

UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

**DESAFIOS DA CONSERVAÇÃO E RESTAURO DE ARTE CONTEMPORÂNEA
— A IMPORTÂNCIA DA DOCUMENTAÇÃO E O CASO DA OBRA DE
JOÃO PEDRO VALE —**

Volume I - Dissertação

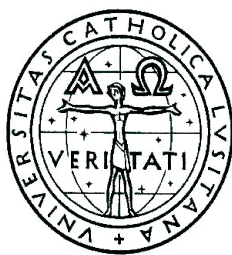
Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa para obtenção de grau de mestre
em Arte Contemporânea

Por

Inês Alexandra de Moraes Correia de Magalhães

Faculdade de Ciências Humanas

Junho de 2012



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

**DESAFIOS DA CONSERVAÇÃO E RESTAURO DE ARTE CONTEMPORÂNEA
— A IMPORTÂNCIA DA DOCUMENTAÇÃO E O CASO DA OBRA DE
JOÃO PEDRO VALE —**

Volume I - Dissertação

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa para obtenção de grau de mestre
em Arte Contemporânea

Por

Inês Alexandra de Moraes Correia de Magalhães

Faculdade de Ciências Humanas

Sob orientação de Doutora Laura Castro

Co-orientação de Dr.^a Ana Cudell

Junho de 2012

*A arte contemporânea não retira
responsabilidade aos conservadores,
já que é o seu dever tratar de obras de arte.
Pelo contrário, força-os a aumentar
o seu conhecimento e erudição.*

(Muñoz-Viñas, 2010:41)

Resumo

Dadas as particularidades da arte actual, como a diversidade de materiais utilizados, manifestações artísticas e a integração de vertentes imateriais — dimensão conceptual — urge a necessidade de documentação adequada a esta realidade, nomeadamente no que se refere à conservação e restauro, pelo que se desenvolveu *Desafios da Conservação e Restauro de Arte Contemporânea: a Importância da Documentação e o Caso da Obra de João Pedro Vale*.

Foram objectivos deste estudo a apresentação das problemáticas associadas a esta área profissional, a demonstração da importância do contacto com os artistas, implementação de modelos sistemáticos de documentação, elaboração de um modelo de documentação capaz de colmatar a falta de informações essenciais a intervenções, assim como a sua aplicação a um caso complexo sem qualquer estudo semelhante desenvolvido até à data.

O modelo elaborado foi aplicado ao estudo de caso de um conjunto de seis obras de diferentes tipologias — escultura, fotografia, instalação, *performance*, pintura e vídeo — criadas por João Pedro Vale, pertencente a uma geração emergente de artistas nacionais. A sua utilização de diversos materiais pouco usuais e elevada conceptualização processual, capazes de caracterizar as problemáticas da arte contemporânea, são factores que devem também ser ponderados com vista à correcta conservação e fruição das obras. Através de entrevista foi possível a fixação da história das peças e intenções face a eventuais intervenções.

Os resultados revêm-se na fundamentação teórica das problemáticas abordadas e na elaboração do modelo documental, capaz de responder à complexidade do trabalho do artista, e cuja aplicação é possível a outras obras e autorias com características semelhantes às identificadas.

A multiplicidade de intenções registadas, assim como variantes de âmbito conceptual, únicas em cada peça, levam a concluir que a documentação e o contacto com os artistas são necessários ao completo entendimento das obras, essencial ao registo de indicações relevantes ao estabelecimento de metodologias de intervenção assim como para posteriores investigações acerca do trabalho do artista.

Palavras-chave: Arte Contemporânea, Imaterialidade, Conservação, Restauro, Documentação.

Abstract

Due to the actual art particularities, as the diversity of materials used, artistic manifestations and immaterial issues integration – as the conceptual dimension – it becomes necessary adaptable documentation to this reality, namely on what refers to conservation and restoration, reason why it was developed *Conservation and Restoration Challenges on Contemporary Art: the Documentation Importance and the Study-case of João Pedro Vale's Work*.

The main goals of this study were to present contemporary art conservation and restoration related problematic, to proof the significance of the contact with artists, the need to apply for systematic documentation models, the development of a documental model capable to bridge the need of intervention essential information, as well as its' application to a complex case with no anterior similar developed study.

The documentation model was applied to a set of six works of art with different typologies — sculpture, photography, installation, performance, painting and video — created by João Pedro Vale, that belongs to an emergent generation of national artists. His utilization of unusual diverse materials and the high procedural conceptualization, capable to characterize contemporary art problematic, are shown as factors that must be weighted in order to the correct conservation and art fruition. Through interview it became possible the fixation of the works history and his intentions towards eventual interventions.

The results are shown by the theoretical grounding of the approached problematic and by the documentation model developed, capable to respond to the artist's work complexity, and which application is possible to other works and authorships with similar identified characteristics.

The multiplicity of recorded intentions, as well as conceptual dimension variants, unique on every work of art, leads to conclude that the documentation and contact with artists are necessary to the total knowledge of works of art, and essential to the relevant intervention methodology indications registration, as well as to further investigations about the artist.

Key-words: Contemporary Art, Immateriality, Conservation, Restoration, Documentation.

Agradecimentos

À Doutora Laura Castro demonstro o meu mais profundo agradecimento por me transmitir o seu conhecimento assim como pela sua disponibilidade imediata para a orientação da presente dissertação. Sem a sua elevada competência e apoio não teria sido possível a elaboração deste trabalho que certamente se traduziu em muito do seu tempo e dedicação.

À Dr.^a Ana Cudell, que partilha o interesse pela documentação em arte contemporânea, agradeço todo o entusiasmo demonstrado desde a proposta do tema assim como todo o auxílio prestado em questões relacionadas com a conservação e restauro, área a que se dedica inteiramente.

Ao João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira, pela sua simpatia e disponibilidade imediata assim como pela gentil cedência de imagens da sua obra. Sem o seu apoio, compreensão e facilidade de contacto demonstrada, não teria sido possível desenvolver a vertente prática da presente investigação.

Ao Doutor Jorge Vaz de Carvalho, coordenador do curso de mestrado, que sempre se mostrou disponível nas mais diversas situações e cujo auxílio em questões complexas possibilitou o entusiasmo pelo desenvolvimento do trabalho.

Ao Professor Doutor Gonçalo Vasconcelos e Sousa pelo conhecimento transmitido e apoio prestado desde a escolha do tema até à apresentação da orientação, assim como ao solucionamento de questões difíceis. Sem a sua cooperação e orientação desde o primeiro instante teria, em inúmeras situações, perdido a coragem de desenvolver este trabalho.

À Dr.^a Rosa Videira, reconhecida advogada especializada em direito de autor e prezada professora, que mostrou total interesse e disponibilidade de auxílio em questões legais abordadas na presente dissertação

Aos meus colegas de profissão que comigo partilham o dia-a-dia da conservação e restauro e que, em diversas ocasiões, possibilitaram a discussão de temas controversos dentro da área, auxiliando no desenvolvimento e inclusão de questões essenciais.

Por fim, não que isso signifique menor importância, agradeço à minha família e amigos, pelo incessante apoio em fases difíceis, características de um trabalho com esta dimensão que ocorreu em simultâneo com a vida profissional, o que em muitas situações me levou ao desânimo, nunca deixando de me fazer acreditar que era possível. O meu agradecimento é igualmente acompanhado de um pedido de desculpa pelos momentos em que não pude estar presente e pelas ocasiões que não pude acompanhar. Aos meus pais, que tão bem conhecem o meio académico, e ao Rui, agradeço a possibilidade oferecida, a total compreensão por tantas horas passadas ao computador e as longas conversas em momentos de desânimo. À minha sobrinha Margarida um agradecimento especial pela sua paciência com o trabalho da tia que não pôde, em muitas situações, brincar e dar a atenção merecida.

Índice | Volume I

Introdução	1
Parte I - Arte Contemporânea e Conservação	5
Capítulo 1 – A Arte Contemporânea e os Desafios da Conservação e Restauro	5
1. Problemáticas de Materialidade na Arte Contemporânea	5
1.1 O Material e Imaterial em Arte Contemporânea	5
2. Necessidade de Novas Abordagens de Conservação e Restauro	22
2.1 O Artista e o Assistente: a intenção, a produção e o seu papel na conservação e restauro	22
2.2 A Efemeridade dos Materiais e as Reproduções em Arte Contemporânea	25
2.3 A Ética do Conservador-Restaurador e a Arte Contemporânea	28
2.4 A Validade Legal da Opinião do Artista: Direito de Autor	36
Capítulo 2 – A Importância da Documentação em Conservação e Restauro de Arte Contemporânea	41
1. A Importância da Documentação	41
1.1 O Caso Específico da Documentação em Conservação e Restauro	44
1.2 A Necessidade de Adopção de Processos Sistemáticos de Documentação	46
2. Modelo de Documentação	48
2.1 A Elaboração e Aplicabilidade do Modelo de Documentação	48
2.2 Proposta de Modelo de Documentação	51
Parte II – Estudo de Caso - João Pedro Vale: Obra e Documentação	65

Capítulo 1 – A Obra de João Pedro Vale: um caso de estudo de documentação em arte contemporânea	65
1. Vida e Obra João Pedro Vale.....	65
1.1 Biografia	65
1.2 A Obra de João Pedro Vale	69
2. A Documentação de Obras da Autoria de João Pedro Vale	92
Conclusão.....	102
Bibliografia	104

Índice de Apêndices | Volume II

APÊNDICE A Entrevista a João Pedro Vale — Dados biográficos.....	1
APÊNDICE B Entrevista a João Pedro Vale — Instalações.....	19
APÊNDICE C Modelo de Documentação — <i>Barco Negro</i>	21
APÊNDICE D Modelo de Documentação — <i>Please Don't Go!</i>	51
APÊNDICE E Modelo de Documentação — <i>Fado</i>	73
APÊNDICE F Modelo de Documentação — <i>Feijoeiro</i>	91
APÊNDICE G Modelo de Documentação — <i>Salazar a Vomitar a Pátria, 1960, Paula Rego</i>	115
APÊNDICE H Modelo de Documentação — <i>Hero, Captain and Stranger</i>	135

Índice de Figuras

Fig. 1 – <i>Les Demoiselles d’Avignon</i> . Pablo Picasso, 1907.	8
Fig. 2 – <i>Composição com Vermelho, Amarelo e Azul</i> . Piet Mondrian, 1921.	9
Fig. 3 – <i>Quadrado Negro sob Fundo Branco</i> . Kasimir Malevich, 1915.	10
Fig. 4 – <i>Branco sobre Branco</i> . Kasimir Malevich, 1918.	10
Fig. 5 - <i>Roda de Bicicleta</i> . Marcel Duchamp, 1913.	12
Fig. 6 <i>Em Previsão do Braço Partido</i> . Marcel Duchamp, 1915.	12
Fig. 7 - <i>Ar de Paris</i> . Marcel Duchamp, 1919.	12
Fig. 8 – Jackson Pollock e <i>Action painting</i>	13
Fig. 9 – <i>Conceito Espacial</i> . Lucio Fontana, 1968.	15
Fig. 10 - Murakami Saburo (membro do grupo Gutai) em <i>Laceration of Paper</i> , 1955.	15
Fig. 11 – <i>As Antropometrias do Período Azul</i> . Yves Klein, 1960.	16
Fig. 12 – <i>Campbell’s Soup Cans</i> . Andy Warhol, 1962.	16
Fig. 13 – <i>Merda d’Artista</i> . Piero Manzoni, 1961.	17
Fig. 14 - <i>Spiral Jetty</i> . Robert Smithson, 1970.	18
Fig. 15 - <i>Whirlpool, Eye of the Storm</i> . Dennis Oppenheim, 1973.	18
Fig. 16 - João Pedro Vale.	65
Fig. 17 - <i>S/Título</i> (1999). Projecção vídeo (cor; som; 4') e papel (84 x 118 cm).	71
Fig. 18 - <i>S/Título</i> (1999). Projecção vídeo (cor; som; 4') e papel (84 x 118 cm).	71
Fig. 19 - <i>S/Título</i> (1999). Projecção vídeo (cor; som; 4') e papel (84 x 118 cm).	71
Fig. 20 – <i>It’s My Party and I’ll Cry if I Want To</i> (2004). Cetim e corda.	72

Fig. 21 – <i>Blanket (Don't Leave me This Way)</i> (1999). Cobertor de algodão, vaselina e silicone. 120 x 120 cm.....	72
Fig. 22 - <i>Please Don't Go</i> (1999). Pastilhas elásticas e alcatifa. 230 x 230 cm.....	73
Fig. 23 - <i>Where the Streets Have No Name</i> (2002). Instalação. Madeira e vinil s/ PVC.	73
Fig. 24 - <i>Too Much Love Will Kill You</i> (2003). Pensos rápidos sobre papel. 60 x 100 cm.	73
Fig. 25 – <i>Can I Wash You?</i> (1999). Sabão azul e branco. 120 x 10 cm.	74
Fig. 26 - <i>Módulo – Centro Difusor de Arte</i> (2000). Instalação.....	74
Fig. 27 - <i>Módulo – Centro Difusor de Arte</i> (2000). Instalação.....	74
Fig. 28 - <i>Goalball</i> (2000). Instalação.	75
Fig. 29 - <i>Goalball</i> (2000). Detalhe da instalação – equipamento.	75
Fig. 30 - <i>Touch and Go!</i> (2000). Toalha com a mesma inscrição que lhe dá título. Instalação <i>Módulo – Centro Difusor de Arte</i> . 160 x 120 cm.	76
Fig. 31 - <i>Don't Ask, Don't Tell, Don't Pursue</i> (2000). Instalação <i>Módulo – Centro Difusor de Arte</i> . 3 x (160 x 40 x 40 cm).	76
Fig. 32 - <i>Dorothy</i> (2001). Tecido, collants, sapatos, cesto de verga, pernas de manequim e mecanismo eléctrico. 180 x 100 x 50 cm.	77
Fig. 33 - <i>Dorothy</i> (2001). Inscrição visível nas solas dos sapatos de homem. Tecido, collants, sapatos, cesto de verga, pernas de manequim e mecanismo eléctrico. 180 x 100 x 50 cm.	77
Fig. 34 – <i>When You Wish Upon a Star</i> (2001). Instalação. Madeira e cetim.	78
Fig. 35 - <i>When You Wish Upon a Star</i> (2001). Detalhe da instalação. Madeira e cetim.	78
Fig. 36 - <i>I Have a Dream</i> (2002). Instalação. Ferro, tecido, balões, cordas, botijas de gás e cobertor.	79
Fig. 37 - <i>I Have a Dream</i> (2002). Instalação. Ferro, tecido, balões, cordas, botijas de gás e cobertor.	79
Fig. 38 - <i>I Have a Dream</i> (2002). Instalação. Ferro, tecido, balões, cordas, botijas de gás e cobertor.	79

Fig. 39- <i>Feijoeiro</i> (2004). <i>Collants</i> , armações de ferro e arame.	80
Fig. 40– <i>Do You Want to be Part of a World of Sleeping People?</i> (2002). Vídeo (dvd; cor; som; 50'; loop).....	80
Fig. 41 - <i>Are You Still Awake?</i> (2002). C-print. 40 x 50 cm.....	81
Fig. 42– <i>Português Suave</i> (2002). Cartão, papel, ferro, madeira e pneus. 220 x 480 x 360 cm.....	81
Fig. 43– <i>Português Suave</i> (2002). Cartão, papel, ferro, madeira e pneus. 220 x 480 x 360 cm.....	81
Fig. 44– <i>Heróis do Mar</i> (2004)). Ferro, areia e esferovite. 700 x 250 x 250 cm.	82
Fig. 45– <i>Bonfim</i> (2004). Embarcação em madeira, ferro e fitas de tafetá. 120 x 150 x 400 cm.....	82
Fig. 46 - <i>Barco Negro</i> (2004). Barco de madeira, ferro, objectos de plástico, cera, fitas de cetim, cordas, borracha, moedas, rede, pneus, roupas e sapatos. 200 x 200 x 600 cm.	83
Fig. 47 – <i>Barco Negro</i> (2004).....	83
Fig. 48 – <i>Barco Negro</i> (2004).....	83
Fig. 49 - <i>Nascido a 5 de Outubro</i> (2007). Instalação.	84
Fig. 50– <i>Nascido a 5 de Outubro</i> (2007). Instalação.....	84
Fig. 51– <i>Nascido a 5 de Outubro</i> (2007). Instalação.....	84
Fig. 52- <i>The Chairman</i> (2006). C-print. 100 x 70 cm.	85
Fig. 53 - <i>Vale e Salazar</i> (2007). C-print. 14,5 x 21 cm.	85
Fig. 54– <i>Salazar a Vomitar a Pátria, 1960, Paula Rego</i> (2006). Plasticina s/ tela. 60 x 90 cm.	86
Fig. 55 – <i>O Desejado</i> (2007). Mangueira de luzes s/ MDF. 60 x 220 cm.....	86
Fig. 56– <i>Os cavalos também se abatem ou a batalha dos 3 reis</i> (2007). Fibra de vidro, perucas, ferraduras, tecido, atacadores, guizos e aplicações metálicas. Aprox. 96 x 37 x 30 cm (cada pata).	86
Fig. 57– <i>Urna</i> (2007). Cinzas e pó s/ estrutura de esferovite.. 110 x 60 x 60 cm	87

Fig. 58 – <i>Misericórdia</i> (2005). Instalação.	87
Fig. 59 – <i>Fado</i> (2005). Tatuagem/C-print. 120 x 160 cm.....	88
Fig. 60 – <i>Amalia</i> (2009). C-print. 70 x 70 cm	88
Fig. 61 – <i>Festa Brava (Pega)</i> (2005). C-print. 140 x 200 cm.....	88
Fig. 62 - <i>Festa Brava (Toiro Lindo)</i> (2005). C-print s/ lona. 650 x 350 cm.	89
Fig. 63 – <i>Ala-Arriba!</i> (2006). Vídeo (p/b; s/som; 12')......	89
Fig. 64 – <i>7 Calças</i> (2006). C-print. 70 x 100 cm.....	90
Fig. 65 – <i>English as She is Spoke</i> (2010). Video HD (16:9, cor, som, 46 min).	90
Fig. 66 – <i>Quintal</i> (2010). Giz e tinta de ardósia s/ PVC; estrutura em ferro lacado. 290 x 163,6 x 5,6 cm.	91
Fig. 67 – <i>English as She is Spoke (poster)</i> (2010). Acrílico e fotocópias s/ tela. Edição de 100 exemplares. 100 x 70 cm.....	91

Introdução

A conservação e o restauro confrontam-se com a existência de novas problemáticas, em grande parte decorrentes da rápida evolução industrial e tecnológica, que surgiu com maior intensidade a partir do princípio do século XX. Esta foi responsável por um período de inovações materiais e técnicas na actividade artística paralelamente à mudança de mentalidades. A busca constante dos artistas pela definição de arte, a transgressão dos seus limites, a inserção de componentes imateriais nas obras produzidas, a utilização de matérias diversificadas, naturais e/ou sintéticas, não tradicionalmente aplicadas, assim como a sua junção numa mesma obra, obrigam à redefinição de práticas e à procura de soluções adequadas de intervenção. Assiste-se a uma alteração das necessidades da conservação e restauro.

Torna-se necessário, não só o completo conhecimento material, cada vez mais complexo, devido ao número de matérias existentes e em desenvolvimento, mas também a sua associação à vertente imaterial da obra e à respectiva conceptualização, que apresentam uma importância crescente, às quais nem sempre foi dada a ênfase devida.

Para corresponder a estas novas exigências e abordar o leque de problemas inerentes desenvolveu-se a presente investigação — *Desafios da Conservação e Restauro de Arte Contemporânea: a Importância da Documentação e o Caso da Obra de João Pedro Vale* —, que defende a importância da documentação, enquanto meio auxiliar do conhecimento total de determinada obra ou conjunto de obras, sistematização de toda a informação considerada pertinente, necessária ao estabelecimento de metodologias que sirvam no âmbito expositivo e no das intervenções de conservação e restauro.

João Pedro Vale (1976) foi o artista eleito para o estudo de caso, já que a sua obra apresenta particularidades de elevada importância dentro da referida área. São por si utilizados materiais que demonstram um alargado leque de implicações expositivas e de problemas de degradação, proporcionando um conjunto abrangente de questões próprias da arte contemporânea. A sua obra, complexa e original, incorpora variadas manifestações artísticas, tais como escultura, fotografia, instalação, *performance*, pintura ou vídeo, frequentemente

existentes na arte contemporânea, traduzindo-se por essa razão, assim como pelas acima citadas, num interessante caso de estudo onde foi possível a avaliação das diversas problemáticas associadas e características da arte dos nossos dias.

Pretendeu-se, através do desenvolvimento desta dissertação, demonstrar a necessidade de novas abordagens de conservação e restauro, fruto da anteriormente referida evolução, assim como a relevância da documentação completa em arte contemporânea, abrangendo elementos materiais e imateriais, acompanhados de referências e problemas, numa época marcada pela diversidade de tipologias artísticas, assim como por uma nova forma de encarar a degradação das obras por parte dos artistas. Questões de âmbito teórico, tais como o papel do artista na intervenção sobre as suas obras, questões éticas de conservação e restauro ou os direitos que assistem aos autores foram temas que não puderam deixar de ser mencionados e debatidos com vista ao total entendimento das questões que rodeiam a complexidade da conservação e restauro de arte contemporânea.

