Estudo e tratamento da obra “Gauguin (o casamento)” de Álvaro Lapa: a problemática da limpeza em pinturas contemporâneas

Study and treatment of the painting “Gauguin (o casamento)”, by Álvaro Lapa: cleaning problems found in contemporary paintings

Ana Fryxell

Departamento de Conservação e Restauro do Instituto dos Museus e da Conservação (IMC-DCR); Bolseira da FCT (Fundação para a Ciência e Tecnologia)
afryxell@gmail.com

Isabel Ribeiro

Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo do Instituto dos Museus e da Conservação (IMC-LCR)

Ana Margarida Cardoso

Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo do Instituto dos Museus e da Conservação (IMC-LCR)

Ana Mesquita e Carmo

Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo do Instituto dos Museus e da Conservação (IMC-LCR)

António Candeias

Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo do Instituto dos Museus e da Conservação (IMC-LCR)

Resumo

Neste artigo é apresentado o tratamento de limpeza levado a cabo numa pintura do artista português Álvaro Lapa (1939-2006), em depósito no Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado. Nesta obra, *Gauguin (o casamento)*, de 1966, 1981 e 1995, o artista utilizou tintas sintéticas de diferente natureza, sobre um suporte de platex. A camada pictórica apresentava uma camada de sujidade superficial, sobretudo visível nos brancos. No fundo negro observavam-se em determinados locais agregados de cor esbranquiçada, os quais, nalgumas áreas, começaram a formar um filme – fenómeno geralmente associado à migração de surfactantes. Procedeu-se ao diagnóstico do estado de conservação da obra e à identificação das tintas utilizadas na mesma. Foram realizadas entrevistas à proprietária da obra e aos familiares do artista, de modo a se perceber qual a sua opinião sobre a aparência actual da pintura. No final, a pintura foi alvo de uma limpeza por via húmida utilizando uma solução aquosa de citrato de tri-amónio.

Palavras-chave

Conservação; Pintura contemporânea; Limpeza; Pintura acrílica; Migração de surfactantes.

Abstract

This article presents the cleaning treatment carried out on a contemporary painting by Álvaro Lapa (1939-2006), a Portuguese artist, which belongs to the private loan collection of the National Museum of Contemporary Art – Chiado Museum. In this work, *Gauguin (the wedding)*, dated from 1966, 1981 and 1995, the artist used synthetic paints of different nature. The chromatic layer presented a brownish layer, especially visible in the white colour areas, due to dirt accumulation. In the black areas small matt whitish spots were observed, which seem to started merging, giving form to a whitish film – a phenomenon commonly associated with the migration of surfactants. The diagnosis of the painting condition as well the technical and material study were performed. Interviews with the owner of the work and with the artist's sons were conducted, in order to understand their opinion about the current painting's appearance. In the end, the painting was subjected to an aqueous cleaning treatment, using an aqueous solution of tri-ammonium citrate.

Keywords

Conservation; Contemporary paintings; Cleaning; Acrylic paintings; Surfactant migration.

■ Introdução

Neste artigo são apresentados o estudo e o posterior tratamento de uma pintura contemporânea, da autoria de Álvaro Lapa (1939-2006), que se encontra em depósito no Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado. Trata-se da obra *Gauguin (o casamento)*, executada em três fases (1966, 1981 e 1995), e nela Álvaro Lapa utilizou tintas sintéticas, nomeadamente, tintas alquídicas e acrílicas, optando, no final, por não envernizar a obra.

Assumindo, desde cedo, uma atitude isolada e autodidata, caracterizada pela recusa das formas culturais estabelecidas, Álvaro Lapa recorria frequentemente à utilização de materiais “pobres”, alternando o esmalte e a tinta acrílica sobre um suporte de platex [1].

A utilização de tintas sintéticas na produção artística portuguesa manifesta-se sobretudo nos anos de 1960-1970, embora já nos anos de 1950 tivessem sido introduzidas no país as primeiras tintas à base de resinas sintéticas [2].

