderia afetar a cor perceptível, causando alterações indesejadas.

Tratamentos em imersão também devem ser evitados, já que o único elemento presente na camada cromática comprovadamente insolúvel em água após seco é a tinta negra da caneta ([15] CHAKRABORTY p. 46) presente nos desenhos 1 e 2. Eliminada a hipótese de limpeza em banho com água destilada ou algum solvente, a espessura mínima das folhas utilizadas como suporte torna o material frágil demais também para limpeza mecânica com borracha. A única opção que pode ser considerada para limpeza dos três desenhos é utilização de pincel macio ou saco de pó de borracha, muito delicadamente e em movimentos circulares.

As zonas de deformação mecânica não devem ser intervencionadas, uma vez que aplicação de peso e calor sobre o material pode alterar a textura característica das toalhas de papel utilizadas como suporte.

As manchas em zonas periféricas as representações centrais, não causando qualquer tipo de interferência em termos de leitura ou preservação da peça, devem permanecer intactas. Além de não perturbarem os fatores mencionados anteriormente, estas manchas se caracterizam como parte intrínseca da obra de arte, conferindo-lhe história e significados adicionais.

Uma vez que os fatores internos das peças não podem ser intervencionados de maneira suficientemente eficaz, os fatores externos devem ser tratados de maneira a prolongar o máximo possível o período de duração das obras de arte.

As peças, em gaveta num arquivo em metal apropriado para conservação e restauro com níveis de humidade relativa e temperatura estáveis, devem ser manipuladas com mãos

limpas, preferencialmente protegidas por luvas de algodão e com delicadeza.

Aplicação de moldura ou *passe-partout* pode entrar em conflito com o caráter íntimo, casual e descontraído das peças, recomendando para sua proteção pastas individuais em cartão *acid free* rígido e de dimensões ligeiramente superiores aos materiais que acomodam.



## Conclusões

Todos os campos da arte sofreram intensas transformações a partir de meados do século XIX, sendo introduzidas novas técnicas e materiais para dar corpo a novas ideias e conceitos, ou reformulações, da modernidade. Desde o Renascimento, colocando o ser humano no centro do universo, até a arte conceptual, a cada nova vanguarda e todos os movimentos artísticos que se desenvolveram pelas décadas seguintes barreiras foram quebradas desafiando o sistema e revolucionando o mundo da arte.

É muito fácil dar conta desta revolução em campos da arte mais tradicionais, firmemente estabelecidos como formas definitivas de uma obra de arte ao longo da história, como a pintura e a escultura. Isto não significa, no entanto, que campos da arte menos visíveis, talvez considerados de menor valor por atuarem como ferramentas, não tenham acompanhado as profundas mudanças ocorridas ao longo da história.

Documentos gráficos estão entre estes meios com menor visibilidade, sendo por muito tempo relegados ao segundo plano, permanecendo como apenas uma etapa de todo o processo da arte. Esquissos, projetos, estudos, desenhos subjacentes representavam o máximo que um documento gráfico poderia ser. No entanto, o desenho tem conquistado um lugar de destaque, esteja associado a outras formas de arte ou a funcionar de maneira independente, como pode ser observado na produção de inúmeros artistas contemporâneos de grande relevância para o panorama artístico da atualidade.

O potencial quase ilimitado do papel vem sendo explorado cada vez mais desde o início da modernidade na arte, num primeiro momento abrangendo técnicas mais tradicionais que melhor serviam ao registo do instantâneo, de seguida invadindo toda a produção de papel e se apropriando dos mais diversos materiais para explorar suas capacidades expressivas.

Com a evolução das tecnologias, diminuição dos custos da produção do papel e consequente redução dos preços, aumento da circulação e multiplicação exponencial das suas aplicabilidades, o fácil acesso e transporte e baixo custo proporcionam um candidato perfeito para experimentação e novos desenvolvimentos. Um envelope, uma folha de jornal, uma capa de revista, um saco em papel; qualquer um destes pode ser prontamente utilizado como suporte ou material para obras de arte, sem necessidade de preparação ou tratamento da superfície.

O papel passou a representar um campo aberto para experimentação, agregando cada vez mais artistas ao seu redor, que por sua vez começaram a introduzir novos materiais e técnicas, resultando numa elevação de interesse e relevância dos documentos gráficos dentro do mundo da arte.