A documentação, cuja ausência é frequentemente reflectida na falta de informação concisa acerca das obras, é essencial à inteira compreensão de tudo o que com elas se relaciona assim como ao estabelecimento de correctas metodologias de intervenção. Neste sentido, a dissertação desenvolvida objectivou o estabelecimento dos principais assuntos capazes de demonstrar a relevância da necessidade documental. Neste campo deve ser salientada a intenção do artista no que se refere às suas criações, factor por vezes não levado em consideração, e que tanta importância assume no que se relaciona com a originalidade da sua obra e correcta apreensão pelo público. Neste sentido, o contacto com os artistas, facilidade oferecida pela arte contemporânea, assume-se fulcral como forma de incorporar os autores nas intervenções das suas obras, de registar a história da peça bem como as suas intenções. O instrumento adequado, e ao qual recorreremos, é a entrevista, metodologia capaz de responder àquelas questões, dotando conservadores-restauradores ou entidades que com a arte se relacionem, dos elementos que permitam zelar pela total originalidade e direito de autor.

A escolha do tema de dissertação prendeu-se com a necessidade profissional sentida no caso de intervenções de conservação e restauro de arte contemporânea, no âmbito da actividade que desenvolvo. Procedeu-se à compilação de dados através de recolha

bibliográfica e análise de estudos efectuados em conservação e restauro, com vista à fundamentação teórica do presente trabalho.

Dada a relevância da documentação em conservação e restauro de arte contemporânea, considerou-se igualmente que o desenvolvimento do estudo de caso seria a estratégia mais propícia à abordagem dos problemas atrás enunciados. Tendo em vista o artista seleccionado, procedeu-se à elaboração e aplicação de um modelo de documentação capaz de identificar todas as questões levantadas pela natureza da obra de José Pedro Vale. O modelo desenvolvido possibilita a inserção de todos os dados que assumem importância no conhecimento da obra documentada e é considerado um modelo aberto, preparado para a integração de novos dados, que surjam posteriormente, relevantes para o conhecimento integral de determinada obra.

A dissertação encontra-se dividida em duas partes, a primeira de âmbito teórico, subdividida em dois capítulos, e a segunda de aplicação dos conteúdos à obra do artista.

A primeira parte envolve uma avaliação do estado da arte, mediante a revisão de bibliografia com o objectivo de analisar a problemática identificada. No primeiro capítulo são referidas a materialidade e imaterialidade em arte contemporânea¹; questões relacionadas com a necessidade de novas abordagens de conservação e restauro da arte contemporânea. Considerou-se impreterível o desenvolvimento de um capítulo dedicado à importância documental, questão central de dissertação, relevando a necessidade da adopção de processos sistemáticos de documentação. No seu seguimento é apresentada a proposta de modelo de documentação, desenvolvida a partir das necessidades verificadas.

A segunda parte refere-se ao estudo de caso proposto — a obra do artista João Pedro Vale — a partir da qual foi aplicado o modelo desenvolvido, de modo a corresponder às problemáticas levantadas na primeira parte da dissertação. A ausência, até à data, de material de âmbito documental sobre a sua obra foi responsável, em inúmeras situações, por opções de intervenção ou metodologias expositivas opostas à sua determinação, o que certamente ocorre

¹ Uma vez que, pelas características inerentes ao desenvolvimento deste tema, foi incluída uma breve contextualização histórica, sempre a par da evolução artística, área que compete desenvolver, não foi julgada primordial a inclusão prévia de uma matéria exclusiva nesse âmbito contextual para o entendimento do objecto de estudo.

frequentemente com outros artistas. Para a aplicação do modelo elaborado foram seleccionadas seis peças com características particulares, correspondentes às diversas tipologias existentes na obra de João Pedro Vale, como meio de verificação da adequabilidade do modelo a um caso real. O contacto com o artista, através de entrevista e visita ao seu *atelier*, com vista à elaboração de informação completa e fidedigna acerca das obras seleccionadas, possibilitou o desenvolvimento da segunda parte da dissertação, onde é igualmente possível conhecer a biografia do autor, até à data inexistente em qualquer fonte, assim como a descrição da sua obra, elaborada a partir de pesquisa bibliográfica.

Pretende-se, com a presente dissertação, um contributo para a evolução da área de conservação e restauro de arte contemporânea, que tantos debates suscita, dando a conhecer os factores essenciais ao entendimento das suas problemáticas, que devem ser tomados em consideração nesta área profissional. Através do modelo de documentação será possível a aplicação a outros casos, contribuindo para o conhecimento e evolução das metodologias tradicionais e consequente conhecimento integral e esclarecimento de dúvidas que tanta importância assume para profissionais de conservação e restauro, proprietários ou investigadores.

PARTE I - ARTE CONTEMPORÂNEA E CONSERVAÇÃO

Capítulo 1 – A Arte Contemporânea e os Desafios da Conservação e Restauro

1. Problemáticas de Materialidade na Arte Contemporânea

1.1 O Material e Imaterial em Arte Contemporânea

A vertente material da obra de arte é aquela que apresenta, tradicionalmente, maior importância na conservação e restauro, já que é sobre a mesma que o conservador-restaurador actua, directa ou indirectamente — como é o caso de intervenções apenas ao nível da conservação, restauro ou conservação preventiva — com vista à preservação da originalidade e consequente apreciação e conhecimento de determinada obra por parte de gerações vindouras. No entanto, quando falamos de arte contemporânea torna-se não só necessária atenção à vertente material como à vertente imaterial, nomeadamente no que se refere à intenção do artista face à sua própria obra, vertente que condiciona modos expositivos, intervenções de conservação e restauro, assim como qualquer procedimento que envolva uma peça com uma forte componente conceptual subjacente.

É de ressaltar que a dimensão imaterial das obras não é recente, surge muito anteriormente à arte contemporânea, nomeadamente na Arte Icónica (sécs. VII e VIII), embora num contexto totalmente diferente daquele que é observado actualmente (cf. Mèredieu, 1994). Nesta época, a religião insiste na dimensão espiritual da obra, onde uma imagem é utilizada para aceder a uma dimensão não visível. Aqui a imaterialidade surge da necessidade de criação de ícones, dirigida ao observador, para que o mesmo mantenha uma relação activa com a obra que passa a servir o alcance de uma dimensão espiritual e religiosa. A componente material assume-se como essencial para que determinadas imagens incorpóreas possam ser tornadas em algo físico, tornando mais simples o contacto dos observadores com o ícone que apresenta características subjacentes que permanecem no plano imaterial e espiritual. Com a imaterialidade em arte contemporânea, surge o inverso, esta dimensão imaterial é inerente à

produção da obra de arte, segundo o conceito do próprio artista, não se assumindo como um objectivo final da arte mas sim primordial e que dispensa objectivação concreta.

É notável a evolução das vertentes material e imaterial durante o último século. As duas enunciadas apresentam-se como complementares, sempre relacionadas ao longo dos tempos, na medida em que a imaterialidade em arte, que reside no mundo das ideias e conceitos subjacentes às obras é, na maioria dos casos, fixada em forma material. A vertente material assume-se então como um meio para alcançar a vertente imaterial inerente às obras de diversos artistas com forte componente conceptual.

Para a elaboração de obras de arte anteriores ao século XX, os artistas utilizavam materiais e técnicas de produção tradicionais, já conhecidos por outras gerações. A ruptura com estilos anteriores dava-se quase sempre ao nível da estética, permanecendo a utilização de materiais tradicionais. Para a produção de esculturas eram utilizados diferentes tipos de pedra ou madeiras bem secas e tratadas, a tinta de óleo sobre tela de linho ou algodão para a elaboração de pinturas, e madeiras correctamente tratadas e de extrema qualidade para o mobiliário, apenas a título de exemplo. Estes procedimentos tradicionais foram inclusivamente documentados ao longo da história, com o intuito de maior conhecimento de técnicas e materiais a utilizar, em tratados que tiveram o seu apogeu durante o século XV, como por exemplo: *O Livro de como se fazem as cores* (séc. XIII), *Tratado de Pintura* de Leonardo da Vinci (conjunto de manuscritos do artista editados pela primeira vez no séc. XVII), *O Manuscrito de Estrasburgo* (séc. XV) ou ainda *O Livro da Arte* de Cennino Cennini (séc. XV), a título de exemplo.

A utilização de materiais e técnicas tradicionais perdurou no tempo, até que surge, como grande ponto de viragem, a Revolução Industrial, na Europa do século XIX. Com esta mudança, de grande importância em todos os campos, chegam novos materiais e técnicas de fabrico apelativos tanto para uso quotidiano como para o meio artístico. Aqui os artistas vêm uma possibilidade de inovar em relação às técnicas e materiais utilizados até então. Surge uma ampla panóplia de materiais sintetizados que vêm a assumir um papel de maior relevância em todo o contexto económico-social e consequentemente na arte que a partir daí se desenvolve.

São diversas as inovações trazidas pelos rápidos desenvolvimentos industriais. Enumera-se, a título de exemplo, o aparecimento do plástico. Este, com inúmeras utilizações quotidianas, igualmente com aplicação no campo da expressão artística, é um dos materiais mais inovadores e com maior potencialidade ao nível de formas e utilizações. As tintas em tubo, cuja sintetização e comercialização se iniciou ainda na primeira metade do século XIX, são também dignas de referência, já que proporcionaram o alcance dos artistas a um número elevado de tintas a serem prontamente utilizadas, anteriormente eram apenas conseguidas através de produção artesanal a partir de pigmentos de origem animal, vegetal ou mineral. (cf. Montorsi, 2006).

Não só a industrialização, mas tudo o que com ela surgiu, influenciou a arte contemporânea. Áreas tais como a ciência ou a tecnologia, cada vez mais avançadas, são factores de influência no campo da arte dos nossos dias, nunca podendo por essa razão a arte ser dissociada do seu contexto histórico-social. (cf. Mèredieu, 1994).

As crescentes descobertas científicas, que se deram com rapidez a par da Revolução Industrial, levaram à reconsideração da noção de matéria. Com a descoberta do electrão (por John Joseph Thomson, em 1897) ou da radiação electromagnética (por Heinrich Hertz, em 1888), a matéria é vista como sublimada, desmaterializada, o que, a par de outras descobertas, influencia nitidamente as artes plásticas. Com a energia abstracta representada no campo científico — pelo gás, o átomo, a electricidade, entre outras — ou a evolução tecnológica — com a intervenção de máquinas que auxiliam na execução ou realização de obras de arte — dá-se uma mudança crescente e total na noção de matéria no campo das artes, que pouco a pouco se desmaterializa, tornando-se mais tarde puramente abstracta, conceptual, uma obra de ordem invisível ou imaterial. (cf. Mèredieu, 1994).

É neste contexto de mudança que surge, no final do século XIX, em 1870, o Movimento Impressionista, com o qual se inicia uma reforma dentro da arte tradicional, por parte dos artistas que deixam os seus *ateliers* com o intuito de descobrir e trabalhar as singularidades da iluminação e das cores, iniciativas que trarão enormes mudanças ao mundo artístico. Esta mudança é bastante facilitada pelo surgimento de materiais de produção industrial, como telas ou tintas em tubo, que tornam possível a sua deslocação para outros ambientes.

É a partir do Movimento Impressionista, e dos conhecimentos e práticas experimentados pelos artistas, que começa a surgir uma das maiores mudanças da arte moderna e contemporânea. Com a alteração da estética tradicional, com a aplicação da ciência à arte, como a decomposição das cores ou a descoberta da fotografia (por Joseph Niépce, ainda em 1826), que já traz toda a frieza e brutalidade da realidade, inicia-se, em movimentos posteriores, a diluição lenta da forma. É de assinalar a importância da fotografia como uma das descobertas que mais influenciou as artes plásticas, desde as grandes correntes do início do século XX até às formas de expressão mais recentes como a *Video-Art*. (cf. Mèredieu, 1994)

A aplicação de conhecimentos científicos de decomposição do espectro luminoso em diversas cores, bastante trabalhada pelo Impressionismo e pelo Neo-impressionismo, surge como uma das experiências que em muito influenciou a arte que se lhe seguiu, já que a cor/luz se tornará numa das questões fundamentais da arte contemporânea.

A partir do Impressionismo, inicia-se no campo artístico, o aparecimento sucessivo de inúmeros movimentos e correntes, muitas vezes com linhas de limite ténues entre os mesmos, que vêm a marcar as maiores mudanças que representarão influências importantes para toda a arte que se segue.

É ainda no primeiro decénio do século XX, pouco depois do Movimento Impressionista, mas já após correntes como Simbolismo e precursoras do Expressionismo, que Pablo Picasso (1881-1973) pinta *Les Femmes d'Alger* (1907) (Fig.1), a obra que marca o início do Cubismo. É neste período cubista que Pablo Picasso inicia as suas experiências com diferentes materiais, onde se pode verificar a existência de uma ampla panóplia de materiais utilizados, incluindo a utilização de diversos papéis colados com distintas aparências — utilizados pela primeira vez em 1912 — objectos manufacturados ou fragmentos dos mesmos, argilas, etc. (cf. Mèredieu,



Fig. 1 – *Les Femmes d'Alger*. Pablo Picasso, 1907 [www.moma.org].

1994). Estas novas práticas, com a utilização de outros materiais em obras bi-dimensionais, causaram a ruptura com a pintura representativa, tendo sido o enfoque no corpo humano substituído por novas explorações de materiais industriais e produtos comerciais (cf. Foster *et al.*, 2007), passando desta forma a existir uma estética de apresentação em detrimento da estética de representação. Os materiais começam a assumir um papel autónomo, prevalecendo o seu uso directo em relação à sua representação efectuada através da utilização de outros materiais, considerados tradicionais, o que significa a possibilidade de deslocação de objectos do quotidiano directamente para representações artísticas. Neste campo de transformação assume extrema importância o papel da já referida colagem. Com maior ênfase na fase final do Cubismo e posterior Movimento Dadaísta, uma técnica que possibilita a alteração do estatuto da arte, através da utilização de materiais quotidianos, não considerados artísticos, que se tornam uma realidade em si e não a representação de uma realidade que lhe é exterior.

Neste contexto são sucessivas as experiências que surgem de diferentes conceitos e que se fazem sentir essencialmente na Europa de início de século, de inúmeras formas, muitas vezes simultâneas e pela mão de diversos artistas. É de referir o artista plástico Piet Mondrian (1872-1944), cujo trabalho se baseia maioritariamente na geometrização, essencialmente entre as décadas de 20 e 40 (Fig.2). Mondrian aplica conhecimentos matemáticos nas suas pinturas, reduzindo a representação de figuras, utilizando linhas verticais, horizontais e cores primárias, escolhendo e isolando os elementos fundamentais da pintura, com os quais experimentou uma diversidade de elementos sem limites, uma vez que quanto mais próximo da simplicidade mais aproximado do ideal espiritual (cf. Bell, 2009).

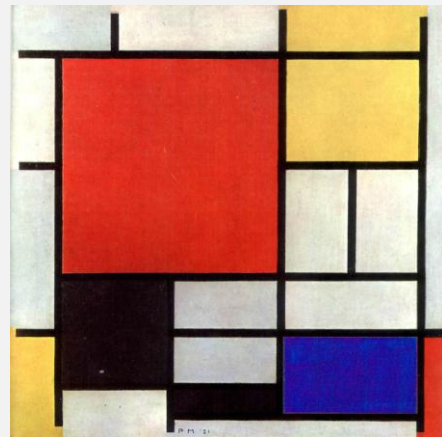


Fig. 2 – *Composição com Vermelho, Amarelo e Azul*. Piet Mondrian, 1921
[www.abcgallery.com].

A par das inovações que se faziam sentir na Europa Ocidental no início do século XX, surgem importantes acontecimentos e experiências noutros países, como na Rússia. Kazimir Malevich (1878-1935), suprematista russo, é um dos artistas plásticos que no início do século inicia o seu trabalho de desmaterialização da cor, com *Quadrado Negro sob Fundo Branco* (1915) (Fig.3), o artista apresenta a ruptura radical com a arte existente, tornando-se esta numa obra de importante dimensão conceptual. Em Malevich, o branco assume um importante papel, também ao nível da desmaterialização da forma — que já se havia iniciado em correntes e movimentos artísticos na Europa Ocidental — devido à sua capacidade de levar à pura abstracção, à não-cor, um processo de teorização e conceptualização. (cf. Mèredieu, 1994). O sistema europeu baseado na imitação, que começara a surgir no séc. XIII, fora levado ao limite pelas crescentes mudanças culturais. (cf. Bell, 2009) É após a realização de pinturas suprematistas, como *Branco sobre Branco* (1918) (Fig.4), que Malevich opera a passagem definitiva para obras puramente conceptuais. (cf. Mèredieu, 1994)

Um dos artistas plásticos que mais marca toda a arte do século XX é Marcel Duchamp (1887-1968), um dos principais protagonistas do Dadaísmo — com surgimento em 1916, data de abertura do Cabaret Voltaire, em Zurique. Duchamp já havia iniciado

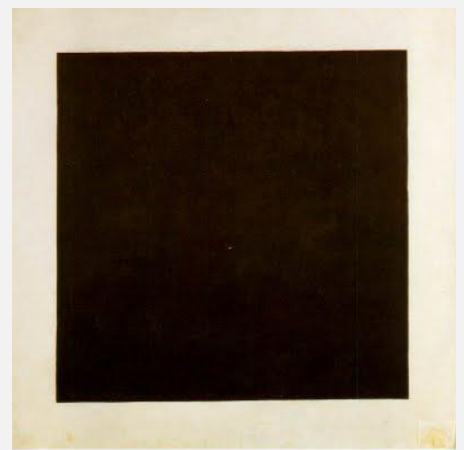


Fig. 3– *Quadrado Negro sob Fundo Branco.* Kasimir Malevich, 1915 [www.hermitagemuseum.org].

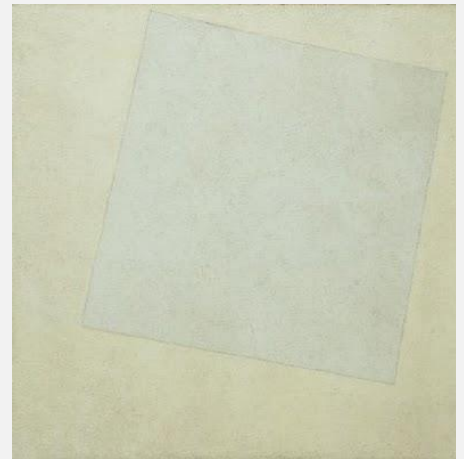


Fig. 4 – *Branco sobre Branco.* Kasimir Malevich, 1918 [www.moma.org].

anteriormente, a produção de obras que antecipavam o Dadaísmo. Fazendo utilização de materiais diversos e incongruentes, assume-se como um dos que respondeu de forma mais radical à industrialização. O vidro é, por exemplo, um dos materiais por Duchamp utilizados, sobretudo pela sua neutralidade material, apropriando-se das suas qualidades físicas e metafóricas. Abstracto, incolor e invisível o vidro funciona como um meio de reflexão sobre o invisível. (cf. Mèredieu, 1994)

É de sublinhar na arte contemporânea o papel dos novos materiais, ou tradicionais deslocados dos seus locais habituais, com dimensões materiais singulares que podem levar à metáfora. O vidro é um destes exemplos. Inicialmente de uso reservado a igrejas e arte sacra, habitualmente sob forma de vitrais, assume um papel importante no século XX, quando transportado destes locais de culto para usos em áreas tão distintas como a arquitectura ou a escultura. Actualmente o vidro pode ser também substituído pelos seus sucedâneos de fabrico industrial, como resinas ou o *plexiglas*, que possuem as mesmas qualidades materiais associadas à sua dimensão conceptual.

Duchamp assume um importante papel no campo material relacionado com a imaterialidade em arte. É considerado o pai do *ready-made*, onde uma obra de arte pode ser constituída simplesmente por objectos de uso quotidiano, na maioria dos casos de origem industrial, transportados do seu contexto original para um contexto expositivo ou museal, para servir um objectivo final completamente distinto e por vezes considerado desajustado.

Duchamp coloca constantemente em causa a relação entre o espectador e as suas obras, transgredindo os limites da arte. Utiliza no seu trabalho a dimensão conceptual, sobre a qual trabalha e intenciona. Procura um constante processo de desmaterialização, introduzindo o objecto de indústria na arte, que assume forma e matéria mas que se encontra descontextualizado do seu ambiente e função de origem. A utilização destes objectos leva a significações que o artista intenta desviar, através da sua modificação, conseguindo um enorme suporte conceptual (cf. Mèredieu, 1994). A arte passa a assumir-se pela intencionalidade, podendo por esta razão referir-se que o processo artístico se torna imaterial. São exemplo as seguintes obras da autoria de Duchamp: *Roda de Bicicleta* (1913) (Fig.5), *Em*

Previsão do Braço Partido (1915) (Fig.6), *Ar de Paris* (1919) (Fig.7) ou a tão conhecida *Fonte* (1917), que imortalizou a obra do artista.

As experiências seguiram-se a um ritmo acelerado, tornando-se as inovações, pensamentos e modos de concepção, uma forte influência noutros locais fora da Europa, como por exemplo nos Estados Unidos, onde a partir dos anos 50, após a II Guerra Mundial e a emigração de inúmeras personalidades, se iniciam novas tendências que influenciarão toda a arte que a partir dessa data se desenvolve.

Jackson Pollock (1912-1956), artista de nacionalidade americana, com enormes influências de movimentos e correntes europeias, como o Surrealismo, apresenta uma obra profundamente influenciada pela teoria psicanalítica, iniciada ainda no final do século XIX, por parte do médico neurologista e psiquiatra Sigmund Freud (1856 – 1939). Esta teoria, que demonstra também a influência da ciência sobre a arte, com elevada importância no que diz respeito ao campo conceptual, já havia influenciado artistas como Gustav Klimt (1832-1892), Egon Schiele (1890-1918), Oscar Kokoschka (1886-1980) ou Salvador Dalí (1904-1989), a título de exemplo. Através do conceito central da teoria surrealista de *automatismo*, definição que André Breton havia elaborado entre 1924 e 1929, Pollock apresenta obras com uma componente performativa e, acima de tudo, uma vertente conceptual forte, associada a



Fig. 5- *Roda de Bicicleta*. Marcel Duchamp, 1913 [www.artnet.com].