Ao contrário das pinturas a óleo, as pinturas acrílicas raramente eram envernizadas, o que geralmente se devia a uma opção estética por parte do artista [3]. Como resultado, a acumulação de poeiras e depósitos de sujidade dá-se diretamente sobre a camada pictórica, comprometendo, eventualmente, a aparência da pintura a um ponto em que a limpeza se torna necessária [3].

Sobre a superfície pictórica da obra objecto de estudo, para além de elevada acumulação de depósitos de sujidade, observavam-se pequenas áreas de agregados brancos e pasmados e filmes também de tom esbranquiçado.

Procedeu-se a um estudo técnico e material da obra de forma a identificar os materiais utilizados pelo artista, assim como determinar a natureza dos compostos esbranquiçados formados na superfície pictórica.

Ao mesmo tempo, foram conduzidas entrevistas com a proprietária da obra e com os dois filhos do artista, com fim a melhor conhecer e perceber a atitude estética e conceptual do mesmo. Conversas informais com outros conservadores e com a curadora do museu tiveram também lugar durante todo o processo de trabalho.

Por último, é apresentada a intervenção de restauro realizada, que consistiu na limpeza da camada pictórica, assim como os motivos que conduziram a esta decisão.

A limpeza destas obras implica uma série de problemas relacionados, por um lado, com a sensibilidade das emulsões acrílicas a um grande número de solventes,

normalmente empregues na limpeza de pinturas tradicionais, e, por outro lado, com a sua natureza termoplástica [4]. À temperatura ambiente, as tintas acrílicas apresentam-se macias, favorecendo a acumulação de poeiras e sujidades que, no pior dos cenários, podem acabar por penetrar na camada pictórica [5].

Confrontados com estes problemas, os conservadores-restauradores têm ainda que ter em conta importantes questões práticas e éticas associadas à remoção de matéria original, nomeadamente de surfactantes, aquando do processo de limpeza [5]. Estes compostos, utilizados como emulsionantes, dispersantes de pigmentos ou agentes molhantes [6], têm sido identificados dentro e sobre a superfície pictórica de pinturas acrílicas. Estudos têm demonstrado que os surfactantes podem rapidamente migrar para a superfície da pintura – surgindo quer na forma de pequenos cristais arredondados, quer na forma de um filme fino e coeso – e que estes podem ser facilmente removidos através de tratamentos de limpeza por via aquosa [7].

As consequências inerentes à remoção destes compostos durante a limpeza têm vindo a ser explorados. Contudo, parece não existir ainda uma perspectiva segura e consistente sobre esta questão [7].

■ ■ O artista

Álvaro Lapa nasce em Évora no ano de 1939. Matricula-se na Faculdade de Direito de Lisboa em 1956 e, quatro anos mais tarde, frequenta o curso de Filosofia na Faculdade de Letras. Artista autodidata, começa a pintar por volta do ano de 1962 [8] [9].

Nesse mesmo ano conhece António Areal, que será uma referência fundamental no seu trabalho: “o Areal estava a funcionar na altura como um líder, como um ativador...e quis levar os outros (os neo-realistas) para um movimento colectivo, de modernidade e exigência e tomada de instituições” [8]. É através de Areal que Álvaro Lapa contacta com a obra de Robert Motherwell, a qual terá impulsionado, em parte, os inícios abstracto-expressionistas de Lapa e depois a passagem de gesto a signo, em largas pinceladas e contrastes, até chegar a configurações elementares sobre fundos lisos, monocromáticos [9].

De natureza filosófica, literária e política, a obra de Lapa desenvolve-se em torno de sucessivas séries narrativas

onde o fio narrativo é dado através de uma forma ou figura que se repetem e se tornam agentes de uma acção. Por vezes, estes elementos deslocam-se num processo de contaminação de outros espaços pictóricos, desfigurando-se ao ponto de estabelecerem cruzamentos com outras séries [9]. Exemplo disso, é a obra em estudo cujo próprio título, só por si, é representativo dessa interação, nomeadamente as séries *Gauguin* e *Casamento*.