Chegando a assumir posição central na obra de alguns artistas e parte integral da produção de muitos outros como o mestre Lagoa Henriques, a produção de documentos gráficos cresceu junto com a sua importância, se multiplicando também os problemas de conservação que necessitam de atenção por parte dos profissionais da conservação. Os casos apresentados neste trabalho representam uma porção muito pequena dos grandes desafios que as obras sobre papel contemporâneas impõem.

Enquanto as peças a fogo de Maria José Oliveira servem, ao mesmo tempo, como evidência da enorme variedade que pode ser encontrada na produção de desenhos e da importância de conservar preventivamente, o estudo dos desenhos a café do mestre Lagoa Henriques representa um primeiro passo para a determinação de uma estratégia de conservação

e restauro adequada e eficiente para preservação de um património histórico muito importante.

Tentar intervir sobre os desenhos a fogo de maneira a recuperar as zonas queimadas seria, na melhor das hipóteses, loucura. Da mesma maneira, restaurar as lacunas dos desenhos queimados de Lagoa Henriques seria eliminar as evidências de um marco extremamente importante para a sua carreira. O desenho contemporâneo alcança ainda momentos em que manchas de café se transformam em material de desenho, utilizadas como aguadas castanhas que conferem mais vida as já expressivas linhas do mestre escultor. Em muitas outras situações, tais manchas seriam consideradas um problema a ser removido.

O trabalho do conservador-restaurador, sobretudo ao tratar obras de arte tão diversas e inesperadas quanto a produção contemporânea, deve levar em conta não apenas os materiais que se lhe apresentam, mas também as intenções artísticas por trás dos objetos apresentados, o diálogo que pretende estabelecer com o seu público, a sua história, o seu presente e o seu futuro.

Entram em jogo fatores cruciais que devem ser considerados cautelosamente ao definir uma estratégia de conservação e restauro. Uma intervenção sobre obras contemporâneas não se resume apenas a reverter de maneira eficaz os efeitos da passagem do tempo sobre um objeto, mas verdadeiramente refletir acerca da obra de arte, investigar as circunstâncias em que foi produzida, o contexto em que se encontra e a história que carrega consigo. Os objetos deixam de ser apenas obras de arte, se tornando um património cultural e intelectual que representa a sociedade ou o momento em que foi criado; se torna num elo entre uma forma de expressão e um contexto que dela usufrui.

**Bibliografia:**

- [1] **ARRUDA, L.**, *Desenho Antigo Na Coleção da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa*, 2010, texto publicado por ocasião da exposição organizada pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, ISBN: 978-989-8300-08-9;
- [2] **ASH, N.**, *Media Problems*, disponível online em [http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/pcc/03\\_media-problems.pdf](http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/pcc/03_media-problems.pdf), consultado a 05-10-2015;
- [3] **ADCOCK, E. P.**, *Directrizes da IFLA para a Conservação e Manuseamento de Documentos de Biblioteca*, 2004, Lisboa: Biblioteca Nacional, ISBN: 972-565-306-8;
- [4] **AGARWAL, U. P., ATALLA, R. H.**, *Surface Analysis of Paper*, 1995, Boca Raton: CRC Press, ISBN:;
- [5] **BORCH, J.; LYNE, B. M.; MARK, R. E.; HABEGER, C. C.**, *Handbook of Physical Testing of Paper - Volume 1*, 2002, Nova Iorque: Marcel Dekker Inc., ISBN: 0-8247-0498-3;
- [6] **BORCH, J.; LYNE, B. M.; MARK, R. E.; HABEGER, C. C.**, *Handbook of Physical Testing of Paper - Volume 2*, 2002, Nova Iorque: Marcel Dekker Inc., ISBN: 0-8247-0499-1;
- [7] **BIERMANN, C., J.**, *Handbook of Pulping and Papermaking*, Second Edition, 1996, Reino Unido: Academic Press Ltda., ISBN: 0-12-097362-6;
- [8] **BLÜHER, A., HABERDITZL, A., WIMMER, T.**, *Aqueous Conservation Treatment of 20th Century Papers Containing Water-Sensitive Inks and Dyes In Restaurator - International Journal for the Preservation of Library and Archival Material*, volume 20, nº 3-4, p. 181 a 197, 1999, Bad Feilnbach: Schmidt Periodicals GmbH;
- [9] **ZHANG, H.**, *Building Material in Civil Engineering*, 2011, Filadélfia: Elsevier, ISBN: 1845699564;
- [10] *Caring for Your Treasures – Documents and Art on Paper*, disponível online em <http://www.conservation-us.org/about-conservation/caring-for-your-treasures/paper#>. VX21UPIViko, consultado a 05-10-2015
- [11] **CHAMBERS, K.**, *Yoshimoto Nara: Nothing Ever Happens*, 2008, Cleveland: Museum of Contemporary Art, ISBN-10: 1880353253;
- [12] **COHN, M. B.**, *Wash and Gouache - A Study of the Development of the Materials of Watercolor*, 1977, Cambridge: Fogg Art Museum, ISBN: 0916724069,
- [13] **COTTER, H.**, *Thoughtful Wanderings of a Man With a Can*, 2007, artigo do *The New York Times* publicado online em [http://www.nytimes.com/2007/03/13/arts/design/13chan.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2007/03/13/arts/design/13chan.html?_r=0), consultado a 15-09-2015;
- [14] **CERIZZA, L.**, *Roberto Cuoghi*, In *Frieze Magazine* nº 116, Junho-Agosto de 2008, disponível online em [http://www.frieze.com/issue/print\\_article/roberto\\_cuoghi/](http://www.frieze.com/issue/print_article/roberto_cuoghi/), consultado a 14-09-2015;
- [15] **CHAKRABORTY, J. N.**, *Fundamentals and Practices in Coloration of Textiles – Second Edition*, 2014, Boca Raton: CRC Press, ISBN: 9789380308470;
- [16] **DEXTER, E.**, *Vitamin D: New Perspectives in Drawing*, 2005, Nova Iorque: Phaidon Press, ISBN: 07148-4545-0;
- [17] **DANIELS, V., DONNITHORNE, A., SMITH, P.**, *Works of Art on Paper:*