Fig. 6 *Em Previsão do Braço Partido*. Marcel Duchamp, 1915 [www.moma.org].

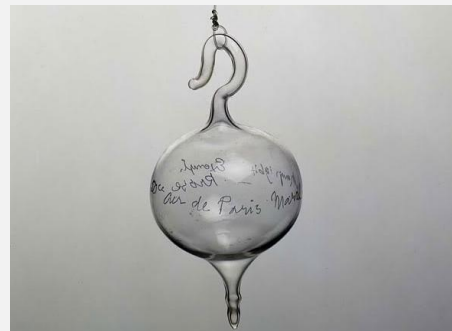


Fig. 7- *Ar de Paris*. Marcel Duchamp, 1919 [www.artattler.com].

desenvolvimentos científicos, e cria, através da interpretação da teoria freudiana, uma aplicação da mesma à arte, inigualável e que exerce, ainda nos dias de hoje, a sua influência. Através das suas obras é elevado o conceito de *automatismo psíquico* como método criativo para a libertação definitiva do espírito e das suas forças de produção (Fig.8), comparado por diversos autores ao método freudiano de associação livre de palavras e que se assume fundamental no que se refere ao afastamento das formas de comunicação tradicionais por parte dos artistas. (cf. Foster, 2007). As suas obras são então fruto de um conceito, assumindo-se essencial o método de produção



Fig. 8 – Jackson Pollock e *Action painting* [www.scraphacker.com].

associado à ideia subjacente. As intenções de Pollock, assim como de outros artistas influenciados pela teoria freudiana, parecem deslizar de forma sobrenatural através de um meio, em vez de habitarem numa realidade material. (cf. Bell, 2009). A psicanálise, enquanto teoria e método terapêutico, para além de partilhar a sua base histórica com a arte, influenciou muita da arte que se viria a produzir posteriormente, com conceitos associados à ciência, tal como aconteceu com o Feminismo dos anos 70 e 80 (cf. Foster, 2007).

A cor, inevitavelmente associada a tintas de fabrico industrial, assumiu um papel importante para os já referidos abstraccionistas, nomeadamente através da coloração de grandes superfícies — próprias da arte abstracta, em larga escala referente a valores espirituais, místicos e de certa forma desmaterializantes (cf. Mèredieu, 1994) — ou do monocromático, libertando a cor da representação, durante séculos materializada através da representação da forma. (cf. Mèredieu, 1994). No Continente Europeu, Yves Klein (1928-1962), artista de nacionalidade francesa, assume um papel primordial neste campo no final dos anos 50, desde a sua descoberta do monocromático (em 1955) até à exposição *Vazio* que a ideia de transmutação da matéria assume-se essencial (cf. Mèredieu, 1994). É a partir das suas experiências com o monocromático, já desde 1949, que Yves Klein demonstra a sua

preocupação com a cor. Em Fevereiro de 1956, na Galeria Colette Allendy, em Paris, Klein apresenta a exposição *Yves, Prepositions Monochromes*, na qual apresenta um conjunto de superfícies monocromáticas de cores diferentes (verde, vermelho, amarelo, violeta, azul e laranja), com o intuito de mostrar a cor. O público levou-as como uma decoração policromática, em tudo contrário à intenção do artista. Para o artista, duas cores justapostas numa tela levariam a que o observador se centrasse apenas no espectáculo da justaposição, o que não permite entrar na sensibilidade que é objectivo da pintura. É então a partir de 1957 que Yves Klein inicia o seu período azul, utilizando o patenteado *Azul Yves Klein*, que caracteriza as suas obras (cf. Klein, 1959). O artista escolhe a utilização desta cor por razões conceptuais, alegando o mesmo que:

O azul não tem dimensões, está além das dimensões, enquanto as outras cores não. (...) Todas as cores levam a ideias associativas específicas, psicologicamente materializadas ou tangíveis, enquanto o azul sugere o mar e o céu, e é na natureza visível que se encontra a maior abstracção. (Klein, 1959: 819)²

Como exemplo do crescente aparecimento de novos materiais e consequentes experiências artísticas, pode ser referida a difusão das tintas acrílicas nos anos 50, que facilitaram a cobertura de grandes superfícies, uma influência considerável para a arte contemporânea, essencial para a pintura Hiper-realista dos anos 70, já que também possibilitam, se intencionado, um jogo de transparências de mais fácil produção. Aqueles que primeiro tiram partido destas características oferecidas pela tinta acrílica, são os abstraccionistas americanos, como é o caso do artista Frank Stella (1936 -) (cf. Mèredieu, 1994).

As diversas experiências, que incluem igualmente a utilização de materiais não tradicionais, sucedem-se na década de 50 pela mão de variados artistas, em diversos locais do globo que se influenciam mutuamente, muitas vezes em simultâneo, trouxeram importantes influências para a arte dos nossos dias.

A destruição intencionada da arte é um dos temas que nesta década não pode deixar de ser mencionado, associado a uma desmaterialização crescente.

² Na fonte bibliográfica encontra-se a referida citação em língua inglesa, tradução da autora.

Quando nos referimos a desmaterialização, assume importância a obra do artista francês Lucio Fontana (1899-1968), cujas aberturas em telas se tornaram na sua imagem de marca (Fig.9), desejando o artista que a partir dos mesmos fosse dada uma maior visibilidade do espaço, através de um golpe rápido da lâmina com possibilidades simbólicas indefinidas, violentas, sexuais e metafóricas (cf. Bell, 2009).

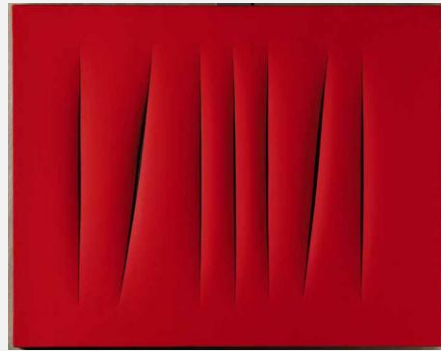


Fig. 9 – *Conceito Espacial, Attese.*
Lucio Fontana, 1968
[www.museum.foxjans.net].

Pouco tempo após as primeiras experiências de Lucio Fontana, que se deram a partir de 1949, surge o grupo japonês Gutai, formado em 1954. Com uma forte influência do Expressionismo Abstracto de Pollock, Jiro Yoshiara, mentor do grupo escreveu entusiasticamente acerca do artista quando obteve contacto com as suas obras no Japão. O grupo interessou-se pelo método de produção do artista, a *action painting*. Não tendo a noção do contexto da intervenção de Pollock, a sua acção peculiar foi considerada pelo grupo uma acção performativa. Tinham conhecimento através de leituras, que no Expressionismo Abstracto a gestualidade frequentemente se assumia como mais importante que a própria obra. Kazuo Shiraga (1924-2008), tal como outros membros do grupo começam a produzir pinturas com elementos invulgares. As suas pinturas não tiveram sucesso, no entanto tomavam-nas como suporte para as suas *performances*, de elevada dimensão conceptual. (cf. Foster, 2007) O grupo Gutai exalta os materiais para que, através da *performance* e dos *happenings*, conceito relativamente recente na altura, os mesmos possam ser libertos, surgindo materiais, como papéis lacerados quando atravessados por corpos (Fig.10) — aqui o material surge mais uma vez como forma física



Fig. 10 - Murakami Saburo (membro do grupo Gutai) em *Laceration of Paper*, 1955 [www.outsiderjapan.pbworks.com].

de uma dimensão conceptual apurada. Esta, essencialmente de carácter metafórico e simbólico, é uma das vertentes mais aplicadas pelo grupo japonês Gutai, fazendo parte da sua obra um processo de ataque e destruição, devendo apenas os seus restos e vestígios ser expostos.

Diversas experiências com base no conceito acontecem nesta década, Yves Klein, a título de exemplo, que já havia passado pela sua fase de produção de monocromáticos, após experiências na pintura decide não pintar a partir de modelos, mas utilizar as modelos para pintar (cf. Bell, 2009). Com esta viragem leva à criação de *performances*, tal como a que aconteceu em Março de 1960, primeira apresentação pública de *As Antropometrias do Período Azul*. Aqui as três modelos, cobertas de tinta pressionavam os seus corpos contra as telas sob orientação do artista, deixando as suas impressões corporais, ao som de uma orquestra de vinte músicos que tocava uma nota única, a *Symphonie Monotone* de Pierre Henry. Este meio de fixação da obra tem um tempo e uma duração, como todos, mas com uma importante dimensão conceptual que leva ao relevo da dimensão imaterial na sua obra (Fig. 11) (cf. Goldberg, 2007).

A procura pela desmaterialização e busca por um conceito foi uma constante na maioria dos artistas de meados do século XX, que se observa já de forma relevante na década de 50 e se prolonga pela década de 60, com diversos movimentos, como por exemplo a Pop Art. Deve ser referido, a título de exemplo, Andy Warhol (1928-1987), que quando produziu uma das suas mais conhecidas obras de arte *Campbell's Soup Cans* (1962) (Fig.12), admite que *quis pintar o nada*. Andava à procura do nada, só isso (cf. Bell,



Fig. 11 – *As Antropometrias do Período Azul*. Yves Klein, 1960
[www.studyblue.com].



Fig. 12 – *Campbell's Soup Cans*. Andy Warhol, 1962 [www.moma.org].

2009). Por esta razão Andy Warhol descontextualizou objectos de consumo quotidiano que se passaram a assumir neste contexto como objectos artísticos, tornando-se o seu gesto e atitude na essência da sua prática artística, onde reside a imaterialidade. Essa imaterialidade pode assumir-se pelo facto de Andy Warhol não criar objectos mas apropriar-se dos mesmos, de uma matéria e forma já existentes. Pode assumir-se aqui que a arte não produz matéria, apropria-se da mesma, onde reside a descontextualização e intencionalidade.

Já na segunda metade da década de 60, agora em ambiente europeu, surge em Itália a Arte Pobre, cuja denominação surge em 1967 pela mão do curador e crítico italiano Germano Celant (1940-). Em contraposição à Pop Art americana, onde eram utilizados e deslocados elementos da sociedade de consumo, a Arte Pobre surge através de improvisações com materiais provenientes de desperdícios, lixo, detritos, etc. numa base de reutilização de elementos considerados inúteis que tinham como objectivo colocar a arte num novo patamar completamente

distinto do movimento anterior, mais humilde. (cf. Bell, 2009) Através da utilização destes materiais e elementos poder-se-á mencionar a tentativa de aproximação da arte à sociedade, num processo de desmistificação da obra de arte. Esta tentativa já havia sido tomada em consideração, no início da década, por parte de Piero Manzoni (1933-1963), influenciador da Arte Pobre que, numa crítica ao mercado de arte e ao consumismo, criou talvez uma das mais controversas obras de arte: *Merda d'Artista* (1961) (Fig.13). Com este conjunto de 90 latas de conserva industriais, vendidas na altura ao preço do ouro, alegadamente contendo excrementos do artista no seu interior, é possível verificar o afastamento da utilização de materiais tradicionais assim como a crescente desmaterialização da arte, levada aqui ao extremo.



Fig. 13 – *Merda d'Artista*. Piero Manzoni, 1961 [www.museomadre.it].

Paralelamente a este movimento de Arte Pobre, com lugar em Itália na segunda metade da década de 60, começa a fazer-se sentir, já no final da mesma década, sobretudo nos Estados Unidos da América, o início da *Land Art*. Esta, baseada em intervenções de grande escala na paisagem, como a conhecida *Spiral Jetty* (Robert Smithson, 1970) (Fig.14), ou intervenções subtis de carácter efémero, como por exemplo *Whirlpool, Eye of the Storm* (Dennis Oppenheim, 1973) (Fig.15), é fruto da saída directa dos artistas para a natureza, recorrendo ao espaço, lugar e ambiente, com um interesse crescente face à ecologia e decrescente face à industrialização, ideais através dos quais pode ser demonstrada a importância de um conceito. É também na sequência de todas as experiências anteriores à década de 60 que se impõe, igualmente nesta década, a Arte Conceptual, onde existe a prevalência das ideias em detrimento do objecto artístico. Também aqui o artista dever-se-ia libertar dos seus bens e do capitalismo. Numa era de consumismo, com trocas comerciais intensas, desejaram produzir arte que não tivesse a hipótese de troca económica e valor de mercado, tornam-se a *performance* e *Body-Art* em soluções desejadas, que rejeitavam a utilização dos materiais tradicionais.

O termo *Arte Conceptual* é especificamente empregue pelos artistas Henry Flynt (n.1940), em 1961, e Sol LeWitt (1928-2007). Depois dos *ready-made* de Duchamp, que já havia proposto novos conceitos, a grande questão consistia agora em reflectir e descobrir em que consistia a arte (cf. Hopkins, 2000), passando os artistas a assumir um papel na teoria e crítica.



Fig. 14 - *Spiral Jetty*. Robert Smithson, 1970 [www.spiraljetty.org].



Fig. 15 - *Whirlpool, Eye of the Storm*. Dennis Oppenheim, 1973 [www.dennis-oppenheim.com].

É em 1967 que Sol LeWitt escreve o texto *Paragraphs on Conceptual Art*, no qual descreve os princípios e a busca pelo conceito, própria do que LeWitt, a par de Henry Flynt, apelida de Arte Conceptual. Para Sol LeWitt, a ideia ou o conceito é o aspecto mais importante do trabalho, aquele que é o responsável por fazer arte. É salvaguardado pelo mesmo que não é um tipo de arte teórica nem ilustrativo de teorias. A ideia ou conceito torna-se no processo base de produção, o que leva a que o artista possa ser liberto da associação a mero artesão, sendo o responsável por tornar a arte mentalmente interessante para quem a observa. A sua forma final deixa de assumir importância em detrimento da ideia inicial, aquela que para Sol LeWitt deve ser por si só tanto obra de arte como um produto finalizado, já que todo o processo é importante, não devendo ser apenas dada relevância à obra materializada. (cf. LeWitt, 1967)

A Arte Conceptual talvez tenha sido o movimento que mais marcou o percurso da imaterialidade na arte. Não seria no entanto possível a sua existência sem as inúmeras experiências que se tinham começado a sentir anos antes, que avançaram a pouco e pouco por caminhos cada vez mais distintos dos anteriores, e que permitiram o acontecimento simultâneo de novas opções e propostas de grande importância para a arte.

É de notar que a Arte Conceptual não foi um movimento centrado apenas numa época hermética, de aproximadamente uma década, já que os seus princípios apresentam ainda extrema importância na arte dos nossos dias (cf. Godfrey, 2006), uma vez que a dimensão conceptual se tornou uma componente transversal à prática de numerosos artistas.

Na actualidade, com o número de matérias artificiais existentes, os artistas já não se regem pelos mesmos cânones aquando a produção das suas obras, escolhendo livremente os materiais a utilizar dentro de um longo e crescente leque. Apesar de ainda continuarem a utilizar materiais tradicionais, são livres de utilizar qualquer material ou junção de materiais de fabrico industrial, dependendo também das técnicas de produção, sem muitas vezes apresentarem qualquer preocupação no que se refere à futura conservação da sua peça, já que a sua preocupação primordial é a criação, a procura da novidade. Desde a reutilização de materiais, utilização do próprio corpo, como é o caso da *Body-Art*, entre muitos outros recursos para conseguir a exteriorização artística, a arte contemporânea é susceptível de

utilizar como material de suporte tudo o que se encontra ao seu alcance. (cf. Mèredieu, 1994). As experiências são constantes, com materiais muito diferentes dos empregues no passado, instáveis no que diz respeito à conservação, já que ainda não se concluiu o seu processo de envelhecimento (cf. Montorsi, 2006). As peças poderão ser compostas por objectos elaborados pelo artista, assim como por objectos de fabrico em série, adulterados ou não, ou a relação entre os dois, o que forma uma panóplia de hipóteses difíceis de quantificar. (cf. Berndes, 2005).

O artista contemporâneo tem a sua própria técnica, que se torna pessoal e intransmissível, em muitos casos a sua marca de identificação (cf. Montorsi, 2006), como o caso das figuras geométricas com utilização de cores primárias de Piet Mondrian ou o caso de Jackson Pollock com o típico gotejamento aleatório das suas tintas — *drip paintings*.

A artificialização e a desmaterialização crescente dos materiais levaram a que inevitavelmente exista uma crescente forma de conceptualização e de racionalização, revelando a linguagem e conceito de cada artista. Esta componente imaterial pode encontrar-se subjacente em materiais, cores ou mesmo formas.

No que se refere à conceptualização da obra de arte, filósofos e críticos de arte assumem uma posição de elevada importância, provocando os artistas na maioria das vezes, causando uma evolução acelerada causada pela sua tendência em contornar opiniões e pensamentos exteriores. Um novo modelo surge na arte dos nossos dias — um artista que se baseia no conceito, que não se encontra ligado à matéria, apenas na escolha da mesma para que possa servir o seu pensamento, e que, muitas vezes, se contenta em gerar e controlar o seu projecto que é executado por outros, seus assistentes (cf. Mèredieu, 1994).

Apesar de todas as inovações materiais que se fizeram sentir desde o século XIX, e que continuam a acontecer a um ritmo acelerado ainda nos dias de hoje, ainda é feita a utilização de materiais tradicionais, no entanto, é necessário ver esta escolha não como uma obrigação, por não existir alternativa, como acontecia no passado, mas sim como uma opção tomada para que o material sirva o conceito ou o desejo estético final do artista.

Em suma, com o surgimento e desenvolvimento da indústria e da investigação científica tornou-se possível o aparecimento de novos materiais, aspecto essencial da arte

contemporânea, na qual não é possível estabelecer um limite à sua utilização. Este crescimento de possibilidades de criação através de novas matérias levou, inevitavelmente, a uma série de experiências artísticas inovadoras baseadas no conceito e intencionalidade, nomeadamente no âmbito da desmaterialização. Os materiais passam a assumir-se como um leque de opções, frequentemente reduzidos a um meio para atingir a austeridade da prática artística que requer um mínimo de meios para atingir mais rigor e pureza, como no caso de obras de Malevitch e Yves Klein, ou simplesmente através da sua negação e consequente valorização da intencionalidade conceptual, tal como referido, a título de exemplo, no caso de obras de artistas como Duchamp, Andy Warhol ou Piero Manzoni.

A aplicação desta dimensão imaterial, a par da utilização de materiais historicamente recentes, ainda pouco investigados e, na maioria dos casos, com degradações aceleradas e desconhecidas, pela multiplicidade de aplicações possíveis, levam à existência de novas problemáticas na área específica da conservação e restauro.

A abordagem à questão do material e imaterial em arte contemporânea revelar-se-á também essencial durante o estudo com vista à documentação da obra do artista João Pedro Vale, já as peças por ele produzidas assentam numa forte componente conceptual associada ao uso de materiais pouco usuais.

2. Necessidade de Novas Abordagens de Conservação e Restauro

Dadas as peculiaridades da arte contemporânea urge referir a necessidade de novas abordagens de conservação e restauro, relacionadas com o papel activo de artistas e assistentes, a efemeridade dos materiais utilizados e a particularidade da frequente execução de reproduções. Dada a referida necessidade de adaptação, não devem deixar igualmente de ser mencionadas a ética do conservador-restaurador, assim como a validade legal da opinião do artista, dado o contacto do mesmo com as suas obras muitas vezes necessitadas de intervenção ainda durante a sua vida.

2.1 O Artista e o Assistente: a intenção, a produção e o seu papel na conservação e restauro

Tal como já referido, a dimensão conceptual assume um papel de extrema relevância, já que nela assentam uma parte muito significativa das obras de arte dos nossos dias.

Cabe ao artista a conceptualização da obra que deseja executar e, na maioria dos casos, compete aos assistentes o auxílio na sua execução. O artista coordena toda a produção, cedendo sempre directrizes específicas, assumindo um papel integrante nesta fase, directa ou indirectamente.

O assistente assume um papel também essencial para a produção de determinada obra e é, na muitas vezes, colocado em segundo plano, o que, dada a especificidade do seu trabalho, é erróneo.³ O assistente é, na maioria dos casos, tão conhecedor da obra quanto o artista, tendo total conhecimento no que se refere aos métodos de produção, assim como outras importantes particularidades do trabalho.

A produção de obras em conjunto com assistentes não é uma realidade recente, talvez se assuma como crescente e com distintos contornos, mas pode ser referenciada desde há muito na história da arte, em afastadas épocas, como no Renascimento, em que os artistas já

³ É de salientar que esta observação se refere exclusivamente ao conhecimento que o mesmo detém acerca da produção da obra e consequente utilização de materiais, questões essenciais para a conservação e restauro, não tendo lugar aqui assuntos que se prendem com o processo criativo.

contavam com oficinas repletas de aprendizes que, de modo a aprenderem com o mestre, auxiliavam na execução das suas obras.

Tendo, na maioria das vezes, o conhecimento total acerca das obras e da sua produção, assim como de muitas outras informações de carácter essencial, os assistentes assumem-se igualmente como figuras a destacar no campo da conservação e restauro.

A documentação de obras de arte e especificações informativas — como o conceito, a intencionalidade, os materiais utilizados ou os métodos de produção — deveria ser idealmente recolhida numa fase inicial, imediatamente após a sua execução, evitando informações erróneas devido ao esquecimento dos intervenientes. Na maioria dos casos esta situação ideal encontra-se afastada da realidade. Apesar de o artista poder elaborar a memória descritiva da sua obra, em grande parte das situações, tal documentação, pelas mais diversas razões e vicissitudes, não chega a ser do conhecimento do conservador-restaurador.

No que se refere a instituições museológicas sem departamento de conservação e restauro ou coleccionadores particulares de arte contemporânea, é comum que os mesmos fiquem alertados quando há sinal de degradação visível. Frequentemente pouco conscientes de degradações que podem ocorrer em obras de arte consideradas recentes, optam por contactar o conservador-restaurador ou o próprio artista. Aqui deverá ser colocada a questão: quem deve efectuar a intervenção de conservação e restauro?