Na obra de Lapa não há evolução técnica. Nos seus quadros não há mais do que apenas repetição, recomeço [10]: “*não são os quadros, os produtos da minha actividade que me interessam mas o estado que me revelam acerca de mim próprio, o seu valor de limiar de um espaço íntimo onde me reconheço livre*” [11].

A sua pintura enquadra-se num território de marginalidade, onde está constantemente presente uma indiferença pela perfeição do objecto, bem como, um gosto artesanal no fazer, de que resulta uma tosca configuração construída com cores e materiais menos convencionais [10].

A tela é substituída por suportes como o papel baço, a madeira, os contraplacados e os plásticos, quase sempre escolhidos segundo critérios funcionais e económicos. As tintas que utiliza são, na grande maioria, tintas para fins industriais e não artísticos [10].

■ ■ A obra “Gauguin (o casamento)”

A obra em estudo é uma pintura não-figurativa pintada sob um suporte de platex (cartão prensado) com uma moldura em madeira. Apresenta na zona superior, mais ou menos ao centro, um orifício circular com cerca de 2 cm de diâmetro sobre o qual está colado um elemento de borracha preto com diâmetro semelhante (Figura 1).

O sistema de fixação da moldura-suporte é feito através de traves de madeira, dispostas ao longo das quatro margens do verso da pintura, que são fixas ao suporte de platex e à moldura através de pregos. Por isso, ao longo das margens da superfície pictórica, é possível identificar várias cabeças de pregos, pintadas de preto. Sobre as traves de madeira e no verso da moldura foi aplicada uma fita adesiva de papel castanho.

Pelo que se apurou junto do filho do artista, Hugo Lapa, é muito provável que este sistema de fixação tenha sido elaborado pelo próprio artista [12].

O sistema de fixação à parede é feito por um arame

Fig. 1 Frente (a) e reverso (b) da pintura. Estado inicial da obra.

fixo à moldura através de duas anilhas metálicas.

Assinada e datada, a obra apresenta duas assinaturas (uma na zona inferior e outra na zona superior) e três datas distintas (no reverso do suporte) – 1966, 1981 e 1995. Isto significa que a pintura, realizada na década de 1960, foi alvo de, pelo menos, duas intervenções posteriores por parte do artista, temporalmente distantes entre si. Atendendo à diferença de espessura da tinta preta com que o artista datou a obra (os números 1966-81 e o título *O casamento* apresentam uma espessura de traço maior que os números 95 e o título *Gauguin*), é provável que a obra tenha sofrido alterações cromáticas e estruturais durante esses anos.

Este facto leva também a concluir que possivelmente o título original da obra fosse *O casamento*, o qual terá permanecido desde 1966 até 1995. Nesse ano, que coincide com a data de uma das suas exposições, o artista terá feito algumas alterações na obra (possivelmente

repintado algumas zonas com uma tinta preta de diferente brilho) e modificado o título da mesma para *Gauguin* (o casamento).

Ao fazer essa modificação o artista pretendia integrar uma série anterior – *Casamento* – numa outra mais recente – *Gauguin* – na qual o artista começou a trabalhar ainda no final da década de 1970 [12].

Composta por duas cores apenas, o fundo negro da pintura apresenta diferentes tonalidades de preto que exibem brilhos e texturas distintas entre si (Figura 2). Este jogo de contrastes deve-se ao facto do artista ter utilizado diferentes tintas pretas, o que segundo o seu filho [12], era intencional e pode ser encontrado em outras obras do pintor.

Esta diversidade de tons que caracteriza o fundo da pintura pode também estar relacionada com as alterações realizadas posteriormente já nas décadas de 80 e 90, uma vez que a obra, realizada em 1966, voltou a ser intervencionada nos anos 1981 e 1995.

Fig. 2 Pormenores do fundo negro onde se distinguem pretos com diferentes tonalidade e brilho.

De qualquer modo, parece evidente que este jogo de contrastes consistiu numa intenção do próprio artista, sendo por isso indiscutível a sua importância para o significado da obra.