*Books, Documents and Photographs – Techniques and Conservation*, 2002, Londres: The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, ISBN: 0-9500525-7-4;

[18] **ELLIS, M. H.**, *Historical Perspectives in the Conservation of Works of Art on Paper*, 2014, Los Angeles: The Getty Conservation Institute, ISBN: 978-1-60606-430-0;

[19] **FARIA, A.**, *A Coleção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935) - Tradição, Formação e Gosto*, 2011, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, ISBN: 978-972-754-284-0;

[20] **FAHEY, M.**, *The Care and Preservation of Documents and Works of Art on Paper*, *The Henry Ford* website, disponível online em: <https://www.thehenryford.org/research/caring/paper.aspx#5>;

[21] **HUNTER, D.**, *Papermaking: The History and Technique of an Ancient Craft*, 1947, Nova Iorque: Dover Publications, ISBN: 0-486-23619-6;

[22] **GOMES, B.**, *Lagoa Henriques – O Colecionador e a Casa-Museu*, 2012, dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, consultado online em: [http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/8964/2/ULFBA\\_TES610.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/8964/2/ULFBA_TES610.pdf);

[23] **GINGERAS, A. M.**, *Roberto Cuoghi*, In *Vitamin D: New Perspectives in Drawing*, p. 68 a 69, 2005, Nova Iorque: Phaidon Press, ISBN: 07148-4545-0;

[24] **HARRIS, J.**, *Yoshimoto Nara*, In *Vitamin D: New Perspectives in Drawing*, p. 218 a 219, 2005, Nova Iorque: Phaidon Press, ISBN: 07148-4545-0;

[25] **HERBERT, M.**, *Dr Lakra*, In *Vitamin D: New Perspectives in Drawing*, p. 166 a 169, 2005, Nova Iorque: Phaidon Press, ISBN: 07148-4545-0;

[26] **HODGES, E. R. S.**, *The Guild Handbook of Scientific Illustration*, 2003, Nova Jérquia: John Wiley & Sons Inc., ISBN: 0471360112;

[27] **HERBERT, M.**, *Dean Hughes*, In *Vitamin D: New Perspectives in Drawing*, p. 148 a 149, 2005, Nova Iorque: Phaidon Press, ISBN: 07148-4545-0;

[28] **KISSA, E.**, *Coffee Stain on Textiles: Mechanisms of Staining and Stain Removal* In *Journal of the American Oil Chemists' Society*, Julho de 1955, volume 72, nº 7, p. 793 a 797, Alemanha: Springer-Verlag, ISSN: 1558-9331;

[29] *Luconyl® Black 0066 datasheet*, disponível online em: <http://coatings.specialchem.com/product/p-basf-luconyl-black-0066> consultado a 26-10-2015;

[30] **MADEIRA, M. T. S.**, *A Coleção de Gravura Antiga da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa*, 2005, dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (não publicado);