O conservador-restaurador poderá, após avaliação, verificar que possui dados suficientes para executar a intervenção, mas em caso contrário ou de dúvida, deverá sempre contactar o artista, de modo a ver esclarecidas algumas questões essenciais. Se não optar por esta situação poderá correr o risco de alterar a essência da obra por desconhecimento. O conservador-restaurador não deverá, em caso algum, actuar na ignorância de certos aspectos acerca da obra a intervencionar, no entanto, mesmo as mais simples acções de conservação podem levar a uma à alteração da intencionalidade do artista, tal como no caso de o mesmo desejar propositadamente a sua efemeridade.

O artista, por sua vez, poderá executar uma intervenção de conservação e restauro sobre a sua própria obra, já que é o seu criador. No entanto, deve referir-se que, neste caso, de forma distinta no que se diz respeito a uma intervenção executada por um conservador-restaurador

que é mal sucedida por desconhecimento, poderá presenciar-se igualmente a alteração da obra original, em função da criatividade do artista. Se houver uma intervenção criativa por parte do autor da obra aquando da intervenção, onde permanece a originalidade da obra?

Questões importantes, tal como outras questões que circundam a arte contemporânea, surgem neste debate que se apresenta essencial, salientando-se, uma vez mais, a necessidade de contacto próximo ao artista, de modo a entender a essência da obra, cedendo informações importantes para a tarefa de conservação e eventual intervenção por parte do conservador-restaurador.

Uma participação activa e complementar por parte do conservador-restaurador, artista e assistente assume-se sempre como uma mais-valia no que respeita à preservação da obra. Ambas as partes podem, e devem, debater questões como as levantadas atrás encarando-se como duas esferas distintas mas complementares. Na maioria dos casos os artistas não possuem os conhecimentos físicos e químicos acerca dos materiais que empregam, características que mais tarde frequentemente se revelam fundamentais para a conservação de obras que iniciam o seu processo de degradação em consequência de não terem aplicado os materiais de forma correcta, com as percentagens recomendadas ou decorrente da utilização de materiais incompatíveis. O significado e o prazer estético resultantes são por isso, frequentemente, de curta duração.

Será, no entanto, que a transmissão de conhecimentos por parte de um conservador-restaurador junto de artistas poderá condicionar a originalidade das suas obras? O condicionamento da originalidade da obra é um propósito em tudo contrário ao do conservador-restaurador, no entanto, este último pode auxiliar proveitosamente o artista, transmitindo os seus conhecimentos para que o mesmo possa utilizar os mesmos materiais de forma distinta, sem que isso implique uma alteração da estética final, se o artista desejar a preservação da sua obra.

O desconhecimento da forma apropriada de aplicação de determinados materiais é mais frequente que o que seria desejável. Em alguns casos, perante obras degradadas, o artista assume como opção a sua reprodução, substituindo a obra original por outro exemplar. Esta opção é frequentemente tomada por parte do artista João Pedro Vale que, em algumas destas

situações opta pela reprodução, no caso de a peça original mesma não se apresentar em condições óptimas de conservação ou no caso de já não corresponder à intenção que presidiu à sua criação.

2.2 A Efemeridade dos Materiais e as Reproduções em Arte Contemporânea

São inúmeras e distintas as situações em que se recorre à reprodução de obras de arte, sendo um factor em comum a recorrente discórdia e discussão no seio de áreas profissionais que se dedicam ao campo artístico e cuja actuação se cruza em determinadas circunstâncias.

A execução de reproduções poderá partir de diferentes razões e consiste em meras cópias, edições, substitutos da obra original, entre outras possibilidades com intuítos distintos. Uma reprodução pode ser elaborada a partir de um exemplar original deteriorado, através de documentação, utilizando o material original, recorrendo a uma versão do original ou a material completamente distinto (cf. Curtis, 2007). É um processo sempre ponderado e poderá ser executada nas mais diversas situações. O destaque vai para os casos de perda total, de incompatibilidade com condições ambientais em espaço expositivo, por motivo de empréstimo, entre outras (cf. Curtis, 2007).

Diversos são os casos de reproduções de obras de arte por motivos de conservação, ocorridos ao longo da história, com o objectivo primordial de zelar pela sua preservação. Os casos mais mediáticos referem-se a obras como *David* (séc. XVI) da autoria de Miguel Ângelo, cujo original se encontra em ambiente museológico na *Galleria dell'Accademia* e a réplica no local original, *Piazza della Signoria*, em Florença, Itália.

O processo de reprodução poderá configurar, no caso de ser elaborado por artistas e/ou assistentes, uma oportunidade imperdível por parte do conservador-restaurador de entender o próprio processo de produção, os materiais e a sua aplicação, assim como as técnicas utilizadas, particularidades recorrentemente necessárias ao conhecimento material da obra.

O artista e o assistente assumem um papel primordial no campo das reproduções, já que possibilitam a transmissão total de conhecimentos acerca de determinada obra. A reprodução

surge, para o conservador-restaurador, como uma ocasião em que se torna possível documentar o processo de produção da obra, recolhendo informações essenciais de modo a entender o processo de degradação e auxiliar em caso de intervenção (cf. Beerkens, 2007). É igualmente de salientar que a reprodução poderá também ser efectuada, apenas com o objectivo de estudo de processos de envelhecimento e consequente degradação, essenciais para a aplicação de uma correcta metodologia de intervenção sobre o original.

Apesar do número elevado de razões que levam à execução de reproduções, aqui será realçada a questão da reprodução no caso de perda de características que impossibilitam o entendimento da obra, no caso de condições de conservação deficientes ou perda total, dado o seu interesse relativamente à obra do artista João Pedro Vale.

Encontramo-nos numa época em que as obras não são muitas vezes produzidas para a posteridade (cf. Mundy, 2007), por vezes, não por um propósito declarado, mas devido ao facto de os artistas desconhecerem aprofundadamente as características dos materiais que empregam, sendo surpreendidos pelo seu rápido envelhecimento e consequente degradação (cf. Skowranek, 2007). Por esta razão, tal como se verifica na obra de João Pedro Vale, posteriormente referida, a reprodução assume-se como uma alternativa, substituindo a primeira versão da obra, por muitos considerada o original.

Uma reprodução, especialmente se for produzida pelo próprio artista poderá, se este assim entender, assumir o poder do original, especialmente em casos como perda total, quando se encontra degradada ao ponto de não poder ser exposta (cf. Cooper, 2007), ou simplesmente a partir do momento em que a sua degradação, ainda que não visível, afecte o significado da peça. Como exemplo é dada a obra de João Pedro Vale *Please Don't Go!* (1999), um tapete coberto de pastilhas elásticas com aroma de morango e com inscrições em redor com o título da obra. A referida peça, segundo indicação do artista, deve ser refeita sempre que exposta, já que as pastilhas elásticas, pelas suas peculiares características, não apresentam durabilidade, inclusivamente no que se refere ao odor, essencial à mensagem que o artista deseja transmitir.

A técnica de reprodução surge muitas vezes quando existe um padrão de repetição na obra de arte, ou quando a mesma é produzida a partir de moldes (cf. Barger, 2007), este segundo caso ocorre frequentemente na obra do referido artista, autor de inúmeras peças que

necessitam de reprodução num intervalo de tempo curto dada a efemeridade dos materiais utilizados. João Pedro Vale salvaguarda a existência de moldes ou de indicações específicas em caso de reprodução, excluindo muitas vezes a obrigatoriedade da sua presença ou do seu assistente, já que considera suficientes as directrizes dadas ao proprietário de uma obra com essas características, como é o caso da obra acima mencionada.

Recorrendo à reprodução como uma alternativa às questões acima referidas podem ser colocados problemas pertinentes: onde reside nestes casos a originalidade da obra? Em caso de reprodução, apresentam o tradicional valor histórico? E a constante evolução material, possibilita a reprodução fiel do original?

A originalidade é, na maioria dos casos, a questão de discussão primordial em caso de reprodução. Muitos profissionais consideram que a originalidade permanece apenas no primeiro exemplar, questão também relacionada com o seu valor histórico. No entanto, se a obra não se apresentar em condições que possibilitem o seu correcto entendimento, fará sentido a sua exposição? Não terá a arte contemporânea alterado o conceito de originalidade até aqui associado ao primeiro e único exemplar?

Numa época em que se alteram as mentalidades e numa era de constante mudança, o conceito ou ideia primordial, podem assumir-se por vezes mais importantes que o próprio objecto em si. Para muitos artistas torna-se mais importante o pensamento veiculado pela obra, desvalorizando, deste modo, o facto de se tratar de uma reprodução, o que nos pode remeter para uma das questões essenciais da arte contemporânea, a desmaterialização.

A questão material não deve, no entanto, deixar de ser referida, já que os materiais se assumem, na maioria dos casos, como elementos inerentes à problemática e ao pensamento da obra e não elementos indiferenciados. É de salientar que, devido às constantes mudanças industriais, em caso de reprodução, os materiais utilizados inicialmente podem já não existir ou apresentar alterações que se manifestem significativas e que, por esta razão, não se apresentem como soluções para a reprodução segundo a intenção original. Ressalva-se, uma vez mais, a importância da documentação, já que a partir do diálogo com o artista será possível colocar importantes questões neste campo com vista ao respeito pela sua intencionalidade.

As referidas problemáticas devem ser obrigatoriamente relacionadas com a ética do conservador-restaurador, por levantarem questões peculiares no que se refere a intervenções com estas características, já que os profissionais desta área não poderão, em caso algum, desprezar as normas internacionalmente estabelecidas.

2.3 A Ética do Conservador-Restaurador e a Arte Contemporânea

Ao longo dos séculos têm sido adoptadas, por parte dos profissionais de conservação e restauro, critérios, normas e códigos que têm como objectivo regulamentar a actividade profissional.

É ainda no século XIX que surgem teorias relativamente a esta área profissional pela mão de diversos autores ligados à área cultural, como Violet-de-Duc (1814-1879), John Ruskin (1819-1900) ou Camillo Boito (1836-1914), documentos e ideias essenciais para o desenvolvimento das normas e códigos que actualmente regulamentam a prática da conservação e restauro. As suas teorias⁴, nem sempre consensuais, contribuíram em larga escala para que existisse uma preocupação da discussão de assuntos que se apresentam essenciais nesta área.

Seguem-se e aumenta o número de documentos importantes para a profissão durante todo o século XX que tentam homogeneizar as normas, critérios e códigos existentes. A conservação e restauro passa a ser tomada como elemento essencial na preservação do património, passando o conservador-restaurador a assumir um papel respeitado e de grande importância neste campo.

A necessidade de uma política interventiva consensual dá lugar, em 1931, à *Carta de Atenas*, o primeiro documento internacional que apresenta princípios e normas de carácter geral para a conservação e restauro de monumentos. Os princípios expostos neste documento podem ser considerados como a expressão internacional da doutrina do restauro científico (cf. González-Varas, 2003). Apesar de ser dedicada ao património imóvel, conta já com

⁴ A história e teoria da conservação e restauro podem, entre outras fontes bibliográficas, ser consultadas em: González-Varas, Ignacio (2003), *Conservación de Bienes Culturales: Teoría, historia, principios y normas*, Madrid: Ediciones Cátedra.

recomendações específicas, ainda hoje aplicáveis, nomeadamente no que se refere ao respeito pelo original (tanto na vertente histórica como artística), utilizando por exemplo materiais facilmente reconhecíveis ou o respeito pelo ambiente circundante. A *Carta de Atenas* surge como um importante marco histórico para a conservação e restauro, já que é a partir desta que se começam a multiplicar os documentos e linhas de actuação, com vista à regulamentação das intervenções. Com o objectivo de aprofundar e alargar os princípios da referida carta surge, em 1964, após a Segunda Guerra Mundial, a *Carta de Veneza*. Surgida da necessidade de elaborar um novo documento internacional como forma de resposta à situação pós-guerra, actualizando os conteúdos da carta anterior (cf. González-Varas, 2003). É aqui assinalada a importância do património monumental dos povos como património comum, que deve ser conservado por todos.

No início da segunda metade do século XX surge a *Teoria do Restauro* (1963) por parte do italiano Cesare Brandi (1906-1986) — Itália demonstrou-se como o grande palco de referência na conservação e restauro do século XX. Este autor poderá ser considerado como o que elaborou a mais completa teoria sobre o restauro. Durante o seu percurso profissional foi autor de inúmeros documentos acerca do assunto, relatando problemáticas, debates, polémicas da prática profissional, questões centradas sobretudo na metodologia e teoria, com maior incidência no restauro pictórico. A sua *Teoria do Restauro* tornou-se num ponto crucial na história da conservação e restauro do século XX, cujos princípios foram muitas vezes enunciados, nomeadamente na *Carta Italiana do Restauro*, em 1972, que orientava a acção de conservação, restauro e manutenção de obras de arte em contextos museológicos (cf. González-Varas, 2003).

Surgem, ainda na segunda metade do século XX inúmeros documentos que complementam os anteriores, fruto da preocupação internacional com a regulamentação de princípios de intervenção sobre bens patrimoniais. São exemplo: o *Documento de Pavia* (1997), que surge da necessidade de encontrar critérios comuns para definir o papel do conservador-restaurador, entre muitas outras cartas, teorias, documentos ou outras formas escritas que foram sendo elaboradas ao longo dos tempos, como o *Documento de Viena* (1998). Este último, resultado do projecto *FULCO —Estrutura das Competências do*

Conservador-Restaurador na Europa — deu lugar a uma conferência que teve como linha principal o pensamento presente na comunidade europeia da conservação e restauro sobre os padrões profissionais do conservador-restaurador,.

No ano 2000 é elaborada a *Carta de Cracóvia*, assinada por 51 países (incluindo Portugal) que vem complementar e actualizar a anterior *Carta de Veneza*.

Baseadas no estudo de documentos de organizações, nacionais e internacionais, ligadas ao património e à conservação e restauro, nomeadamente no *Documento de Copenhaga* (1984), que define o código de ética, elaborado pelo ICOM-CC – *International Council of Museums, Committee for Conservation*, surgem as Directrizes Profissionais da *European Confederation of Conservators-Restorers' Organisations* (E.C.C.O.) (2002-2004), aquelas por que se regem actualmente os profissionais da área. As directrizes profissionais referidas são compostas por três documentos essenciais: Directrizes Profissionais I (2002), que definem e regulam a profissão de conservador-restaurador, as Directrizes Profissionais II (2003), que definem o código de ética a seguir pelos profissionais e as Directrizes Profissionais III, (2004) que definem os requisitos básicos para o ensino em conservação e restauro. Assumirá como maior importância para o presente tema a apresentação sumária das Directrizes Profissionais II.

No referido documento é definido o código de ética a seguir pelos profissionais de conservação e restauro, surgindo as seguintes noções essenciais para a discussão relativa à conservação e restauro de arte contemporânea: o conservador-restaurador, *exerce uma actividade de interesse público que deve ser praticada na observância de todas as leis e acordos nacionais e europeus aplicáveis* (Art.2º), *é responsável perante os bens culturais* (art.3º) e *deve respeitar o significado estético, histórico e espiritual assim como a integridade física* desses mesmos bens (Art.5º). Deve igualmente, em conjunto com outros profissionais ligados ao património, ter em consideração as exigências da utilização social dos bens culturais aquando da sua preservação (Art.6º). No Art.8º é referida a importância de *ter em consideração todos os aspectos relativamente à conservação preventiva, antes de desempenhar o tratamento de bens culturais, devendo limitar o tratamento ao estritamente necessário*, devendo apenas ser utilizados *produtos, materiais e procedimentos que, de acordo*

com os níveis de conhecimento nesse momento, não danifiquem o património cultural, meio ambiente ou pessoas, devendo ainda ser compatíveis com os materiais constituintes desses bens culturais e, tanto quanto possível, fácil e totalmente reversíveis (Art.9º). Todos os processos devem, segundo o Art.10º, ser acompanhados de documentação, nomeadamente no que se refere ao diagnóstico, intervenção e outras informações relevantes. É assumida, no Art.13º, a necessidade da colaboração com outros profissionais de forma a participar numa completa troca de informação. Refere o Art.16º que quando a utilização social de um bem cultural seja incompatível com a sua preservação, o conservador restaurador deve discutir com o proprietário ou responsável legal se a execução de uma reprodução poderá ser solução.

Todas as linhas de acção e recomendações existentes estão longe de assumir um carácter estático, já que a comunidade de conservadores restauradores se encontra em contínua discussão no que se refere à aplicação de várias destas linhas de actuação, perante casos específicos e complexos que surgem, sobretudo, com a arte contemporânea. Neste campo são utilizados continuamente, por parte dos artistas, a sua criatividade e imaginação que acrescentam a todo o momento novos significados às suas obras de arte (cf. Hummelen e Sillé, 2005) e que se tornam complicados quando vistos à luz de um profissional de conservação e restauro.

Assumindo-se, nos dias de hoje, o conceito inerente a uma obra de arte como essencial para a mensagem a ser transmitida ao público, cuja importância por vezes é exaltada face à preservação da obra material, colocam-se questões pertinentes no que diz respeito ao papel do conservador-restaurador. Tal como questionado pela conservadora Susan Lake: o que devemos conservar? *A aparência, os materiais, o conceito ou a função?* (cf. Gale, 2009) Respostas a questões como esta apresentam-se como dilemas para os conservadores-restauradores, empenhados em debater — numa época em que as alterações artísticas se dão a um ritmo inimaginável — e encontrar soluções para as mesmas. É uma das funções dos profissionais desta área preservarem o património artístico para que o mesmo possa ser usufruído por gerações vindouras mas, num século de mudanças sucessivas, será esse um objectivo comum entre conservadores-restauradores e artistas? A sociedade contemporânea

apresenta cada vez menos tendência para planejar a posteridade do que as gerações anteriores (cf. Wilmot, 1985) e, talvez por essa razão, os artistas se preocupem mais em produzir e o público a admirar obras criadas para o presente e não para o futuro. Surge aqui uma questão primordial que deve ser alvo de distinção aquando o planeamento de uma intervenção: a obra produzida degrada-se por intenção do artista ou por desconhecimento dos materiais utilizados? (cf. Wilmot, 1985) A intenção do artista, que não é por vezes (erroneamente) levada em conta aquando de uma intervenção, assume-se como essencial para a interpretação, por parte do conservador-restaurador, de motivos de degradação e consequente definição de metodologia a adoptar. Mas, não é, segundo o código de ética, obrigação do profissional zelar pela preservação dos bens culturais? Onde é que se enquadra então a sua função quando é intenção do artista que a obra não se prolongue para a posteridade? Seria alterado o significado primordial e, consequentemente estar-se-ia a incutir outro. Se os materiais efémeros fazem deliberadamente parte da obra de arte, não fará sentido um conservador-restaurador introduzir toda uma nova dimensão de estabilidade à mesma (cf. Wilmot, 1985).

Com toda esta dimensão, pertencente ao mundo conceptual, verificam-se problemas complexos maioritariamente de ordem ética e teórica, já que surge com a arte contemporânea um factor que não era verificado na arte do passado: a intangibilidade, a vertente imaterial ligada a um conceito (cf. Muñoz-Viñas, 2010). Os conservadores-restauradores passam a ter que lidar com dimensões que não podem ser intervencionadas de forma alguma (cf. Muñoz-Viñas, 2010), como ideias ou conceitos, ao contrário do que acontecia até à data, em que se preocupavam apenas com a conservação dos materiais constituintes da obra de arte. Surge aqui a importância e a necessidade urgente de documentação com base nos relatos do artista, relativa a todos estes casos que se apresentam recentes para o conservador-restaurador, para que possam ser debatidas questões essenciais e estabelecidas metodologias de intervenção correctas e coerentes. A arte contemporânea valoriza a ideia assim como, senão mais, o resultado material do objecto, podendo ser mais enaltecido o processo criativo e a ideia do que as suas consequências materiais, o que se apresenta como um desafio para o conservadores-restauradores, já que os materiais são os únicos que podem ser recuperados. São os últimos que servem os significados das obras, no entanto, serão as técnicas utilizadas por

conservadores-restauradores as indicadas para preservar peças com uma elevada dimensão conceptual? Por exemplo, não poderá determinada técnica de reintegração cromática diferenciada ter implicações no desejo e intencionalidade do artista face à sua obra?

Com esta nova dimensão, referente ao mundo das ideias e conceitos, a cientificidade e objectividade tornam-se campos difíceis por parte dos profissionais (cf. Muñoz-Viñas, 2010). A conservação tenta sempre preservar mensagens e significados mas fá-lo preservando objectos materiais que servem como veículo às mesmas, objectivo que deve ser alvo de discussão quando tratadas de obras propositadamente efémeras. Será a ideia detentora do verdadeiro valor da obra de arte? (cf. Wilmot, 1985) Com a possibilidade de contactar com artistas vivos estes poderão exprimir as suas intenções podendo, no entanto, desejar algo que vai direcção contrária do pensado pelo proprietário ou contra o Código de Ética de conservadores-restauradores (cf. Wharton, 2005).

A par de questões relacionadas com o conceito, apresenta-se outro problema complexo, alvo de discussão por parte de conservadores-restauradores: os materiais e técnicas utilizados pelos artistas e a sua conservação, sendo que, em arte contemporânea se assumem com frequência relacionados com componentes não frequentes, imprevisíveis e instáveis (cf. Muñoz-Viñas, 2010). Com a possibilidade dada aos artistas de criarem de forma livre, sem restrições, ao contrário do que acontecia em séculos anteriores, estes passaram a explorar uma infinidade de técnicas de produção e materiais que nos tempos de hoje são acessíveis a todos, criando uma gama alargada de possibilidades difíceis de prever aquando a conservação da arte dos nossos dias.