O orifício circular pode corresponder a um problema pré-existente no suporte, já que era um hábito do artista a reutilização e aproveitamento de suportes danificados [12]. “Retomando quadros antigos, excluídos ou mesmo abandonados, ele raspa, desbasta, cobre, re-cobre, (re-pinta) (...)” [10]. No entanto, o orifício circular pode também corresponder a uma data mais tardia, possivelmente a uma ocasião em que o artista realizou experiências com berbequins [12].

Segundo as informações fornecidas pelo filho do artista [12], esta obra foi provavelmente aquela que permaneceu por um maior período de tempo no atelier do artista, o que explica as alterações a que a pintura foi sendo sujeita. Contudo, era comum as obras ficarem no atelier do pintor durante longos períodos de tempo (há séries que permaneceram no atelier durante 10-12 anos). Pelo apresentado anteriormente, é portanto provável encontrar neste tipo de obras sinais de alteração, sejam elas de natureza cromática ou estrutural.

Procedimentos experimentais

A observação da superfície da pintura foi efectuada com uma lupa binocular Leica MZ16 A e um microscópio digital Dinolite AM-413T.

A observação de cortes estratigráficos foi feita através de um microscópio óptico Leitz Wetzlar, com uma ocular de 10x e uma objectiva de 11x ou 22x, acoplado a uma câmara digital Leica DC 500-2002.

Para a identificação de pigmentos e cargas recorreu-se a: micro-espectrometria de fluorescência de raios X por dispersão de energia (EDXRF), utilizando um equipamento EIS S.r.l Modelo XRS38 com detector de silício (SDD); microscopia electrónica de varrimento com espectrometria de raios X por dispersão de energia (SEM-EDS), utilizando um microscópio electrónico HITACHI 3700N e um espectrómetro de raios X BRUKER; micro-espectroscopia de infravermelho com transformada de Fourier (FTIR), utilizando um espectrómetro Nexus 670 FTIR acoplado a um microscópio Continuum da Thermo Nicolet.

Para a identificação de aglutinantes e dos compostos depositados sob a superfície pictórica, foi também utilizado o FTIR.

Os espectros de EDXRF foram obtidos utilizando intensidade de corrente de 0,3 mA e voltagem entre 25 e 40 kV, durante 300 segundos.

Os espectros de FTIR foram adquiridos com uma acumulação de 256 varrimentos e resolução de 4 cm⁻¹.

■ O estado de conservação

O problema de conservação da obra focava-se na camada pictórica, que apresentava acumulação de sujidade superficial, sobretudo notória nas áreas brancas onde se identificavam manchas de tom acastanhado (Figura 3).

No fundo preto, para além dos depósitos de sujidade, identificavam-se ainda, em zonas pontuais, a presença de pequenos agregados e *pasmados* esbranquiçados. (Figura 4a). O suporte apresentava-se em bom estado de conservação.

Era evidente para todos, conservadores-restauradores, conservadores do museu e proprietária, que a presença da sujidade e estes *pasmados* estava a afectar a leitura da obra, nomeadamente a percepção do jogo de contrastes que caracteriza esta pintura. Não só os brancos contrastavam menos com o fundo preto, devido à camada acastanhada de sujidade depositada, como também o contraste entre os diferentes pretos do fundo parecia de algum modo comprometido com a presença dos agregados e *pasmados* esbranquiçados.

Tentou-se identificar esses compostos por FTIR, usando o extracto aquoso [7]. No entanto, devido a interferências

Fig. 3 Pormenores da área branca, na zona da assinatura, onde são visíveis depósitos acastanhados de sujidade.

Fig. 4 Pormenor do fundo negro. Observação macroscópica (a) e à lupa binocular (b e c).

dos pigmentos e cargas incluídas na tinta e de outros compostos igualmente presentes à superfície pictórica (poeiras e sujidades), não foi possível identificar a natureza exata dos compostos.