[31] **MCALLISTER, S.**, *Fundamentals of Combustion Processes*, 2011, Nova Iorque: Springer Science + Business Media LLC, ISBN: 978-1-4419-7943-8, consultado a 04-08\_2015;

[32] **MAERKLE, A.**, *Kaoru Arima*, In *Frieze Magazine* nº 146, Abril de 2012, disponível online em [http://www.frieze.com/issue/print\\_back/kaoru-arima/](http://www.frieze.com/issue/print_back/kaoru-arima/), consultado a 14-09-2015;

[33] **MATSUI, M.**, *Francis Alÿs*, In *Vitamin D: New Perspectives in Drawing*, p. 14 a 17, 2005, Nova Iorque: Phaidon Press, ISBN: 07148-4545-0;

- [34] **MATSUI, M.**, *Kaoru Arima*, In *Vitamin D: New Perspectives in Drawing*, p. 22 a 23, 2005, Nova Iorque: Phaidon Press, ISBN: 07148-4545-0;
- [35] **MEREWETHER, C.**, *Tacita Dean*, In *Vitamin D: New Perspectives in Drawing*, p. 76 a 79, 2005, Nova Iorque: Phaidon Press, ISBN: 07148-4545-0;
- [36] **MEREWETHER, C.**, *Cai Quo-Qiang*, In *Vitamin D: New Perspectives in Drawing*, p. 48 a 51, 2005, Nova Iorque: Phaidon Press, ISBN: 07148-4545-0;
- [37] *Maria José Oliveira - Portugal*, artigo publico no website do Centro Português de Serigrafia: <https://www.cps.pt/Default/pt/Artistas/Artista?id=3075>, consultado a 12-08-2015;
- [38] *Mestre Lagoa Henriques - Biografia*, disponível online em: <http://www.lagoahenriques.arte.com.pt/01.htm>;
- [39] **NEIMO, L.**, *Papermaking Chemistry – Book 4*, 1999, Helsinki: Fapet Oy, ISBN: 952-5216-04-;
- [40] **OTSWALD, W.**, *Letters to a Painter on the Theory and Praticce of Painting In Historical Perspectives in the Conservation of Works of Art on Paper*, p. 70 a 73, 2014, Los Angeles: The Getty Conservation Institute, ISBN: 978-1-60606-430-0;
- [41] *Obras da Coleção de Arte Contemporânea da Portugal Telecom*, catálogo de exposição patente no Museu Municipal Abade Pedrosa entre 18 de Setembro e 15 de Novembro de 2013, ISBN: 978-972-8180-41-6;
- [42] *Obras da Coleção de Arte Contemporânea da Portugal Telecom*, catálogo de exposição patente no Fórum Cultural de Alcochete entre 16 de Abril e 31 de Julho de 2010;
- [43] *Obras da Coleção de Arte Contemporânea da Portugal Telecom*, catálogo de exposição patente no Centro de Arte Contemporânea Graça Morais entre 13 de Abril e 23 de Junho de 2013, ISBN: 978-980-8344-21-2;
- [44] *Obras da Coleção de Arte Contemporânea da Portugal Telecom*, catálogo de exposição patente na Galeria Municipal de Arte de Abrantes entre 30 de Maio e 26 de Junho de 2009, Câmara Municipal de Abrantes: Abrantes, ISBN: 978-972-8180-41-6;;
- [45] *24 Obras da Coleção de Arte Contemporânea da Portugal Telecom*, catálogo de exposição patente no Centro de Memória de Vila do Conde entre 22 de Janeiro e 8 de Maio de 2010, Câmara municipal de Vila do Conde: Vila do Conde, ISBN: 978-972-9453-90-80;
- [46] *Obras da Coleção de Arte Contemporânea da Portugal Telecom*, catálogo de exposição patente na Galeria do Centor Municipal de Gultura de Ponta Delgada entre 4 de Abril e 28 de Maio de 2009;
- [47] **OTLET, P.**, *Documentos e Documentação*, Introdução ao trabalhos do Congresso Mundial da Documentação Universal realizado em Paris em 1937, disponível online em: <http://www.conexaorio.com/bit/otlet/>;
- [48] **POHL, P., STELMACH, E., WELNA, M. SZYMCZYCHA-MADEJA, A.**, *Determination of the Elemental Composition of Coffee Using Instrumental Methods In Food Anal. Methods*, 2012, disponível online em: <http://download.springer.com/static/pdf/312/art%253A10.1007%252Fs12161-012-9467-6.pdf?originUrl=http%3A%2F%2Flink.springer.com%2Farticle%2F10.1007%2Fs12161-012-9467-6&token2=exp=1448654880~acl=%2Fstatic%2Fpdf%2F312%2Fart%25253A10.1007%25252Fs12161-012-9467-6.pdf%3ForiginUrl%3Dhttp%253A%252F%252Flink.springer.com%252Farticle%252F10.100>