É a função de um conservador-restaurador inibir as degradações físicas e químicas das obras de arte mas, como é possível o seu conhecimento acerca desta degradação quando muitas vezes os materiais aplicados ainda não tiveram tempo para serem estudados e apresentam uma degradação rápida? Este facto assume maior relevância quando nos referimos a junções de materiais que tornam estes estudos ainda mais complexos e morosos, o que pode levar a que a obra de arte em questão inevitavelmente se degrade mais enquanto se tenta entender a sua causa de forma a estipular uma proposta de intervenção coerente e conscienciosa.

Casos diferentes surgem quando o artista deseja que a sua obra se prolongue temporalmente mas que, por qualquer incidente ou degradação natural, a obra inicia um processo que pode não ter retorno. Neste caso, os artistas tendem a desejar o estado original da sua obra para que a mesma possa ser exposta tal como era no início da sua vida material. Para dar resposta a estas situações, os conservadores-restauradores, seguindo o seu código de ética, utilizam nas suas intervenções materiais reversíveis e compatíveis com os originais assim como técnicas diferenciadas, para que, no futuro estas intervenções sejam passíveis de ser identificadas face ao original. Problemáticas surgem quando os artistas desejam que, se qualquer tipo de degradação ou incidente afectar fisicamente a sua obra, sejam utilizados materiais iguais aos que foram utilizados na obra original, assim como as mesmas técnicas, de modo a que se torne imperceptível a intervenção posterior. Qual o papel do conservador-restaurador neste campo? Apesar de poder sempre rejeitar efectuar intervenções que vão em sentido contrário à sua ética, se as fizer estará a ir em sentido contrário ao objectivo primordial da obra, afectando a sua genuinidade se o artista entender que uma intervenção diferenciada causará de alguma forma uma alteração à sua obra. Conseguirá um conservador-restaurador através da utilização de técnicas diferenciadas, quando contra a opinião do artista, devolver o conceito primordial e mensagem que o artista desejava transmitir originalmente? Surge aqui uma questão interessante também frequentemente debatida neste meio profissional: a questão das réplicas totais ou parciais, área em que passam a ser questionadas premissas éticas como a reversibilidade e a intervenção mínima (cf. Gale, 2009). Deverá uma obra de arte, por exemplo mutilada, ao ponto de ser afectado o seu significado, permanecer nesse estado, ser efectuada uma reprodução com materiais distintos, uma reprodução com materiais iguais ao original ou deverá ser retirada de exposição ao público e totalmente substituída por uma réplica? Se permanecer no mesmo estado terá sido afectado o seu significado, não representando o que o artista desejava que o público apreendesse; se for efectuada com materiais distintos, de acordo com o Código de Ética, corre-se o risco de ser afectada no que se refere à estética voltando, uma vez mais, a interferir com a mensagem a ser transmitida pelo artista; se for efectuada uma réplica com materiais iguais aos originais essa alteração deverá ser clara para o público, nomeadamente através de documentação, mas implicou a remoção da área danificada para que

fosse devidamente acondicionada e armazenada assim como o comprometimento para com o princípio da intervenção mínima e reversibilidade dos materiais; por último, se for retirada na totalidade da exposição parece deixar de servir, enquanto original, o princípio para o qual foi proposta, perdendo o original a sua função e passando a ser observado e a assumir apenas importância para estudiosos que poderão aceder a espaços de armazenamento restritos ao público comum. Certamente, em qualquer um dos casos, volta a assumir-se a importância da documentação em conservação e restauro.

No que diz respeito à arte contemporânea, os museus passam, na maioria das vezes da aquisição de peças com comportamentos previsíveis, com a intenção de os apresentarem a gerações vindouras, a comportamentos completamente desconhecidos que impossibilitam aquele que é muitas vezes um dos seus objectivos primordiais (cf. Wharton, 2005). Os conservadores, por sua vez, são confrontados com questões paradigmáticas, sendo o seu dever prolongar a vida material de obras de arte, com características tão específicas, passam a debater-se com assuntos complicados como a alteração inesperada e desconhecida de novos materiais ou o dever ético de prolongar as criações quando não é um objectivo primordial por parte dos criadores que as mesmas sejam prolongadas. Os debates acerca do significado de obras de arte contemporânea, tornam-se grandes dilemas quando surge a necessidade de tomar uma decisão respeitante à vida material da obra, única vertente que o conservador-restaurador pode preservar na forma original. Passa a ser necessário preservar agora, por parte dos profissionais que se dedicam à área patrimonial, uma dimensão material sempre de forma indissociável da conceptual.

Nota-se, em muitos casos, a falta de indicação explícita da importância do envolvimento do artista nas decisões de preservação e apresentação do seu trabalho (cf. Schädler-Saub, 2010). É necessária uma participação activa por parte do artista e, acima de tudo, a documentação relativa ao significado e intenção da obra produzida (cf. Wharton, 2005). Para a definição de uma intervenção deve ser adoptada, tal como referido pelas directrizes da E.C.C.O., uma metodologia de decisão com base nas opiniões de profissionais qualificados, como conservadores-restauradores, historiadores, curadores, entre outras profissões relacionadas, assim como de proprietários e artistas. Desta forma a definição da intervenção

será uma opção consciente e tomada em concordância, no que diz respeito à opinião e conhecimento de todos aqueles que acrescentam conhecimento para esse caso particular.

O artista contemporâneo tem, pelas características temporais, um papel activo na conservação e restauro das suas obras, opinião que deve, obrigatoriamente, ser levada em consideração. Para tal, torna-se necessário o esclarecimento face à validade legal da sua opinião, no que respeita a intervenções, dada a sua capacidade criativa e comercialização das suas peças, já que passam a ser tomadas como propriedade de outrem.

2.4 A Validade Legal da Opinião do Artista: Direito de Autor

Se, numa época anterior à utilização de todos os tipos de materiais e, sobretudo à introdução de novos conceitos, como aqueles abordados pela arte contemporânea, a questão do Direito de Autor se apresentava mais simplificada, agora numa época em que é a ideia que prevalece sobre a sua materialização e a intenção do artista sobre a sua concretização, o assunto tornou-se mais complexo e requer esclarecimentos importantes. As intervenções sobre obras existentes, que preservem e mantenham inalterado o seu conceito, levantam diversas questões legais que devem ser debatidas, nomeadamente, nos casos de peças que, segundo o artista, devem ser refeitas ou recuperadas e nos casos de obras elaboradas por assistentes.

Algumas questões essenciais se levantam em relação a quem detém o Direito de Autor, questões decorrentes da natureza da arte contemporânea. São citadas as seguintes:

- a) Quem pode efectuar intervenções sobre estas obras encontrando-se o artista vivo?
- b) Quem tem o direito de exercer a sua opinião no que se refere a intervenções?
- c) Qual a validade da opinião do artista neste campo, para que seja mantida a originalidade⁵ e a ideia inicial?

⁵ A questão da originalidade pode ser amplamente discutida no que se refere a problemáticas relacionadas com a arte contemporânea. No entanto, apresenta-se como uma especificidade que não justifica aprofundar tendo em conta o assunto central da presente dissertação. Algumas referências mais detalhadas acerca deste tema podem

d) Qual a legitimidade da opinião dos proprietários?

Para que possa existir uma abordagem correcta no que se refere ao Direito de Autor é necessário recorrer à legislação portuguesa descrita no Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos (cf. Videira, 2008).

São consideradas obras protegidas por este direito, segundo o Art.1º do Código de Autor e dos Direitos Conexos (CDADC), *todas as criações intelectuais de domínio literário, científico e artístico que sejam de qualquer forma (física) exteriorizadas, independentemente da sua divulgação, publicação, utilização ou exploração*. Existem, no entanto, algumas formas não protegidas por si só, como ideias, processos, sistemas, métodos operacionais, conceitos, princípios ou descobertas, para que tal aconteça devem ser alvo de exteriorização, o que corresponde à sua fixação em qualquer suporte físico. Tal como indicado, se as obras cumprirem os requisitos acima citados serão protegidas pelo Direito de Autor, não necessitando, por essa razão, de *registo, depósito ou qualquer outra formalidade* (Art.12º).

São consideradas obras originais todas as criações intelectuais, referentes aos domínios acima citados, independentemente do seu *género, forma de expressão, mérito, modo de comunicação e objectivo* (Art.2º, n.º1), *na medida em que seja executada pelo autor ou se trate de cópias consideradas como obras de arte originais, devendo estas ser numeradas, assinadas ou por qualquer modo por ele (autor) autorizadas* (Art.54º).

O Direito de Autor é um direito complexo, que integra duas vertentes: uma de natureza moral, os denominados direitos morais, e outra de natureza patrimonial, os denominados direitos patrimoniais.

Apenas os direitos de carácter patrimonial podem ser objecto de transacção. Ou seja, quem compra uma obra passa a ter sobre a mesma, direito de autor, mas apenas na sua vertente patrimonial e, ainda assim, pode não ficar titular de todas as componentes que integram esta vertente. Por exemplo, quem adquire uma obra de arte, apesar de ser proprietário do suporte mecânico⁶, e no caso de nada ter sido convencionado, adquire, apenas, o direito de

ser encontradas em: Rocha, Vitória (2003), *A originalidade como requisito de protecção pelo Direito de Autor: algumas reflexões*. Disponível em www.verbojuridico.com [acedido a 17 de Fevereiro de 2012].

⁶ Denominação legal, correspondente a suporte físico.

a expor em locais públicos ou privados, não necessitando de prévia autorização, ficando reservado ao autor todas as outras utilizações, como seja o direito de a reproduzir.

Segundo o Art.9º, os direitos de carácter moral pertencerão sempre ao autor da obra, mesmo após a sua morte e ainda que a obra tenha caído no domínio público.

O autor, enquanto detentor de direitos morais sobre as suas obras, goza, durante toda a sua vida do *direito de reivindicar a paternidade da sua obra e de assegurar a genuidade e integridade desta, opondo-se à sua destruição, mutilação, deformação ou qualquer outra modificação da mesma*, em suma, a todo e qualquer acto que desvirtue a sua obra e possa afectar a honra e reputação do autor. Este direito é, segundo o Art.56º do CDADC, *inalienável, irrenunciável e imprescritível*, o que significa que se perpetua mesmo após a morte do autor.

Os colaboradores técnicos, aqueles que ajudam na produção da obra, não podem invocar relativamente às obras produzidas, segundo o Art.26º, quaisquer poderes incluídos no Direito de Autor.

É necessário reafirmar que, sendo a vertente moral inalienável, irrenunciável e imprescritível, não pode, por qualquer forma, ser objecto de transmissão nem oneração (Art.42º), o que significa que o proprietário não pode, em caso algum, excepto se for o próprio autor, deter a vertente moral. O detentor da vertente patrimonial do Direito de Autor pode legalmente *autorizar a utilização da obra por terceiros*, nos limites da lei, ou *transmitir ou onerar, no todo ou em parte, o conteúdo patrimonial do direito de autor sobre essa obra* (Art.40º), direito a expor, salvo convenção expressa em contrário (Art.157º, n.º2) e ainda rentabilizá-la economicamente.

Aquele que subsidia ou financia não detém qualquer dos poderes incluídos no Direito de Autor, vertente patrimonial, salvo disposição escrita em contrário (Art.13º), tal como acontece em caso de encomenda. Nestes casos, a faculdade de introduzir modificações na obra depende do acordo expresso do autor e só pode exercer-se tal como foi convencionado por escrito, não podendo o *criador intelectual fazer utilização da obra que prejudique a obtenção dos fins para que foi produzida*, segundo o Art.15º.

Não são autorizadas modificações da obra sem o consentimento do autor, mesmo que sem o seu consentimento a utilização da obra seja lícita (Art.59º).

Aqui, poderia surgir a seguinte questão: é uma intervenção de conservação e restauro considerada uma modificação da obra? Todos os conservadores-restauradores entendem e encaram uma intervenção como uma modificação, mesmo que apenas ligada às características físicas e químicas dos materiais. Essa modificação, no entanto, não é considerada de igual forma no que respeita ao carácter legal, já que a lei se refere única e exclusivamente a modificações que alterem ou ponham em causa a genuinidade artística da mesma. Aquando de uma intervenção, os conservadores-restauradores fazem com que, segundo o seu código de ética, seja preservado o original, excluindo qualquer possibilidade de alteração artística. Aqui, o único problema que pode surgir em relação às metodologias adoptadas pelos profissionais é a alteração da genuinidade no que se refere ao objectivo e conceito que o próprio artista deseja transmitir, como no caso de arte propositadamente efémera que não seria respeitada em caso de preservação. Nesta situação poderá existir uma alteração à genuinidade da obra, devendo cada situação ser revista em conformidade com os direitos legais, já que cada caso se apresenta como distinto relativamente aos outros. Numa conjuntura como a descrita, quer o conservador-restaurador, quer o proprietário, poderiam estar a violar o Direito de Autor (moral) que assiste ao artista. Este pode opor-se a uma intervenção desejada por parte do proprietário, se julgar que esta se apresenta como um atentado à integridade da sua obra, já que esse é um direito que lhe pertence.

A mesma questão se coloca em relação à legitimidade do artista para se opor a qualquer intervenção que envolva a utilização de determinadas técnicas ou materiais: poder-se-á o artista opor a uma metodologia de intervenção? Sendo o mesmo detentor da vertente moral do Direito de Autor pode opor-se a metodologias que considere que podem desvirtuar a sua peça, como por exemplo: a utilização de uma técnica de integração diferenciada numa superfície monocromática. Para o conservador-restaurador, numa circunstância semelhante, estaria a ser seguido o seu código de ética mas, para o artista o facto de ser utilizada uma técnica diferenciada pode ser considerada uma agressão à integridade da sua obra. Neste caso, tal como na maioria, será necessário um entendimento entre as partes e, sobretudo, o contacto

com o artista e o conhecimento de documentação (quando existente) acerca das suas intenções e das mensagens que deseja transmitir. O conservador-restaurador, poderá também, em qualquer altura, julgar não querer adoptar determinada técnica proposta pelo artista, se a encarar como um atentado às suas linhas de actuação profissionais. Esse será também um direito seu.

É por questões como as levantadas de forma sumária e esquemática, com o auxílio de breves exemplos, que seria importante rever normas e códigos das diferentes áreas, para que pudesse ser oferecida uma resposta mais objectiva a estas problemáticas.

O direito autoral assume contornos essenciais em todas as áreas, especificamente na arte contemporânea, onde as problemáticas relacionadas se multiplicam. É de salientar a importância deste tema não só no que diz respeito a esta área assim como no caso específico da obra de João Pedro Vale, abordada nesta dissertação, uma vez que o mesmo, enquanto artista, faz despoletar todas estas questões, dadas as suas intenções características face a determinados assuntos relacionados com as suas peças, nomeadamente intervenções de conservação e restauro.

Capítulo 2 – A Importância da Documentação em Conservação e Restauro de Arte Contemporânea

1. A Importância da Documentação

A arte contemporânea assume-se como um caso singular no que se refere à documentação.

Até ao aparecimento de novas tecnologias, de novos materiais, novas técnicas de produção e, sobretudo, uma mudança de mentalidades e formas de expressão por parte dos artistas dos nossos dias, a documentação podia assumir-se segundo parâmetros *standard* adequados à maioria das tipologias de obras de arte. Todas as mudanças que se fizeram sentir, tanto a nível conceptual como material, sobretudo desde o início do século XX, levam a que exista uma necessidade extrema de repensar e utilizar com maior frequência os métodos de documentação.

A variedade de tipologias de obras existente, assim como a liberdade por parte dos artistas para a criação e consequente expressão das suas ideias, através das mais diversas formas e materiais, torna-se um desafio no que se refere à documentação dos seus trabalhos. Questões como o conceito, a intenção, a importância dos materiais utilizados, a forma de produção ou indicações expositivas tornam-se essenciais na arte contemporânea. A variedade de situações torna-se quase inumerável e os desafios, para toda a comunidade de profissionais ligados a esta área, inigualáveis.

São diversas as tipologias de documentação de arte existentes, dependendo da finalidade da referida recolha e compilação de informação. Podemos referir-nos a informações cedidas pelo artista ou outros profissionais, como a documentação de indicações expositivas, no caso das instalações, a documentação de colecções existentes, como o caso do inventário em museus, de obras com uma duração limitada, como *performances*, *happenings* ou arte efémera, de intenções, ideias, materiais, etc. Uma vez que existem inúmeras e complexas possibilidades e variantes, serão referidos alguns tipos de documentação existente,

aprofundando, no entanto, questões que auxiliem especificamente a área de conservação e restauro, já que este é o âmbito primordial da presente dissertação.

A importância da documentação de arte contemporânea é um ponto comum no pensamento da maioria dos profissionais ligados à área artística. A grande vantagem da arte contemporânea face à arte antiga reside no facto de a maioria dos artistas ainda poderem transmitir informações que se revelam essenciais para o estudo das suas obras, podendo desvendar informações referentes a materiais, técnicas de produção, intenções no que se refere a indicações de montagem e exposição ou à conservação e restauro, assim como o significado das suas criações. Certamente que muitos historiadores, conservadores-restauradores, curadores, entre outros, desejaram em diversas alturas possuir estes dados relativamente a obras de artistas que já não os podem transmitir.

A documentação de obras de arte contemporânea torna possível a incorporação da voz e vontade do artista na futura conservação do seu trabalho (cf. Sturman, 2005) ou noutras áreas de actuação em que o mesmo possa auxiliar através de informações preciosas, já que, em adição ao próprio objecto, o artista e o seu ambiente de trabalho formam a melhor fonte de informação (cf. Hummelen, 2005).

No campo da arte efémera a documentação assume um papel primordial, tal como acontece nas já referidas *performances* ou *happenings*, já que se torna na única forma de fixar uma obra que teve uma duração temporal específica. Serve então como meio de informação, tentando tornar possível a sua memória e visualização através de um suporte distinto, já que a obra de arte não pode, na maioria dos casos, ser visualizada posteriormente.

Também as instalações têm por vezes um carácter efémero, já que têm frequentemente como objectivo a sua temporalidade ou especificidade do local de exposição. Caso se pretenda nova exibição, se houver informação insuficiente, tanto a nível material como conceptual, torna-se difícil a sua reinstalação (cf. Urlus, 2005). A documentação aqui torna-se essencial para que uma instalação possa ser reinstalada segundo as intenções originais. No caso de não poder haver uma reinstalação, a documentação passa a assumir um papel diferente: deverá servir como meio de registo, apresentando-se muitas vezes como o único objecto de estudo (cf. Urlus, 2005).

As novas tecnologias podem aqui, como na maioria dos casos de documentação, assumir um papel primordial que caminha cada vez mais para a simplificação e perfeição da informação pretendida. Podem ser referidos diversos métodos de auxílio à documentação de instalações, como por exemplo, a possibilidade actual de utilização de imagens a três dimensões ou fotografias com visualização de 360°. Estas tecnologias, muitas vezes de fácil alcance, vêm facilitar os métodos de documentação visual que até aqui se apresentavam, na maioria dos casos, morosos e com maior probabilidade de erro humano.

No entanto, também a tecnologia apresenta as suas desvantagens, quando nos referimos, não a métodos de documentação, mas a obras de arte cujo suporte se assume em formatos multimédia. Ao contrário de formas tradicionais de arte, as obras baseadas em formatos digitais são vulneráveis a dois tipos de alteração: deterioração do próprio material ou afastamento dos meios tecnológicos do seu formato original (cf. Laurenson, 2011). Dadas as rápidas transformações tecnológicas que se fazem sentir, é necessário ter em atenção a mudança de formatos, uma vez que rapidamente se tornam obsoletos (cf. Heydenreich, 2011).

Aqui o maior desafio é empregar formas de documentação que possibilitem a visualização e estudo de obras que utilizam meios tecnológicos.

A documentação em arte contemporânea abrange muitos aspectos tecnológicos e conceptuais, como a luz, movimento, som, vídeo, interacção com os visitantes ou efeitos sensitivos, entre muitos outros que fazem parte de uma ampla panóplia de opções (cf. Heydenreich, 2011).

As possibilidades e variantes são praticamente incontáveis. É possível documentar quase tudo o que se relacione com uma obra de arte, cabendo ao profissional determinar qual o objectivo a atingir e qual a vertente e questões que fazem sentido para o seu trabalho. A título de exemplo, um curador ou historiador terá certamente necessidade de informações distintas de um conservador-restaurador, embora em alguma altura se possa verificar a existência de pontos de interesse em comum.

1.1 O Caso Específico da Documentação em Conservação e Restauro

No âmbito da presente dissertação pretende-se adequar a informação que pode ser cedida pelo artista à área específica de conservação e restauro.

A comunidade de conservadores restauradores começa gradualmente a entender a necessidade urgente de documentação e a sua importância no que se refere à busca de soluções para problemas específicos na conservação e restauro de arte contemporânea. (cf. Gantzert-Castrillo, 1999: 127). Em intervenções de conservação e restauro, grande parte do tempo necessário, para que se possam desenrolar correctamente, refere-se ao estudo das obras, a nível histórico e, essencialmente do ponto de vista material. Este estudo inicial, parte integrante do código de ética do conservador-restaurador, é essencial para a definição do tratamento a efectuar. Este primeiro passo, anterior a qualquer intervenção, que se assume através do conhecimento de materiais e técnicas utilizadas, torna-se especialmente complexo em arte contemporânea, já que muitas vezes os materiais são transformados pelo artista, deixando frequentemente de ser reconhecíveis apenas por exame visual. Por vezes nem os exames analíticos são capazes de retirar todas as dúvidas, devido à continuação de processos físicos e químicos entre os diversos materiais (cf. Montorsi, 2006). Não obstante, a qualidade da conservação de obras de arte depende fortemente da disponibilização de informação acerca de materiais e técnicas de produção, preferencialmente junto de artistas e assistentes (cf. Keune, 2005).