Quando observadas à lupa binocular (Figura 4b), as zonas negras revelavam a presença de pequenos agregados esbranquiçados sobre a superfície da pintura, fenómeno que poderá ser associado à presença de surfactantes – compostos utilizados desde as primeiras emulsões acrílicas como agentes molhantes e emulsionantes [13].

Através da observação à lupa binocular (Figura 4c) de uma destas zonas, foi possível identificar o que parecia corresponder à formação de um filme esbranquiçado, que mais uma vez pode ser relacionado com o fenómeno de migração de surfactantes, mais especificamente, com a fase avançada do mesmo, onde os agregados individuais começam a formar um filme mais ou menos coeso [14].

Através da imagem obtida por SEMEDX (Figura 5), foi possível identificar zonas onde a superfície pictórica é lisa e homogénea e zonas de maior irregularidade, correspondentes às zonas de deposição e acumulação da sujidade e dos agregados esbranquiçados.

A extracção dos surfactantes e sua deposição à superfície da pintura tem sido observada por vários investigadores. Os estudos indicam que este fenómeno pode ocorrer pouco tempo após a secagem da tinta e depende de factores como a marca da tinta, a concentração do surfactante na tinta, o tempo de secagem, a temperatura, a presença de sais e outros surfactantes e as condições ambientais (temperatura e humidade) [14].

■ A matéria da obra

A pintura apresenta uma estratigrafia simples (Figura 6a). Identificou-se uma camada de preparação de cor branca que as análises por EDXRF e FTIR permitiram concluir ser constituída por uma tinta vinílica à base de composto de zinco, carbonato de cálcio e sulfato de bário (Figura 7). Estes dois últimos compostos surgem como cargas que fazem parte da composição das tintas sintéticas. A camada de preparação é, simultaneamente, uma camada pictórica, pois é através dela que o artista cria as formas de cor branca da pintura.

Sobre esta camada identificou-se uma camada de cor acinzentada e, nalgumas zonas, uma camada vermelha onde,

Fig. 5 Pormenor do fundo negro. SEM-EDS.

Fig. 6 Corte estratigráfico (a) e respectivo pormenor de uma zona com duas camadas pretas (b).

por EDXRF, foram detectados os elementos cádmio e selénio, que correspondem ao pigmento vermelho de cádmio. Em ambas as camadas foi identificado um aglutinante vinílico.

Sobre a camada avermelhada foi observada uma camada de cor preta, cujo aglutinante corresponde a uma resina alquídica (Figura 8). A cor preta deve-se provavelmente à

Fig. 7 Espectro de FTIR correspondente à camada branca onde se observam bandas características de uma resina vinilica (1736, 1374, 1244, 1187 e 857 cm^{-1}).

presença do pigmento óxido de ferro, tendo em conta a detecção deste elemento, por SEM-EDS, com elevada concentração (Figura 9).

Nalgumas zonas da pintura existe uma segunda camada de cor preta (Figura 6b), que poderá estar relacionada com as alterações posteriores a que a obra foi sujeita. Os espectros de FTIR correspondentes a esta camada indicam a presença de um poli (acrilato de etilo), o que significa que o artista terá utilizado uma tinta acrílica (Figura 10). Nesta camada foram apenas detectados elementos químicos correspondentes a cargas ou outro tipo de aditivos, como o cálcio e o silício, pelo que a cor preta deverá ser dada por um pigmento à base de carbono (Figura 9).

A presença de duas tintas de diferente natureza – aglutinantes e pigmentos distintos – explica a diferença de textura e de brilho que caracteriza a superfície pictórica (Figura 11).

Fig. 8 Espectro de FTIR correspondente à primeira camada preta onde se observam bandas características de uma resina alquídica (3075, 2928, 1732, 1580, 1446, 1263, 1120, 1072, 790 e 743 cm^{-1}) e de calcite (2516, 1793, 877 e 711 cm^{-1}).

Fig. 9 Imagem de electrões retrodifundidos e mapas com a distribuição de silício, ferro, potássio e cálcio. Na primeira camada preta predomina o ferro enquanto na segunda predomina o silício e o potássio.