7%252Fs12161-012-9467-6\*~hmac=767f0a1c2467cb19aeb60a5b8fb19bea09c394494a8f3c483116c6f45006a3cd;

[49] **RUSSICK, S.**, *Consolidating Chalkboard*, 2015, disponível online em <http://cool.conservation-us.org/byform/mailling-lists/cdl/2015/0285.html>, consultado a 02-10-2014;

[50] **SCHOLTEN, J. H., VAN DALEN, P., CORR, S., RUDOLPH, P., HAVERMANS, J. B. G., AZIZ, H. A., LIGTERINK, F. J.**, *A Laser Cleaning of Pressure Sensitive Tapes on Paper In Lasers in the Conservation of Artworks*, p. 43 a

49, 2003, Osnabrück: Springer Berlin Heidelberg, ISBN: 978-3-540-27176-5;

[51] **SMITH, M. A., JONES, N. M. M., PAGE, S. L., DIRDA, P.**, *Pressure-Sensitive Tape and Techniques for its Removal from Paper In Journal of the American Institute of Conservation*, volume 23, nº 2, p. 101 a 113, 1984, disponível em: <http://cool.conservation-us.org/coolaic/jaic/articles/jaic23-02-003.html>;

[52] **SARDO, D.**, *Lagoa Henriques In Aula Extra*, 2006, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;

[53] **SILVA, P. J., OLIVEIRA, E. C., CHAGAS, S. J. R., REINATO, C. H. R., BORÉM, F. M.**, *Características química e físico-química do café (Coffea arabica L.) secado em diferentes pavimentações e espessuras de camadas*, 2007, trabalho apresentado no Simpósio de Pesquisa dos Cafés do Brasil em Águas de Lindóia, disponível online em: [http://www.sapc.embrapa.br/arquivos/consorcio/spcb\\_anais/simposio5/p83.pdf](http://www.sapc.embrapa.br/arquivos/consorcio/spcb_anais/simposio5/p83.pdf), consultado a 26-10-2015;

[54] **STUART, B. H.**, *Analytical Techniques in Materials Conservation*, 2007, Chichester: John Wiley & Sons ltda., ISBN: 978-0-470-01281-9;

[55] **TURNER, M.**, *Conservation in Music Libraries*, In *Fontes Artis Musicae*, volume 27, nº 3-4 p. 183-201, 1980, International Association of Music Libraries, Archives, and Documentation Centres, disponível em <http://www.jstor.org/stable/23505896>;

[56] *The EMA Guide to Envelopes & Mailing*, disponível online em: [http://www.envelope.org/file\\_depot/0-10000000/0-10000/1461/conman/The+EMA+Guide+To+Envelopes+and+Mailing.pdf](http://www.envelope.org/file_depot/0-10000000/0-10000/1461/conman/The+EMA+Guide+To+Envelopes+and+Mailing.pdf);

[57] **VAN DER REYDEN, D.**, *Recent Scientific Research in Paper Conservation*, In *Journal of the American Institute of Conservation*, volume 31, nº 1, p. 117 a 138, 1992, disponível em: <http://cool.conservation-us.org/jaic/articles/jaic31-01-014.html>;

[58] **VAN DER REYDEN, D.**, *Paper Documents In Storage of Natural History Collections: A Preventive Conservation Approach*, volume 1, p. 327 a 353, 199, Nova Iorque: Society for Preservation of Natural History Collections, ISBN: 0963547615;

[59] **VIDIGAL, V.**, *Cíclico – Maria José Oliveira*, 2006, nota de imprensa disponível online em: [http://artadentro.com/maria\\_j\\_oliveira.htm](http://artadentro.com/maria_j_oliveira.htm), consultado a 12-08-2015;

[60] **WHITTIER, T.**, *Why Good Art Goes Bad - Artwork Preservation Secrets*, disponível online em <http://pages.cs.wisc.edu/~bolo/shipyard/art-pres.html>, consultado a 02-10-2015;