Podendo usufruir das informações cedidas pelos próprios artistas, a grande vantagem da arte contemporânea, a investigação e documentação dos materiais e técnicas de produção utilizadas, assim como as suas intenções, devem tornar-se um ponto fulcral para a conservação e restauro. Tal como refere Althöfer (2006:73), *hoje em dia não basta conhecer os materiais e dominar as técnicas da conservação e restauro para fazer um bom trabalho. Agora também há que entrar no universo intelectual, na filosofia do artista, senão a conservação e restauro partiria de um ponto errado.* Por esta razão podem ser apontadas as seguintes questões que se apresentam essenciais para o trabalho de conservadores-restauradores:

- a) A intenção do artista no que se refere ao conceito e à ideia a transmitir;
- b) O método e/ou técnica de produção utilizada;
- c) Os materiais utilizados e a sua importância no que se refere ao vínculo com a mensagem a comunicar;
- d) A intenção do artista no que diz respeito a intervenções de conservação e restauro das suas obras.

A investigação da intenção original torna-se essencial, especialmente para conservadores-restauradores, cuja intervenção determina invariavelmente a longevidade e aparência das obras de arte. Sem consenso profissional acerca do que constitui o envelhecimento apropriado e patologias aceitáveis para peças de arte contemporânea, os artistas tornam-se numa autoridade crítica na avaliação da condição actual do seu trabalho e na identificação de qualidades tangíveis que devem — e podem — ser preservadas (cf. ADP, 2005).

Os artistas contemporâneos frequentemente vêem o processo de produção como parte material da sua obra (cf. Buck; Huys, 2007), tal como exposto anteriormente (Capítulo I, 1.1 - *O Material e Imaterial em Arte Contemporânea*), o processo criativo e de execução passam a assumir um papel de destaque na arte de hoje.

Os materiais utilizados contribuem decisivamente para o significado do trabalho, sendo que este último factor aumenta exponencialmente quanto menos tradicional for a matéria utilizada, o que faz com que qualquer alteração destas características cause uma modificação no significado primordial da obra ou intervenção artística (cf. Foundation for the Conservation of Modern Art, 2005a).

Dependendo do significado atribuído a materiais e técnicas utilizadas, o material pode, ou não, ser preservado no seu estado original, já que o processo de envelhecimento pode assumir-se como parte integrante do trabalho (cf. Berndes, 2005).

Se o conservador-restaurador não se encontra a par destas informações poderá tomar decisões erradas, muitas vezes irreversíveis, baseadas na falta de conhecimento que pode ser transmitido pelo criador da peça a intervir (cf. Sillé, 2005).

É necessário referir que frequentemente os artistas e assistentes podem recordar-se de marcas ou nomes químicos de forma incompleta ou incorrecta. Por esta razão, a elaboração de documentação aquando a produção da obra é essencial, de modo a prevenir este tipo de erros que assumem maior forma com o passar do tempo (cf. Keune, 2005).

Pelas razões acima citadas a documentação em arte contemporânea assume-se essencial ao conservador-restaurador que deve, através de um estudo inicial, entender o significado da obra e a importância das características materiais visualmente transmitidas, já que, na maioria dos casos, a sua degradação ou alterações podem levar a uma modificação do próprio conceito.

Estas informações poderão ser adquiridas através de entrevistas, questionários e acompanhamento do trabalho do artista. Estes métodos permitem tomar conhecimento de processos gerais, assim como de características individuais que se revelam essenciais para futuros estudos.

Seria desejável que, no futuro, a documentação não abrangesse apenas a obra de arte em si, mas o seu conceito inicial, atitudes, ideias e processos de decisão por parte do artista, ou seja, todo o seu processo criativo, que muitas vezes surge como tanto ou mais importante que a obra final (cf. Urlus, 2005).

A documentação facilita a preservação e apresentação ou representação de obras de arte e contribui para um eficiente uso de recursos nos museus. Uma documentação apropriada evita dificuldades futuras na apresentação e restauro ou eventual perda (cf. Heydenreich, 2011).

O tipo de documentação pode variar consideravelmente consoante a especificidade de cada manifestação artística assim como consoante a finalidade da documentação, devendo ser alvo de uma adequação, complementando-se na maioria dos casos com uma colaboração multidisciplinar.

1.2 A Necessidade de Adopção de Processos Sistemáticos de Documentação

Permanece ainda em grande parte das instituições museológicas a falta de documentação ou simplesmente o seu correcto armazenamento e sistematização no que se refere a

informações cedidas pelos artistas, devendo esta ser uma preocupação crescente para melhor conhecimento e resultados, a par do que realiza a Tate Gallery, em Londres. Nesta instituição, para além dos seus procedimentos habituais de controlo de documentação escrita e fotográfica, existe a preocupação de contacto com artistas vivos de forma a compilar informações sobre materiais e técnicas empregues assim como o registo da sua opinião relativamente à conservação e localização das suas obras, pelo que recorrem a questionários e entrevistas com os mesmos (cf. Perry, 2006). Existe aqui a preocupação do armazenamento e sistematização da informação recebida, como um elemento de primordial importância para o conhecimento das suas obras.

É igualmente notável o projecto *Artists Documentation Program*, fundado em 1990 nos Estados Unidos da América, segundo o qual artistas são entrevistados por conservadores-restauradores, com o objectivo de conseguir entender e documentar a utilização de determinados materiais e técnicas assim como as suas intenções. As informações recolhidas junto dos artistas encontram-se compiladas numa base de dados *on-line*⁷.

A documentação de colecções tem uma longa história e a procura de um formato *standard*, ou apenas dos métodos apropriados a utilizar, apresentam-se como um desafio (cf. Heydenreich, 2011).

Idealmente, o registo de materiais e técnicas de produção poderia ser elaborado pelos próprios artistas ou assistentes aquando da criação das suas obras, para que não se gerassem algumas confusões relativamente a estas informações, por vezes por falta de atenção, outras por já ter passado algum tempo desde a sua criação, não tendo sido dada uma importância primordial (cf. Keune, 2005).

Não sendo esta a prioridade da maioria dos artistas, deve tornar-se esta recolha um ponto da responsabilidade do conservador-restaurador que com estes valiosos dados pode simplificar futuros estudos essenciais a intervenções ou simplesmente do ponto de vista histórico. Esta é a altura de alertar a comunidade de conservadores-restauradores e proprietários para a necessidade da documentação, evitando perder tempo que se revela essencial para futuras intervenções de conservação e restauro assim como para o correcto entendimento das obras.

⁷ Disponível em http://adp.menil.org/?page_id=6.

Pelas razões acima citadas pretende-se, no âmbito da presente dissertação, a apresentação de um modelo de documentação capaz de abranger estes temas de extrema importância e complexidade para a conservação e restauro, posteriormente aplicada à obra específica do artista João Pedro Vale que apresenta, neste campo, posições e conceitos característicos.

2. Modelo de Documentação

2.1 A Elaboração e Aplicabilidade do Modelo de Documentação

Ao longo da presente dissertação têm sido debatidas questões de extrema relevância no que se refere à relação entre a conservação e restauro e a arte contemporânea. Questões conceptuais, essenciais e inerentes às obras de arte, estabelecem-se como parte integrante das mesmas e muitas vezes apresentam tanta ou mais importância que o próprio objecto ou intervenção em si. Particularidades, como os materiais utilizados, os processos de produção ou a intencionalidade do artista, assumem-se por vezes (erroneamente) secundários mas apresentam-se essenciais quando nos referimos ao entendimento da obra, a métodos expositivos ou à necessidade de intervenção em conservação e restauro. É sobretudo sobre esta última realidade que irá incidir a seguinte proposta de modelo de documentação uma vez que, tal como já referido anteriormente, se torna necessário adequar a recolha e fixação de informação ao objectivo da mesma com relação à área a que se refere.

Sendo proposto um modelo de documentação que abrange temas que assumem maior importância para uma correcta decisão em caso de intervenção de conservação e restauro, é sempre necessário referir que este deve ser um modelo guia, não um modelo de carácter estanque, já que cada caso requer uma avaliação própria, uma vez que dada a complexidade da arte contemporânea e sua constante evolução, poderão surgir casos com especificidades não contempladas.

Tal como no caso de outros autores internacionais, como Thea Van Oosten, Christiane Berndes ou outros grupos de trabalho relacionados com esta área, também aqui será proposto

um modelo com vista à recolha de informação de obras de arte contemporânea, com o objectivo de posterior aplicação prática a obras da autoria do artista João Pedro Vale.

As informações incluídas, que deverão ser cedidas por artistas contemporâneos, podem ser essenciais para diversas áreas que se relacionam com a realidade artística, como a teoria da arte ou curadoria, entre outros, para além da já referida área de conservação e restauro. Demonstram igual importância no que se refere à sua preservação, segundo o intencionado pelo artista, possibilitando mais correctas e coerentes intervenções assim como testemunhos essenciais para a história da arte. O usufruto de todos os dados que podem actualmente ser transmitidos e que pode demonstrar-se como uma mais-valia no conhecimento de gerações vindouras, a quem caberá efectuar estudos e intervenções que devem respeitar a essência da obra.

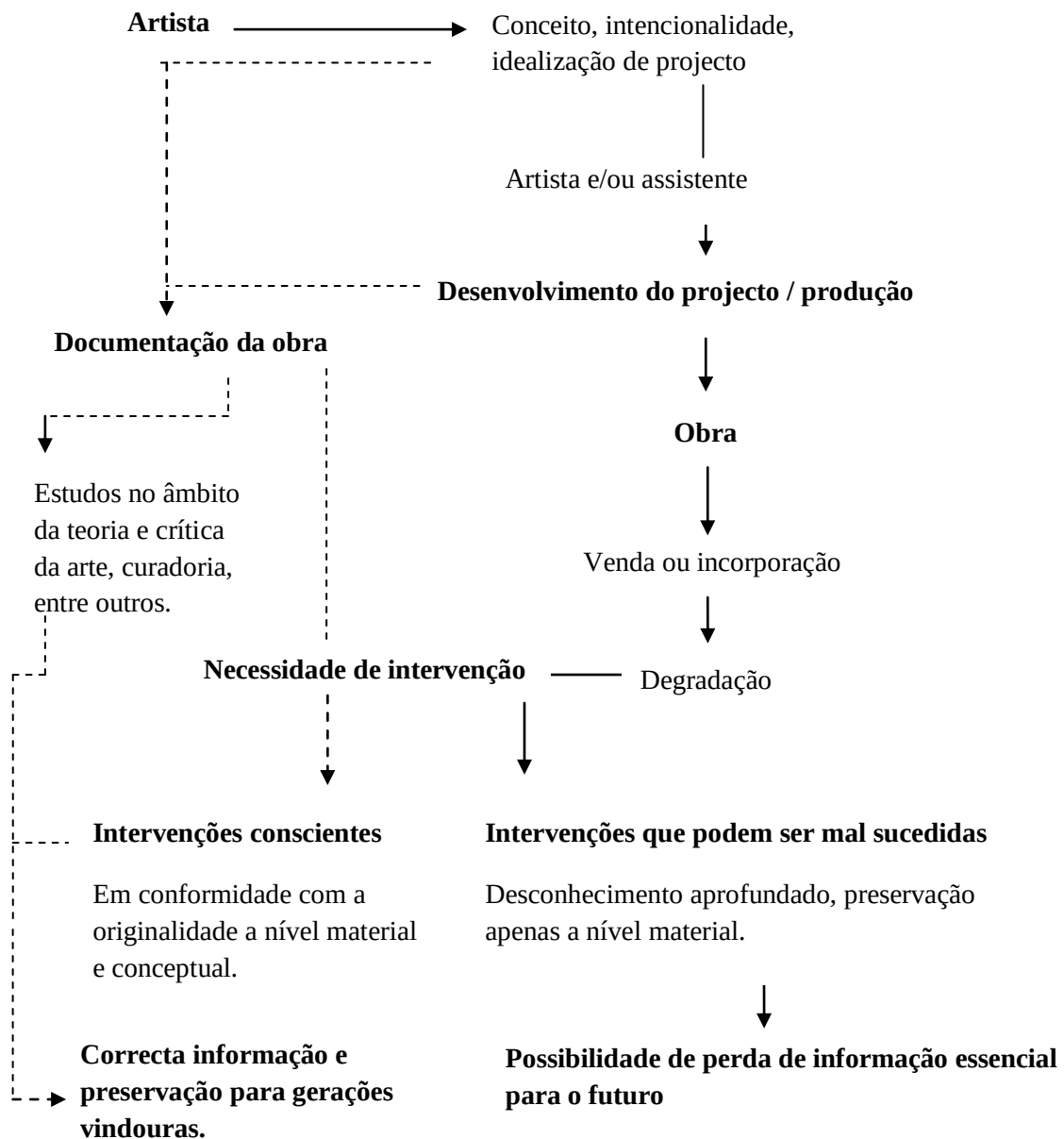
Neste caso, o estabelecimento de um modelo de recolha de informação junto de artistas e assistentes, não se demonstrará mais do que uma forma de organização e compilação de dados que tentará a busca de informações que no futuro serão inevitavelmente necessárias e fundamentais para o correcto entendimento e preservação das obras.

É de salientar que este modelo deve ser aplicado preferencialmente após produção da obra ou ainda complementado com a própria execução, pelo que não é dada primazia ao estado de conservação, devendo a discrepância entre este e a intencionalidade original ser encontrada através de comparação com a ficha elaborada previamente. Quaisquer indicações referentes ao estado de conservação da obra, condições ambientais ou espaço expositivo, de armazenamento ou manuseamento, entre outras, deverão acompanhar e complementar posteriormente o presente modelo de documentação. Desta forma será possível a constante adição de dados, anexos ao modelo previamente preenchido, que se podem apresentar essenciais com vista a uma compilação de informações cada vez mais completa.

Em suma, o modelo apresentado deverá apresentar-se como uma aproximação e compilação inicial de importantes informações, encontrando-se aberto à junção de novos dados que possibilitarão um conjunto cada vez mais completo, necessário ao conhecimento da obra e essencial no auxílio ao estudo e intervenções posteriores.

De modo a facilitar a leitura das vantagens da documentação prévia é apresentado seguidamente um esquema ilustrativo dos dois distintos caminhos que podem ser tomados, com recolha de informações e conhecimento da obra e o caso oposto, demonstrando que a primeira hipótese se apresenta vantajosa.

• **Esquema 1** — A documentação de obras de arte contemporânea — hipóteses de intervenção de conservação e restauro com e sem recurso a informações prévias:



2.2 Proposta de Modelo de Documentação⁸

II. IDENTIFICAÇÃO DA OBRA

Título: denominação da obra

Datação: DD/MM/AAAA

Dimensões/Duração: _____ Unidade: unidade utilizada

Peso: _____ Unidade: unidade utilizada

Inscrições: Existentes ☐ Inexistentes ☐

Conteúdo: descrição do conteúdo das inscrições.

Localização: em caso de inscrições existentes descrever neste campo a sua localização.

Assinatura: Existente ☐ Inexistente ☐

Localização: em caso de existência de assinatura descrever neste campo a sua localização.

Categoria: indicação da categoria em que se insere a obra (Ex: pintura, escultura, vídeo, áudio, instalação, etc.).

Sub-categoria: indicação da sub-categoria em que se insere a obra com registo dos principais materiais que compõem a obra a nível do suporte e camadas de superfície (Ex. pintura a óleo s/ tela, escultura policroma s/ liga metálica, etc.).

Proprietário: indicação do proprietário da obra à data de preenchimento do modelo de documentação.



⁸ Para a elaboração do presente modelo de documentação foi consultado o seguinte modelo de registo de dados: Foundation for the Conservation of Modern Art (2005b), «The model for data registration», *Modern art: who cares?: An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, London: Archetype Publications, pp.179-185.

Data de aquisição: DD/MM/AAAA

Forma de aquisição: compra, depósito, etc.

Nº Inventário: em caso de existência de nº de inventário associado. por: instituição ou coleccionador responsável pelo referido nº de inventário.

Certificado de autenticidade : Existente ☐ Inexistente ☐

Observações: campo para descrição de observações relevantes no que se refere à identificação da obra.

II. IDENTIFICAÇÃO DO(S) ARTISTA(S) E INTERVENIENTES

a. Identificação do(s) Artista(s)

Nome (artístico): nome pelo qual é conhecido o autor da obra.

Nome (completo): nome completo do autor da obra.

Data de Nascimento: DD/MM/AAAA

Nacionalidade: indicação de nacionalidade do autor da obra.

Formação / Profissão: tipo e local de formação e profissão, abrangendo artistas que não têm como formação base e profissão a área artística.

Contactos

Endereço de correio electrónico: endereço de correio electrónico do autor da obra.

Contacto telefónico: contacto telefónico cedido pelo artista.

Outros contactos: outros contactos que sejam facultados pelo artista com o objectivo de contacto para recolha de informações acerca da obra em questão.

- Este campo poderá ser repetido, no caso da participação de diversos artistas –

b. Identificação de outros intervenientes

Nome (artístico): nome pelo qual é conhecido o interveniente na obra.

Nome (completo): nome completo do interveniente na referida obra.

Data de Nascimento: DD/MM/AAAA

Função na presente obra: indicação da função do interveniente na presente obra.

Nacionalidade: indicação de nacionalidade do interveniente.

Formação / Profissão: tipo e local de formação e profissão, abrangendo intervenientes que não têm como formação base e profissão a área artística.

Contactos

Endereço de correio electrónico: endereço de correio electrónico do interveniente.

Contacto telefónico: contacto telefónico cedido pelo interveniente.

Outros contactos: outros contactos que sejam facultados pelo interveniente com o objectivo de contacto para recolha de informações acerca da obra em questão.

- Este campo poderá ser repetido, no caso da participação de diversos intervenientes –

Observações: campo para descrição de observações relevantes no que se refere à identificação do artista e outros intervenientes.

III. DESCRIÇÃO DA OBRA

Título da obra: denominação da obra.

Autor do título da obra: nome do autor do título da obra (deve encontrar-se igualmente identificado como um dos intervenientes ou artistas).

Significado do título da obra: descrição do significado do título da obra.

Descrição geral: descrição geral da obra que deve incluir importantes informações como a forma, cor, luz, som, odor, entre outros, sempre que aplicável, bem como as suas características mais relevantes capazes de caracterizar a obra.

Obra produzida por encomenda: Sim ☐ Não ☐

Razão de surgimento da obra: indicar o que levou o artista a produzir a obra em questão. Poder-se-á encontrar interligado com o campo que indica as relações históricas, políticas e/ou sociais.

Influências/referências artísticas/históricas: indicação de outros artistas, obras, movimentos/estilos, episódios históricos, etc. que podem ter contribuído para a obra em questão.

Relações históricas/políticas/sociais: relações históricas, políticas e /ou sociais que se afiguram relevantes para o entendimento da obra.

Significado/problemática/mensagem: identificação do significado e/ou a reflexão e/ou a problemática presente(s) na obra.

a. Materiais e componentes utilizados

Materiais/componentes utilizados: identificação dos materiais e componentes utilizados, acompanhados sempre que possível da sua marca comercial e/ou fabricante. Preferencialmente, anexar ao modelo de documentação a sua ficha com as características do material utilizado na data de produção, já que é naturalmente passível de transformação industrial ao longo do tempo.

Especificidades físicas associadas: características físicas dos materiais que levaram à sua escolha para a produção da obra em estudo. Por exemplo: maleabilidade face a outro material, capacidade de cobertura de grandes superfícies, etc.

Especificidades conceptuais associadas: indicação da escolha dos materiais para a produção da obra em estudo com o objectivo de servir a problemática veiculada, por exemplo: transparência, odor característico, material perecível, etc.

Observações: campo para descrição de observações relevantes no que se refere aos materiais e componentes utilizados.

b. Métodos de Produção

Data de produção: DD/MM/AAAA

Local de produção: indicação de local onde foi produzida a obra que, por características específicas, poderá não ser produzida no *atelier* do artista ou poderá, em determinados casos, ter sido produzida em indústrias ou outros locais específicos.

Intervenientes: indicação do nome dos participantes na produção da peça que pode ter contado com a intervenção de inúmeros elementos. A sua completa identificação deve constar no campo II.

Métodos de produção: indicação e descrição dos métodos utilizados para a produção da obra em estudo.

Instrumentos e equipamentos: indicação de ferramentas e equipamentos utilizados para a produção da obra e que podem ser essenciais para o entendimento de algumas degradações, ou mais frequentemente marcas físicas características, que podem advir da utilização dos mesmos.

Documentos de apoio à execução: indicação de existência de memória descritiva, esboços, entre outra documentação de apoio à execução. Idealmente deverão constar as suas cópias em anexo ao modelo de documentação.

Proprietário(s): indicação do(s) proprietário(s) dos documentos originais de apoio à execução da referida obra.

Observações: campo para descrição de observações relevantes no que se refere aos métodos de produção.

IV. ESPECIFICAÇÕES: EXPOSIÇÃO, CONSERVAÇÃO E RESTAURO E REPRODUÇÕES

a. Exposição

Indicações originais relativas ao espaço e método expositivo: indicação de especificidades originalmente requeridas pelo artista para a exposição da obra em determinado espaço.

Indicações para posterior montagem/reprodução visual: indicações e instruções de montagem e reprodução, em caso de vídeos ou áudio, das peças. Indicações específicas devem ser detalhadas no campo *VI. Documentação Complementar e Anexos*, acompanhando o presente documento em anexo.

Indicações de armazenamento e acondicionamento: instruções referentes ao armazenamento e acondicionamento da obra em questão. Em caso de existência de informação detalhada esta deve ser referida no campo *VI. Documentação Complementar e Anexos* e acompanhar o presente documento em anexo.

Observações: campo para descrição de observações relevantes no que se refere à exposição da obra em estudo. Informações mais complexas neste âmbito devem acompanhar em anexo o presente modelo.

b. Conservação e Restauro

Estado de conservação da obra: descrição sucinta do estado de conservação da obra. A avaliação detalhada deverá acompanhar o presente documento em anexo e a sua existência discriminada no campo *VI. Documentação Complementar e Anexos*.