Fig. 10 Espectro de FTIR correspondente à segunda camada preta onde se observam bandas características de uma resina acrílica (2982, 2954, 2877, 1733, 1448, 1382, 1237, 1161, 1025, 852 e 760 cm^{-1}).

Fig. 11 Pormenor do fundo negro numa zona de sobreposição de pretos. Do lado direito um preto mais brilhante, referente à primeira camada preta (resina alquídica), e do lado esquerdo, um preto mais baço, correspondente à segunda camada preta aplicada (resina acrílica).

■ A intervenção

Assentando no diagnóstico do estado de conservação, a intervenção da obra teve também em consideração os resultados do estudo material e as opiniões dos conservadores-restauradores, da conservadora do museu e dos filhos do artista, de modo a respeitar, por um lado, a integridade física da obra e, por outro, a intenção artística.

A intervenção consistiu na limpeza da superfície pictórica com o objectivo de devolver a leitura original da obra, o que, em princípio, implicava não só remover a camada de sujidade como também eliminar ou minimizar a presença dos compostos esbranquiçados sobre o fundo preto.

Numa obra de arte como esta, que vive dos contrastes entre cores e brilhos, parecia evidente que esses compostos estavam a comprometer seriamente o significado da obra, e, por isso, mantê-los seria, de certo modo, desrespeitar a intencionalidade estética e conceptual do artista. Porém, estes compostos correspondiam, em parte, a materiais resultantes da degradação do aglutinante e a necessidade da sua remoção levantou de imediato algumas preocupações. Por um lado, a remoção de matéria original da obra coloca problemas de ordem ética; por outro lado, essa remoção implica alterações de brilho e saturação, “blanching” e outros riscos, dependentes do processo de limpeza. No caso de uma limpeza mecânica havia o risco de abrasão da camada pictórica [15]. No caso da utilização de solventes havia o risco de perda de pigmento, inchamento e extracção de material solúvel da superfície pictórica, o que contribuiria para alterar a aparência e as propriedades físicas da obra [15].

Está também provado que a migração de surfactantes pode voltar a ocorrer, dentro de alguns anos, após uma limpeza aquosa [15], pelo que a remoção dos materiais existentes agora não impedia a repetição, mais tarde, do problema.

Por outro lado, além da perda do significado da obra, a não remoção destes compostos apresentava várias desvantagens, entre elas a maior atracção e retenção, pela superfície da obra, de sujidade e poeiras e a possível degradação da superfície devido à acção de radicais livres formados durante a foto-degradação dos surfactantes [16]. A acumulação de sujidade e poeiras, além de contribuir para a diminuição do grau de saturação das cores, pode ainda causar um amolecimento da própria

superfície pictórica. Para além disso, há estudos que sugerem que as alterações físicas criadas na superfície de pinturas acrílicas devido à limpeza com soluções aquosas são mínimas [16]. Mas neste caso, visto a camada superficial da obra ser composta por dois tipos diferentes de tinta, havia ainda que considerar a acção dos solventes na camada de tinta alquídica.

Neste contexto acabou por efectivamente se optar pela remoção dos compostos de alteração superficiais, mas, devido aos problemas associados a esta opção, somente após cuidado estudo preliminar envolvendo quer pesquisa na literatura quer testes em zonas limitadas da pintura.

A pesquisa na literatura permitiu concluir que a utilização de soluções aquosas de limpeza efectivamente permite a remoção dos surfactantes da superfície pictórica [14]. Soluções à base de água desionizada e etanol ou citrato de di- ou tri-amónio têm demonstrado resultados satisfatórios, particularmente soluções de etanol a 2 % (v/v) e soluções de citrato de di- ou tri-amónio, em ambos os casos com pH igual a 6 [16]. As limpezas com saliva têm-se revelado também bastante eficazes – devido à sua alta condutividade iónica –, mas estão muitas vezes associadas à perda de pigmento no caso de tintas à base de pigmentos orgânicos [16].

Sobre a limpeza de pinturas alquídicas não foram encontradas informações relevantes.

Para se escolher a solução de limpeza a utilizar na pintura, foram realizados alguns testes prévios com água desionizada, solução aquosa de etanol a 2 % (v/v) e solução aquosa de citrato de tri-amónio a 1 % (w/v). Estas duas soluções foram preparadas com água desionizada e o seu pH final foi ajustado para 6 com hidróxido de sódio. Foi também efectuado um teste com saliva sintética – solução aquosa obtida por diluição a 1 % (v/v) de solução de “Saliva artificiale - miscela proteica per la pulitura superficiale di manufatti pittorici”, da marca Antares, à base de mucina.

As limpezas com a água desionizada e a solução de etanol revelaram-se pouco eficazes, verificando-se apenas a remoção parcial da sujidade e dos agregados esbranquiçados, sendo necessário insistir com várias passagens do cotonete. Já os resultados obtidos com a solução de citrato de tri-amónio revelaram-se bastante satisfatórios, pois permitiram a remoção da maioria dos agregados esbranquiçados e da sujidade nas zonas de cor branca

com uma só passagem do cotonete. Em nenhum dos casos se detectou qualquer risco para a superfície pictórica, seja nas zonas de tintas acrílicas seja nas de tintas alquídicas.

A saliva sintética revelou-se bastante eficaz na limpeza da sujidade e dos componentes esbranquiçados, mas nas zonas da segunda camada preta verificou-se alguma perda de pigmento, provavelmente devido à natureza orgânica deste.

Atendendo aos resultados, optou-se por utilizar a solução aquosa de citrato de tri-amónio. Para se remover os vestígios deste sal deixados na superfície da pintura, utilizou-se depois uma solução aquosa de etanol a 2 % (v/v).

A textura da superfície, relativamente lisa e homogênea, possibilitou, por um lado, um contacto controlado da solução de limpeza com a camada pictórica e, por outro, uma maior facilidade na execução da limpeza, tendo sido limitada ao mínimo a acção mecânica inerente à mesma.

A limpeza deu origem a um aumento significativo quer do contraste cromático entre o preto e o branco quer das diferentes tonalidades de preto que caracterizam o fundo da obra. (Figura 12). Houve, portanto, uma melhoria considerável do aspecto da pintura que se traduziu numa maior aproximação aos tons originais da mesma. (Figura 13).

■ Considerações finais

A pintura *Gauguin (o casamento)* é um exemplo de uma obra que coloca a problemática inerente à conservação de arte contemporânea onde a intenção artística, associada muitas vezes à utilização de novos materiais, implica novos desafios para o conservador-restaurador.

Neste caso, o estado de conservação da obra estava a interferir com a intenção artística original, deturpando, de certo modo, a leitura da pintura. Por essa razão, decidiu-se proceder à limpeza da camada pictórica. Esta não foi uma decisão fácil, uma vez que se levantaram questões éticas relacionadas com a remoção de matéria original. No entanto, numa obra de arte que vive dos contrastes entre cores e texturas, parecia evidente que optar por não se realizar a limpeza significaria, de certa forma, desrespeitar a intencionalidade artística.

As entrevistas à proprietária e aos filhos do artista assim como as conversas com outros conservadores-

Fig. 12 Pormenores do fundo negro, antes e após a limpeza da camada pictórica.

Fig. 13 Imagem geral da obra a meio da limpeza.

-restauradores e com a conservadora do museu permitiram uma tomada de decisão de intervenção mais fundamentada no conhecimento da intenção estética e conceptual do artista.

A solução escolhida permitiu obter resultados bastante satisfatórios, tendo sido possível remover grande parte da sujidade e dos compostos esbranquiçados presentes na superfície pictórica. Consequentemente, verificou-se um aumento significativo do contraste cromático entre o preto e o branco e entre os diferentes tons de preto que caracterizam o fundo da obra.

Seria desejável haver no futuro uma monitorização periódica de forma a acompanhar o comportamento da obra ao longo do tempo e, deste modo, estudar o desenvolvimento do problema.