Aspectos estéticos da obra valorizados pelo artista: campo destinado à indicação por parte do artista dos aspectos estéticos e características materiais que o mesmo valoriza conforme obra após produção devido ao conceito e aspecto que o mesmo deseja que seja transmitido ao público. Ex: uma superfície monocromática que o artista deseja que se mantenha segundo o original.

Substituição de componentes/materiais: informação vital a ser cedida pelo artista de modo a documentar o que considera que deve ser conservado e materiais, objectos ou componentes que podem ser substituídos.

- **Degradações estruturais**

Sem quebra de leitura estética: indicação, por parte do artista, do que o mesmo autoriza a intervir em situações de degradações estruturais, sem quebra relevante de leitura estética. Ex: incorrecta fixação de partes que constituem a obra, perda de elementos de fixação que fragilizam a estrutura, etc.

Com quebra de leitura estética: indicação, por parte do artista, do que o mesmo autoriza a intervir em situações de degradações estruturais, com quebra de leitura estética. Ex: perda de elementos estruturais, danos em mecanismo, etc.

- **Degradações a nível do suporte**

Sem quebra de leitura estética: indicação, por parte do artista, do que o mesmo autoriza a intervir em situações de degradação a nível do suporte, sem quebra relevante de leitura estética. Ex: descoesão do suporte, ataque biológico (que em alguns casos se apresenta ainda sem quebra de leitura estética), oxidação, etc.

Com quebra de leitura estética: indicação, por parte do artista, do que o mesmo autoriza a intervir em situações de degradação a nível do suporte, com quebra de leitura estética. Ex: lacunas volumétricas, ataque biológico avançado, etc.

- Degradações a nível de camadas de superfície

Sem quebra de leitura estética: indicação, por parte do artista, do que o mesmo autoriza a intervencionar em situações de degradação a nível de camadas de superfície, sem quebra relevante de leitura estética. Ex: falta de coesão da camada policroma, falta de adesão entre camadas superficiais e de substrato (ainda sem perda de material), etc.

Com quebra de leitura estética: indicação, por parte do artista, do que o mesmo autoriza a intervencionar em situações de degradação a nível de camadas de superfície, com quebra de leitura estética. Ex: lacunas da camada policroma, alterações de camada de protecção, desgastes, impactos, etc.

Perda total: indicação, por parte do artista, face a situação de perda total da obra, tal como poderá ocorrer em casos de catástrofe, a título de exemplo.

Observações: campo para descrição de observações relevantes no que se refere a indicações por parte do artista face a intervenções de conservação e restauro.

c. Reproduções

Possibilidade de reprodução: Sim ☐ Não ☐

Existência actual de reproduções: Sim ☐ Não ☐

Localização: em caso de existência de reproduções da obra de arte original deve ser aqui referida a sua localização.

Data de Reprodução: DD/MM/AAAA

Justificação: justificação de determinada reprodução efectuada.

Situações em que pode ocorrer reprodução: indicação de possíveis situações em que o artista considera que se pode efectuar uma reprodução do seu trabalho original.

Quem pode executar a reprodução: indicação por parte do artista de qual ou quais as pessoas aptas a reproduzir a obra nas situações acima citadas.

Notas importantes à reprodução: descrição de indicações importantes cedidas pelo artista para a reprodução da obra.

Observações: campo para descrição de observações relevantes no que se refere a indicações por parte do artista face a reproduções.

V. REFERÊNCIAS

a. Exposições / Apresentação

- Exposições/Apresentações Nacionais

Local: indicação do local em que decorreu a exposição.

Exposição: denominação da exposição nacional na qual esteve exposta ou foi apresentada (por exemplo no caso do vídeo) a obra em estudo.

Data: DD/MM/AAAA a DD/MM/AAAA

Curadoria: nome do(s) curador(es).

Observações: campo para observações relevantes respeitantes à exposição/apresentação referida.

- Este campo pode ser repetido o número de vezes a que correspondem as exposições nacionais onde foi exposta/apresentada a referida obra –

• Exposições/Apresentações Internacionais

Local: indicação do local em que decorreu a exposição.

Exposição: denominação da exposição internacional ou foi apresentada (por exemplo no caso do vídeo) a obra em estudo.

Data: DD/MM/AAAA a DD/MM/AAAA

Curadoria: Nome do(s) curador(es).

Observações: campo para observações relevantes respeitantes à exposição/apresentação referida.

- Este campo pode ser repetido o número de vezes a que correspondem as exposições internacionais onde foi exposta/apresentada a referida obra -

b. Bibliografia Referente

Enumeração de referências bibliográficas onde é referenciada a obra em estudo.

VI. DOCUMENTAÇÃO COMPLEMENTAR E ANEXOS

Documentação complementar: Existente ☐ Inexistente ☐

Em anexo: Sim ☐ Não ☐

Descrição: indicação do tipo de documentação complementar e referência de anexo. Ex: entrevistas, registros fotográficos, *condition reports*, etc.

Proprietário: indicação de quem possui a referida documentação complementar, caso exista.

Localização: local onde podem ser encontrada documentação complementar.

Data: DD/MM/AAAA

- Este campo pode ser repetido o número de vezes a que correspondam as indicações de documentação complementar -

VII. OBSERVAÇÕES

Campo para descrições ou indicações específicas e relevantes em relação à obra em questão e que não puderam ter lugar nos restantes campos.

VIII. AUTORIA DE INFORMAÇÃO

• Compilação de informação

Data/local: DD/MM/AAAA, local.

Nome (completo): nome completo do autor da compilação de informação da ficha de documentação.

Data de Nascimento: DD/MM/AAAA

Nacionalidade: indicação da nacionalidade do responsável pela compilação de informação.

Formação / Profissão: indicação profissional no que se refere ao autor da compilação de informação.

Contactos

Endereço de correio electrónico: endereço de correio electrónico do autor da compilação de informação presente no modelo de documentação.

Contacto telefónico: Contacto telefónico cedido pelo autor da compilação de informação presente no modelo de documentação.

Outros contactos: Outros contactos facultados com o objectivo de contacto para recolha de informações e esclarecimento de dúvidas acerca da obra em questão

• Cedência de informação

Nome (completo): Nome completo do responsável pela cedência de informação da ficha de documentação.

Data de Nascimento: DD/MM/AAAA

Nacionalidade: indicação da nacionalidade do responsável pela cedência de informação.

Formação / Profissão: Indicação profissional no que se refere ao responsável pela cedência de informação.

Contactos

Endereço de correio electrónico: endereço de correio electrónico do responsável pela cedência de informação presente no modelo de documentação.

Contacto telefónico: contacto telefónico cedido pelo responsável pela cedência de informação presente no modelo de documentação.

Outros contactos: outros contactos facultados com o objectivo de contacto para recolha de informações e esclarecimento de dúvidas acerca da obra em questão.

- Este campo poderá ser repetido no caso da participação de diversos intervenientes –

Métodos utilizados: indicação dos métodos utilizados para a recolha e compilação de informação, por exemplo: entrevistas, questionários, entre outros, que devem constar também no campo VI. *Documentação Complementar e Anexos*.

PARTE II – ESTUDO DE CASO - JOÃO PEDRO VALE: OBRA E DOCUMENTAÇÃO

Capítulo 1 – A Obra de João Pedro Vale: um caso de estudo de documentação em arte contemporânea

1. Vida e Obra João Pedro Vale

1.1 Biografia⁹

João Pedro Simões do Vale (Fig.16) nasce em Lisboa a 5 de Outubro de 1976.

É pouco após a revolução do 25 de Abril de 1974, ainda no início da democracia, que nasce o filho mais velho de Carlos Vale, engenheiro, e de Maria Helena Vale, secretária, cuja vida profissional se alteraria ao longo do tempo. Apenas dois anos e meio mais tarde nasce a sua irmã mais nova, Sofia Vale, actualmente engenheira agropecuária.

Apesar de sempre ter vivido em Carcavelos, a cerca de 20km da capital, a sua infância desenrolou-se maioritariamente em Lisboa, onde os pais trabalhavam e a sua avó paterna residia.

É no extinto Colégio Feminino Francês que João Pedro Vale faz o seu primeiro ciclo, pouco depois de o referido colégio se ter tornado misto.

Desde cedo que o seu interesse pela área artística esteve presente. Enquanto a maioria das crianças deseja seguir profissões como bombeiro ou polícia, destacando as mais convencionais, João Pedro Vale sonhava ser fotógrafo, sem nunca ter tirado fotografias, ou até



Fig. 16 - João Pedro Vale
[www.primeiraavenida.blogspot.pt].

⁹ Ver: Volume II — Apêndice A — *Entrevista a João Pedro Vale — Dados Biográficos.*

estilista. Apesar de não considerar, ainda hoje, que tenha especial apetência para o desenho, por exemplo, ou de os pais nunca o terem incentivado a seguir especificamente esse caminho, a área artística foi sempre aquela que o entusiasmou, por considerar que tem aptidão para concretizar, para juntar várias partes e fazer algo interessante.

É no final do primeiro ciclo, na quarta classe, que a sua mãe se começa a dedicar inteiramente a tarefas domésticas, deixando a sua vida profissional em Lisboa, pelo que, a partir desta data, João Pedro Vale passa a maioria do seu tempo em Carcavelos, continuando a estudar numa escola na mesma freguesia, no Liceu de Carcavelos onde, no 9º ano de escolaridade, conhece Vasco Araújo (artista plástico).

Neste ano de escolaridade, altura em que se deve optar pela área escolar a seguir, João Pedro Vale já sabia que gostaria de ser escultor, pelo que envereda a área específica de artes no seu ensino secundário.

Um ano mais tarde começa a frequentar o Liceu de S. João do Estoril, onde permanece até ao final do ciclo secundário, continuando a ter como colega Vasco Araújo, com quem vai partilhar grande parte do seu percurso académico e pessoal.

Seguindo sempre o seu percurso escolar sem qualquer percalço, decide candidatar-se ao curso de Escultura da Faculdade de Belas Artes de Lisboa, como sua primeira e única opção. A sua família apoiou sempre a sua escolha, já que não considerava uma profissão sem futuro, uma vez que, caso não tivesse sucesso como artista, teria sempre outras possibilidades profissionais, como enveredar pela carreira académica.

Em 1999, no último ano do seu curso, trabalha no bar *Capela*, no Bairro Alto (Lisboa), experiência que considerou fulcral, dada a possibilidade de interacção com outras pessoas e o entendimento do comportamento social, aspectos que assumiriam extrema relevância na sua obra.

É ainda no último ano da faculdade, nas instalações da mesma, que participa na primeira exposição colectiva intitulada *Quartos, Chambres, Zimmer, Rooms*. Foi através desta exposição, após a visita à mesma e conhecimento do seu trabalho por parte de Mário Teixeira da Silva, que João Pedro Vale vê iniciados o seu percurso como artista de mercado e a sua colaboração com a Galeria Módulo.

As suas primeiras exposições colectivas, *Quartos, Chambres, Zimmer, Rooms* (F.B.A.U.L., 1999) e *After-Eight* (Galeria Zé dos Bois, 1999), são consideradas pelo artista como as mais marcantes do início da sua carreira, uma vez que, não só o lançaram para o mundo comercial, como suscitaram críticas na imprensa.

A sua primeira exposição individual dá-se em 2000, através da Galeria Módulo, onde apresenta a instalação intitulada *Módulo – Centro Difusor de Arte*.

Please Don't Go! (1999), apresentada na referida exposição colectiva que teve lugar na Galeria Zé do Bois, em Lisboa, foi a sua primeira obra comercializada, tendo sido comprada pela Portugal Telecom, ainda hoje sua proprietária.

Terminada a licenciatura em escultura, João Pedro Vale ingressa, em 2000, na Escola de Artes Visuais Maumaus, em Lisboa, procurando combater a sua formação puramente técnica anterior. É aqui que aperfeiçoa o domínio da conceptualização dos projectos, vertente cada vez mais valorizada pelos artistas jovens da altura e cuja necessidade havia verificado. O desenvolvimento conceptual dos projectos torna-se numa característica basilar da sua obra e apresenta-se vital para todo o seu trabalho futuro. Também nesta fase de formação esteve acompanhado por Vasco Araújo.

Em 2002 concorre a uma bolsa intitulada *Pépinière Européennes Pour Jeunes Artistes* e parte para residência artística na cidade de Cork, Irlanda, a sua primeira experiência no estrangeiro. Apesar de não ter apreciado a cidade, foi aqui que permaneceu sozinho e unicamente dedicado ao trabalho artístico durante cerca de três meses, período que termina com a apresentação da peça *Where The Streets Have No Name*.

Nuno Alexandre Ferreira, com formação superior em sociologia, embora não terminada, assume um papel de extrema relevância no trabalho do artista. Desde a formação de João Pedro Vale na Faculdade de Belas Artes que se assume como seu parceiro. Em 2004 deixa de trabalhar e começa a auxiliar o artista na conceptualização e produção das suas obras. Apesar de a partir desta data Nuno Alexandre Ferreira trabalhar em parceria com o artista, nunca foi considerada oportuna a identificação dos dois enquanto criadores das obras, já que o nome de João Pedro Vale já se encontrava estabelecido no mercado. O surgimento dos dois nomes em

conjunto dá-se com o início da produção de vídeos, para os quais Nuno Ferreira escrevia os guiões, um formato que até à data João Pedro Vale não havia explorado.

É por volta de 2005 que João Pedro Vale começa a ser representado pela Galeria Filomena Soares (Lisboa)¹⁰ e, a convite de Eduardo Leme, pela Galeria do Leme (S. Paulo, Brasil).

Em 2008 candidata-se a uma bolsa da Fundação Gulbenkian e, com Nuno Alexandre Ferreira, parte durante sete meses para uma residência artística em Nova Iorque, cidade que sempre havia considerado como um local em que gostaria de permanecer. Após esta primeira viagem a Nova Iorque, a partir daí considerada como a sua cidade de eleição, volta inúmeras vezes ao local, outra das quais através de uma segunda bolsa, INOV-ART, uma iniciativa gerida e executada pela Secretaria de Estado da Cultura. Nesta cidade João Pedro Vale apreciou o facto de poder ser um anónimo, enriquecendo-se enquanto pessoa e valorizando consequentemente o seu trabalho, tendo total liberdade para criar e executar as obras da forma que pretendesse. É aqui que, em 2011, apresenta *P-Town*, *We Are* e *Hero, Captain and Stranger*, sempre com a colaboração de Nuno Alexandre Ferreira.

O interesse pelo conhecimento da realidade e pelos relacionamentos e interacção sociais leva a que João Pedro Vale assista frequentemente a programas televisivos, como telenovelas, onde considera que é possível entender melhor o relacionamento humano e social, comportamentos de uma sociedade que considera desconhecer dada a sua inclusão em ambientes completamente distintos dos socialmente habituais. Enquanto artista tenta espelhar a sociedade em que vive, preocupando-se constantemente com os acontecimentos actuais, essencialmente nacionais, e reflectindo sobre essa realidade para que possa posteriormente trabalhá-la. Também a sua frequência da vida noturna, em zonas lisboetas, como o Bairro Alto, é considerada essencial por ser um momento e lugar em que as pessoas, por momentos, são todas iguais e convivem em comunidade, o que contribui para a sua reflexão acerca do modo de pensamento de outras pessoas assim como para a observação dos seus comportamentos, quer dentro de grupos heterossexuais quer homossexuais. A vertente

¹⁰ A sua colaboração com a referida galeria foi extinta em Maio de 2012.

sociológica apresenta-se como essencial, já que a base do seu trabalho se centra na questão da identidade.

Actualmente vive e trabalha em Lisboa, dividindo o edifício do seu *atelier* com o artista João Onofre.

Apesar de gostar de Portugal, João Pedro Vale não exclui a possibilidade de viver, pelo menos durante algum tempo, em Nova Iorque, cidade pela qual se apaixonou logo desde a primeira estadia, pela forma distinta de inclusão na comunidade, através de grupos com um pensamento e comportamento que considera acolhedores.

A nível nacional expôs em museus e centros de arte conceituados como a Culturgest, o Museu Colecção Berardo, Museu da Presidência da República ou o Museu do Chiado. A nível internacional expôs – em exposições colectivas e individuais - em cerca de treze países (Áustria, Brasil, Eslováquia, Espanha, Irlanda, Holanda, França, Luxemburgo, Suíça, E.U.A., Bélgica, Noruega e Alemanha). Expôs em vinte e três exposições individuais, tendo sido a primeira apenas dois anos após a conclusão da sua licenciatura, em 2001.

No ano 2004 foi distinguido com o prémio português de escultura *City Desk*.

São variadas as instituições coleccionadoras que possuem obras da autoria de João Pedro Vale, das quais se destacam: Colecção António Cachola, Associação Industrial Portuguesa, Associação Nacional de Jovens Empresários, Banco Português de Negócios, Banco Privado Português, Ellipse Foundation, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação D. Luís I, Fundação Serralves, Fundação Manuel de Brito, Fundação PLMJ, Isabel Vaz Lopes (em depósito no Museu de Chiado), Museum Liaunig (Áustria), PCR e TATE *Collection* em Londres (Reino Unido).

1.2 A Obra de João Pedro Vale

A presente dissertação, tal como referido anteriormente, incidirá sobre o estudo e documentação da obra de João Pedro Vale, que apresenta características específicas no âmbito da arte contemporânea e da conservação e restauro através da estreita relação entre a materialidade e imaterialidade que apresenta.

Na sua obra são frequentemente referenciados temas actuais que o inquietam ou através dos quais deseja caracterizar determinada questão. São exemplos a música, o desporto, a homossexualidade, o imaginário e contos infantis e, sobretudo questões identitárias nacionais, abrangendo temáticas como os descobrimentos, o estado novo e a ditadura, o fado, a religião, mitos, crenças, tradições, vivências das populações e a emigração. João Pedro Vale apresenta peças com elevada ironia e joga com as diferentes interpretações por parte do público, através da utilização de títulos à partida do conhecimento dos espectadores, da descontextualização de objectos e materiais, de referências culturais, de citações, apelando sempre à reflexão e questionamento perante as suas obras.

Devido à formação universitária de João Pedro Vale, licenciado em escultura pela Faculdade de Belas Artes de Lisboa, tal como mencionado anteriormente, a sua obra assume desde o início uma matriz escultórica, embora trabalhada de forma não tradicional (cf. Lapa, 2003).

Nas suas esculturas podemos observar a integração de materiais e objectos de uso quotidiano associados a características que se apresentam essenciais para o seu trabalho: a ironia, o humor e alguma perversidade (cf. Lapa, 2003). A sua obra apresenta-se sempre como uma tentativa de experimentação, com o objectivo de transgredir os limites da arte, assim como fazer com que o observador se questione acerca da mesma, sobretudo através do trabalho sobre formas e conversão de significados (cf. Silvério, 2006).

A obra de João Pedro Vale abrange temáticas características da arte contemporânea, que assumem extrema relevância para o artista, como a história, arte, cultura e homossexualidade, jogando com as mesmas nas suas representações através da sua ironização (cf. Reis, 2007). A ironia é utilizada na sua obra desde cedo, em peças como *S/ Título* (1999), onde o artista coloca na mesma parede dois rectângulos, um com folhas brancas e outro com uma projecção de vídeo, onde é visível uma mão que escreve sobre o tronco do próprio artista as seguintes instruções: *1. Coloque a folha / 2. Una os pontos / 3. Pinte / 4. Venda* (Figs. 17 a 19). Aqui João Pedro Vale alude à arte como um produto cultural da sociedade, marcada pelos produtos descartáveis associados ao consumismo (cf. Reis, 2007), facto que pode também ser associado à desvalorização e desmaterialização da arte.

A par do que tem sido referido na presente dissertação, também na obra de João Pedro Vale o conceito e processo criativo apresentam uma importância primordial.

A relação entre o conceito, os materiais e objectos utilizados assim como a linguística associada, característicos da obra deste artista, são elementos essenciais e que se relacionam entre si.

Desde cedo que o artista utiliza nas suas peças elementos e objectos quotidianos, signos identificáveis e imediatamente reconhecíveis. Através da sua utilização é iniciada a manipulação consciente desses signos, acrescentando e envolvendo os mesmos em significados, sempre acompanhados de uma vertente irónica. A importância dos materiais utilizados é tal, que uma simples permuta se traduziria na destruição da obra, destruindo o significado, imagens e ideias feitas associadas (cf. Nicolau, 2005). É sobre o pré-conceito do público em relação a determinados materiais ou elementos que João Pedro Vale pretende debruçar o seu trabalho (cf. João Pedro Vale in Lapa, 2008).

Não é possível na obra deste artista fazer uma dissociação entre forma, matéria e conteúdo, já que todos se encontram interligados com vista à formação de um conjunto único (cf. Nicolau, 2005). Para o artista é importante que o espectador possa pensar que tem uma opinião a dar sobre o assunto, o que demonstra a vontade de aproximar todos os públicos do seu trabalho, assim como o desejo de que o público possa por em causa



Fig. 17- *S/Título* (1999). Projecção vídeo (cor; som; 4') e papel (84 x 118 cm) [www.joaopedrovalle.com].



Fig. 18 - *S/Título* (1999). Projecção vídeo (cor; som; 4') e papel (84 x 118 cm) [www.joaopedrovalle.com].



Fig. 19- *S/Título* (1999). Projecção vídeo (cor; som; 4') e papel (84 x 118 cm) [www.joaopedrovalle.com].

questões que lhe parecem inquestionáveis devido à sua convivência quotidiana com os elementos ou objectos apresentados (cf. João Pedro Vale in Lapa 2008).

Ao longo da sua obra é demonstrada a importância dos títulos que o artista atribui às suas peças, característicos do seu trabalho, uma vez que auxiliam a interpretação por parte do espectador. Estes encontram-se, regra geral, relacionados com os materiais utilizados, contexto, localização da obra e/ou com o próprio conceito, pelo que devem também ser considerados como parte integrante da obra.