Agradecimentos

A Isabel Vaz Lopes, Hugo Lapa e Sofia Lapa pela sua disponibilidade e informações fornecidas acerca da obra de Álvaro Lapa; ao Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado; ao Departamento de Conservação e Restauro e ao Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo do Instituto dos Museus e da Conservação - IMC; ao Centro Hercules - Herança Cultural, Estudos e Salvaguarda, Évora; à Fundação para a Ciência e Tecnologia, pelo apoio financeiro prestado através de uma bolsa de Gestão em Ciência e Tecnologia (SFRH/BGCT/33598/2009).

Referências

- Centro de Arte Moderna - Fundação Calouste Gulbenkian, <http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?article=60127&visual=2&langId=1> (acesso em 3-2-2012).
- Martins, A.; Saraiva, S., 'Tintas sintéticas em obras contemporâneas da colecção do Museu da FBAUP: uma análise química', *@pha.Boletim* **5** (2007).
- Phenix, B. O.; Alan, 'Cleaning acrylic emulsion paintings', *Conservation Perspectives - The GCI Newsletter* **24**(2) (2009) 13-15.
- Jablonski, E.; Learner, T.; Hayes, J.; Golden, M., *Conservation concerns for acrylic emulsion paints*, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/04autumn/jablonski.htm> (acesso em 21-10-2009).
- Jablonski, E.; Golden, M.; Hayes, J., 'Conservation of acrylic paintings', *Just Paint* **9** (2001) 1-11.
- Learner, T.; Chiantore, O.; Scarlone, D., 'Ageing studies of acrylic emulsion paints', in *ICOM Committee for Conservation 13th Triennial Meeting, Rio de Janeiro*, ed. R. Vontobel, James & James, London (2002) 911-919.
- Ormsby, B.; Hoogland, F.; Smithen, P.; Miliani, C.; Learner, T., 'A scientific evaluation of surface cleaning acrylic emulsion paintings', in *ICOM Committee for Conservation. 15th Triennial Meeting, New Delhi, 22-26 September 2008. Preprints*, Allied Publishers, New Delhi (2008) 865-873.
- Lapa, A., *Álvaro Lapa Retrospectiva*, Fundação Serralves Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Azevedo de Perdigão, Lisboa (1994).
- Artistas Unidos, *Álvaro Lapa*, <http://www.artistasunidos.pt/component/content/article/42-artistas-plasticos/408-alvaro-lapa> (acesso em 15-6-2009).
- Almeida, B. P., *Os novos primitivos, os grandes plásticos*, Editora Árvore, Porto (1984).
- Acciaiuoli, M., *Catálogo EMI Galeria Valentim de Carvalho*, Lisboa (1984).
- Santos, A. F., entrevista a Hugo Lapa e Sofia Lapa, Departamento de Conservação-Restauro do Instituto dos Museus e da Conservação, Lisboa (29-6-2009).
- Croll, S., 'Overview of Developments in the paint industry since 1930', in *Modern Paints Uncovered*, ed. T. J. S. Learner; P. Smithen, J. W. Krueger, M. R. Schilling, The Getty Conservation Institute, Los Angeles (2007) 17-29.
- Learner, T.; Ormsby, B., 'Cleaning Acrylic Emulsion Paints', in *Art d'aujourd'hui - Patrimoine de demain. Conservation et restauration des oeuvres contemporaines*, SFIIC, Paris (2009) 193-199.
- Tate, *Tate axa art modern paints project*, http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/majorprojects/pdf/TAAMPP_Research_Summary.pdf (acesso em 18-9-2009).
- Ormsby, B.; Kampasakali, E.; Learner, T., 'Surfactants and acrylic emulsion paints: evaluating changes induced by wet surface cleaning treatments', in *Cleaning 2010 - New insights into the cleaning of paintings*, ed. A. E. Charola, M. Mecklenburg, M. T. Domenech-Carbó, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia (2010) 37-38.

Recebido: 22 de Novembro de 2011

Versão revista: 2 de Fevereiro de 2012

Aceite: 6 de Fevereiro de 2012