JPV serve-se, maioritariamente nas suas primeiras peças, de títulos de músicas conhecidas para dar nome às suas criações, uma vez que a música é uma das formas para chegar à comunicação de massas, tornando possível que o espectador faça uma associação rápida às suas próprias experiências. São exemplo obras como: *Blanket (Don't Leave me This Way)* (1999), *Please Don't Go* (1999), *Too Much Love Will Kill You* (2003), *Help!* (2001), *Where the Streets Have No Name* (2002), *Barco Negro* (2004) ou *It's My Party And I'll Cry if I Want To* (2004) (Fig. 20).

Em *Blanket* (1999) (Fig. 21) pode observar-se a inscrição *Don't Leave Me This Way*, que tem como base o título da canção do ícone gay Jimmy Sommerville (1961-). A obra, composta por um cobertor de algodão, vaselina e silicone apela à temática homossexual, de resto transversal a quase toda a obra de João Pedro Vale (cf. Reis, 2007).



Fig. 20 – *It's My Party and I'll Cry if I Want To* (2004). Cetim e corda [www.joaopedrovalle.com].



Fig. 21– *Blanket (Don't Leave me This Way)* (1999). Cobertor de algodão, vaselina e silicone. 120 x 120 cm [www.joaopedrovalle.com].

Na obra *Please Don't Go!* (1999) (Fig. 22), o artista utiliza o título de uma famosa canção dos anos 70 e grava o mesmo em todo o redor de um tapete coberto por 3500 pastilhas elásticas com aroma de morango (cf. Reis, 2007), cujo título inscrito inicia um dispositivo de leituras baseadas nas referências dos espectadores, desencadeando uma série de interpretações (cf. João Pedro Vale in Lapa, 2008).

Where the Streets Have No Name (2002) (Fig. 23) surge em 2002, aquando da estadia do artista na Irlanda, terra natal do referido grupo. Na instalação criada por João Pedro Vale, foram utilizadas placas, semelhantes às que indicam o nome das casas, com pequenas passagens da canção tornando possível ao espectador ler, ao longo do percurso, a letra completa da música. A localização da instalação assume também um papel essencial, uma vez que se encontra na mesma rua onde existe um *pub* chamado *The Joshua's Tree* que deu título, em 1987, ao álbum dos U2 e onde se encontra a referida canção (cf. Reis, 2007).

Em *Too Much Love Will Kill You* (2003) (Fig. 24), cujo título remete para a conhecida canção dos *Queen*, o artista cria uma obra constituída por pensos rápidos sobre papel, com a mesma frase que lhe dá título, num acto de ironia. Também outros títulos, que não iguais aos de canções, podem assumir uma relação com a música, tal é o caso de *Can You Hear Me?*, obra ironicamente constituída por cotonetes



Fig. 22 - *Please Don't Go* (1999). Pastilhas elásticas e alcatifa. 230 x 230 cm [www.joaopedrovalle.com].



Fig. 23 - *Where the Streets Have No Name* (2002). Instalação. Madeira e vinil s/ PVC [www.joaopedrovalle.com].



Fig. 24 - *Too Much Love Will Kill You* (2003). Pensos rápidos sobre papel. 60 x 100 cm [www.joaopedrovalle.com].

numa menção a uma das frases mais referidas por cantores *pop* em contexto de concerto (cf. Reis, 2007).

Os títulos das suas obras têm, tal como já referido, um papel preponderante para o significado de todo o conjunto e, apesar de terem sido exemplificados títulos de canções, utilizados inicialmente, também são aplicados outros sem relação com a música. Como exemplo pode ser referida a obra *Can I Wash You?* (1999) (Fig. 25), na qual o artista inscreve a frase que dá título à obra sobre barras de sabão azul e branco. Aqui, segundo João Pedro Vale, torna-se muito importante demonstrar de que é feita a peça e que dela não resulta nenhum virtuosismo técnico, interessando tanto o uso como as propriedades materiais, já que se encontram sempre associados a uma utilização conhecida e que, deslocada das suas convenções habituais, contribui para a alteração propositada de interpretações e consequente questionamento (cf. João Pedro Vale in Lapa 2008). O artista afirma que *não interessam os materiais pelas suas propriedades físicas, mas pela poética que possam ter* (cf. João Pedro Vale in Lapa, 2008). Frases claras tornam-se, por esta razão, complexas quando associadas a todo o conjunto, funcionando como palavras-chave que alteram a percepção e acrescentam um significado, atingindo gradualmente outra dimensão (Andersen, 2003).

A temática do desporto surge fugazmente durante o ano 2000 através de instalações como *Goalball* ou *Módulo – Centro Difusor de Arte* (Figs. 26 e 27). As



Fig. 25 – *Can I Wash You?* (1999). Sabão azul e branco. 120 x 10 cm [www.joaopedroval.com].



Fig. 26 - *Módulo – Centro Difusor de Arte* (2000). Instalação [www.joaopedroval.com].



Fig. 27 - *Módulo – Centro Difusor de Arte* (2000). Instalação [www.joaopedroval.com].

peças surgem também como forma de crítica à sociedade, abordando questões como as regras que a mesma institui ou a homossexualidade que a mesma tantas vezes recrimina.

Em *Goalball* (2000) (Fig. 28), instalação com características *site-specific*, criada no âmbito da mostra *O Carteiro Toca Apenas Duas Vezes* organizada pela Maumaus¹¹, João Pedro Vale reproduz um campo desta modalidade desportiva praticada por pessoas com deficiências visuais, com explicações de regras com letras grandes e tradução em braille para que possa ser lida, questionando os hábitos e regras assim como mecanismos de uniformização associados (cf. Reis, 2007). Esta modalidade desportiva é a única pertencente à categoria de paraolímpicos que é criada de raiz para invisuais e não adaptada a partir de um desporto já existente. Algumas regras são questionadas por parte do artista, sendo referidas questões como o facto de o grupo de juízes ter que ser normovisual e em número superior ao dos jogadores, o facto de as equipas serem divididas por grau de visão, diferenciadas por sexo ou terem equipamentos coloridos (Fig. 29), factores que acabam ironicamente por colocar em causa o ideal democrático defendido pelos invisuais (cf. João Pedro Vale *in* Lapa, 2008).

Em *Módulo – Centro Difusor de Arte* (2000) o



Fig. 28 - *Goalball* (2000). Instalação
[www.joaopedrovale.com].



Fig. 29 - *Goalball* (2000). Detalhe da instalação – equipamento
[www.joaopedrovale.com].

¹¹ Escola de Artes Visuais, Museu das Comunicações de Lisboa.

artista recorre a produtos de consumo relacionados com a utilização do corpo, como pastilhas elásticas, batons ou toalhas (Fig. 30) associados a equipamentos desportivos e inevitavelmente ligados ao culto corporal. A instalação, composta por seis peças, teve lugar na mesma galeria que lhe dá título e apresenta uma relação íntima com o desejo e a homossexualidade, temas fortemente relacionados com os materiais e elementos utilizados. Mais uma vez, também neste caso, as inscrições e títulos das peças que compõem a instalação, assim como o facto de o espectador não esperar a utilização de certos elementos e objectos numa exposição, são questões que se apresentam como uma provocação (cf. João Pedro Vale *in* Lapa, 2008). Aqui o revestimento de equipamentos, com outros materiais improváveis, assume um papel preponderante no entendimento da obra. Em *Body Sculpture*, uma máquina de musculação revestida a pastilhas elásticas com aroma de mentol, são explorados outros sentidos, especificamente o olfacto, tal como acontece noutras obras do artista, que levam a que o espectador experiencie elementos sensoriais distintos de uma exposição convencional. O mentol assume uma importância específica a nível sexual uma vez que, segundo o mito, se esta substância for ingerida em excesso poderá provocar a impotência masculina.

Outro elemento essencial presente nesta instalação é *Don't Ask, Don't Tell, Don't Pursue* (Fig.31), halteres com a inscrição do lema do exército



Fig. 30- *Touch and Go!* (2000). Toalha com a mesma inscrição que lhe dá título. Instalação *Módulo* – Centro Difusor de Arte. 160 x 120 cm [www.joaopedrovale.com].



Fig. 31 - *Don't Ask, Don't Tell, Don't Pursue* (2000). Instalação *Módulo* – Centro Difusor de Arte. 3 x (160 x 40 x 40 cm) [www.joaopedrovale.com].

americano que referencia uma imposição decretada à comunidade *gay*, através do qual o artista questiona como o desejo e a homossexualidade podem ser limitados pela sociedade. Segundo o lema, os soldados podem ser homossexuais, desde que não expressem a sua orientação sexual. Aqui encontra-se presente um paradigma: é defendida a homossexualidade numa instituição que condena esta ideologia sexual. Neste caso a camuflagem que reveste as três peças não vem ao acaso: para além do padrão ser utilizado em instituições militares assume um segundo sentido, como uma capa que reveste e oculta o que se encontra no seu interior, tal como o que se encontra detrás do uniforme de um soldado homossexual. Segundo a frase que dá título à obra, é mais fácil que uma pessoa camuflada consiga afirmar-se num meio que, caso contrário, a condena. (cf. João Pedro Vale in Lapa, 2008). As estreitas relações entre tudo o que compõe a obra e a questão da homossexualidade associada ao culto do corpo surgem como tema fulcral nesta instalação, através de pormenores como a ligação aos materiais de revestimento, de equipamentos e objectos, onde todas as características são essenciais à compreensão do significado do conjunto.

A temática homossexual, não ligada especificamente a um período da obra do artista mas sim transversal a todo o seu trabalho surge também de forma mais subtil noutras peças como *Dorothy* (2001) (Figs. 32 e 33). Esta peça apresenta uma clara



Fig. 32 - *Dorothy* (2001). Tecido, collants, sapatos, cesto de verga, pernas de manequim e mecanismo eléctrico. 180 x 100 x 50 cm [www.joaopedrovalle.com].



Fig. 33- *Dorothy* (2001). Inscrição visível nas solas dos sapatos de homem. Tecido, collants, sapatos, cesto de verga, pernas de manequim e mecanismo eléctrico. 180 x 100 x 50 cm [www.joaopedrovalle.com].

referência à personagem *Dorothy Gale* do filme *O Feiticeiro de Oz* (1939), encenada pela atriz americana Judy Garland (1922-1969). A obra apresenta um mecanismo eléctrico que possibilita a movimentação repetida dos pés da escultura – que se encontra calçada com sapatos de homem – onde se podem ler as palavras *There's No Place Like Home* (Fig.34). O interesse do artista prende-se com a associação de *Dorothy* e Judy Garland à comunidade homossexual referindo o incidente de *Stonewall* como marca da libertação *gay*. O referido incidente deu-se em 1969, pouco após a morte de Judy Garland, o que levou à revolta dos seus fãs perante as forças policiais, marcando o início do processo da libertação *gay* que adoptou como símbolo da sua bandeira o arco-íris, referenciado na música mais conhecida do filme *O Feiticeiro de Oz*, *Over the Rainbow*, originalmente interpretada pela referida atriz (cf. João Pedro Vale in Lapa, 2008).

Outra das referências existentes na obra de João Pedro Vale corresponde a representações do imaginário e contos infantis. As referências a personagens conhecidas da literatura infantil ou filmes residem no seu imaginário tornando possível a partilha com os espectadores. A ilustração que faz não representa directamente os personagens, histórias ou figuras, que antes lhe servem como ponto de partida para uma alteração dos mesmos, com vista à modificação de significados e consequente deslocação para outros campos de interesse do artista, deixando de parte a vertente moral associada (cf. Jurgens, 2005).

Através desta descontextualização da história inicial e consequente adaptação livre, João Pedro Vale elabora obras como *When You Wish Upon a Star* (2001) (Figs. 34 e 35), na qual o artista recupera a conhecida história de *Pinóquio*, alterando a sua leitura para a necessidade de prestar atenção ao facto de

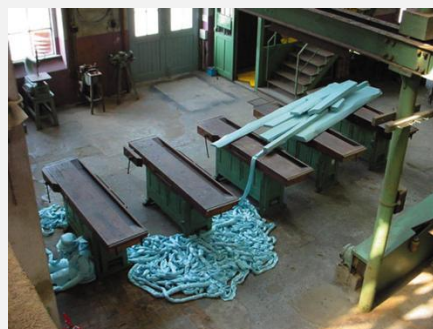


Fig. 34– *When You Wish Upon a Star* (2001). Instalação. Madeira e cetim [www.joaopedrovale.com].



Fig. 35 - *When You Wish Upon a Star* (2001). Detalhe da instalação. Madeira e cetim [www.joaopedrovale.com].

Gepeto ser antes de mais um homem que, dada a solidão, deseja ter um filho que lhe faça companhia (cf. Jurgens, 2005). Nesta obra surgem pequenos apontamentos que apresentam forte simbologia associada, como a presença de tecido de cetim azul, que representa a figura feminina — sob forma de tubo que lembra o cordão umbilical e que culmina no nariz de *Pinóquio* — também associada ao imaginário infantil através da imagem da fada, já que *Gepeto* sozinho não conseguiria criar *Pinóquio*. O artista aponta também para a relação da peça com a religião, já que também S. José partilhava da mesma profissão que *Gepeto* e havia sido usado para completar uma família. A obra apresenta também uma importante ligação com o espaço ao qual foi primeiramente destinada, contextualizando o projecto no espaço de exposição, uma carpintaria pertencente à EDP, onde segundo o artista pode ser criada uma analogia ao nascimento, comumente denominado como *dar à luz* (cf. João Pedro Vale in Lapa, 2008).

I Have a Dream (2002) (Figs. 36 a 38) é outra das instalações onde o imaginário infantil é representado, através da ligação ao palácio do conto *A Bela Adormecida*. O balão de ar quente, em tecido cor-de-rosa, apresenta-se como um corpo adormecido já que não se encontra totalmente cheio. O título enuncia a famosa frase de Martin Luther King (1929-1968) que nos remete para algo que



Fig. 36 - *I Have a Dream* (2002). Instalação. Ferro, tecido, balões, cordas, botijas de gás e cobertor [www.joaopedrovaale.com].



Fig. 37 - *I Have a Dream* (2002). Instalação. Ferro, tecido, balões, cordas, botijas de gás e cobertor [www.joaopedrovaale.com].



Fig. 38 - *I Have a Dream* (2002). Instalação. Ferro, tecido, balões, cordas, botijas de gás e cobertor [www.joaopedrovaale.com].

parece ser intangível. O balão pode só não ter sido capaz de alcançar o sonho de alguém como pode representar uma aterragem forçada ou o facto de ter sido abandonado por já não ter utilidade (cf. João Pedro Vale *in* Lapa, 2008). Desenvolvida para o espaço de exposições da Fábrica da Pólvora, em Barcarena, a instalação parte ainda de outras referências como o livro infantil *Anita no Balão* ou a obra *Antes que Anoiteça* (1991) do escritor homossexual Reinaldo Arenas (1943-1990), que desejava escapar de Cuba num balão de ar quente (cf. Jurgens, 2005).

O Feijoeiro (2004) (Fig.39) remete-nos também para o conhecido conto infantil *O João e o Pé de Feijão*. Produzida para a I Bienal de Arte Contemporânea de Sevilha, João Pedro Vale produz uma obra de enormes dimensões de formas trabalhadas em arame e com revestimento com *collants* de vários tons de verde que ocupa todo o claustro do *Mosteiro de la Cartuja de Santa Maria de las Cuevas* (cf. Jurgens, 2005). Com esta peça o artista, que tem uma lógica afinidade com o nome do personagem que dá corpo à história infantil, intenciona representar o desejo levado ao extremo através da avareza que é camuflada pelo conto infantil. O seu *Feijoeiro* é já representado sem a sua verticalidade, após a destruição entre o mundo real e o mágico, levada a cabo por João que acabou por matar o gigante (cf. João Pedro Vale *in* Lapa, 2008).

Não directamente relacionado com um conto mas sim com o imaginário infantil, surge a obra *Do You Want to be Part of a World of Sleeping People?* (2002) (Fig.40), o registo vídeo de uma performance levada a cabo pelo artista, vestido de ovelha, que salta



Fig. 39- *Feijoeiro* (2004). *Collants, armações de ferro e arame* [www.joaopedrovalle.com].



Fig. 40- *Do You Want to be Part of a World of Sleeping People?* (2002). Vídeo (dvd; cor; som; 50'; loop) [www.joaopedrovalle.com].

repetidamente uma barreira para uma estrada com movimento até ao anoitecer e que nos remete para a contagem de carneirinhos, tal como indicado na infância como meio para adormecer (cf. Reis, 2007). Demonstra íntima relação com este vídeo a fotografia *Are You Still Awake?* (Fig.41), produzida no ano, onde o artista se encontra vestido da mesma forma e apresenta a questão escrita numa tabuleta preta que segura com a mão direita.

Após a estadia do artista na Irlanda, em 2002, são frequentemente retratados mitos, crenças, costumes, tradições através da exacerbação da identidade nacional, que surge através do questionamento do que significa para o artista ser português (cf. João Pedro Vale in Lapa, 2008). Em todas as suas peças existe a preocupação de uma investigação inicial confrontando a visão do mesmo em relação à própria realidade, assumindo como importantes os seus próprios preconceitos. A sua intenção não se reflecte na necessidade de demonstrar a cultura portuguesa ao exterior mas sim o seu entendimento, de forma generalizada, através das vivências do observador, já que noutros países os símbolos representados acabam por ser reformulados. Mais do que os factos, João Pedro Vale deseja e trabalha a sua representação simbólica.

A obra *Português Suave* (2002) (Figs. 42 e 43) é a peça que abre um novo trajecto na obra de JPV, perspectivado pela história e identidade nacional (cf. Nunes, 2009). É então no ano de 2002 que faz a



Fig. 41 - *Are You Still Awake?* (2002).
C-print. 40 x 50 cm
[www.joaopedroval.com].



Fig. 42- *Português Suave* (2002).
Cartão, papel, ferro, madeira e pneus.
220 x 480 x 360 cm
[www.joaopedroval.com].



Fig. 43- *Português Suave* (2002).
Cartão, papel, ferro, madeira e pneus.
220 x 480 x 360 cm
[www.joaopedroval.com].

representação do Palácio da Pena (Sintra), revestido com a imagem dos maços de tabaco *Português Suave*, numa recriação do grandioso monumento nacional agora em miniatura e sobre rodas, numa analogia à sua ampla divulgação turística (cf. Reis, 2007). *Português Suave* é igualmente, a par da marca de tabaco, a forma como ficou conhecida a arquitectura do Estado Novo, jogando assim com as restantes associações. Para o artista, *Português Suave* significa também a interrogação sobre os signos, processo ao qual o artista recorre frequentemente, já que até o próprio o associou sempre de forma primária a uma marca de tabaco e só depois fez a ligação com a arquitectura. A peça surge como representação de um símbolo ao qual o artista acrescenta sentidos através da utilização de outros materiais (cf. João Pedro Vale in Lapa, 2008).

Heróis do Mar (2004) (Fig.44), representação de um farol marítimo cujo título nos remete para o hino nacional *A Portuguesa*, é outra das peças em que é visível a temática da identidade nacional (cf. Jurgens, 2005). A peça é elaborada a partir de um conjunto de selos postais recolhidos pelo mundo por mão do próprio artista, na tentativa de encontrar um farol tipificado, enquanto símbolo que em última análise representa a fronteira de um país (cf. João Pedro Vale in Lapa, 2008).

A utilização de embarcações nas suas obras apresenta-se com grande ênfase no ano 2004 através de obras como *Bonfim* ou *Barco Negro*, ligadas ao mundo marítimo que tanta importância representa para a identidade nacional. Em *Bonfim* (2004) (Fig.45) é apresentada uma



Fig. 44– *Heróis do Mar* (2004)). Ferro, areia e esferovite. 700 x 250 x 250 cm [www.joaopedrovalle.com].



Fig. 45– *Bonfim* (2004). Embarcação em madeira, ferro e fitas de tafetá. 120 x 150 x 400 cm [www.joaopedrovalle.com].

embarcação de madeira revestida por fitas de tecido com o texto *não há fim para o caminho*, numa alusão às típicas pulseiras do Senhor do Bonfim da Bahia mas com uma expressão retirada do romance de Neville Jackson (1923-2000) *No End To The Way* (1965), em que o autor alude à situação de encontros e desencontros sempre existentes nas culturas e na vida. Tal como em *Barco Negro* (2004) (Figs. 46 a 48), foi utilizada a estrutura de uma embarcação já existente, neste caso recolhida na cidade de Setúbal. Aqui a localização de recolha da embarcação não surge ao acaso, já que o artista, chegou à conclusão de que o fenómeno brasileiro tem origem portuguesa (cf. Ferreira, 2004), relacionado com a história de um naufrago que atribuiu a sua salvação ao santo que dá nome à peça, prometendo-lhe devoção (cf. Jurgens, 2005). Este equívoco histórico permitiu ao artista esta representação da relação cultural histórica entre Portugal e o Brasil.

Também em *Barco Negro*, nome que remete para uma canção fado de Amália Rodrigues (1920-1999), surge a alusão a amuletos de sorte e salvação numa perspectiva sagrada, esta embarcação é construída com pão em espuma de poliuretano, flores e peixes em plástico, velas, imagens religiosas em cera, fitas de cetim, cordas, garrafas de vidro, tubos e cobras de borracha, galinhas falsas, moedas, rede, bóias, bolas, pneus, camisas e outro vestuário. Os elementos associados ao imaginário da cultura e



Fig. 46 - Barco Negro (2004). Barco de madeira, ferro, objectos de plástico, cera, fitas de cetim, cordas, borracha, moedas, rede, pneus, roupas e sapatos. 200 x 200 x 600 cm [www.joaopedrovaale.com].



Fig. 47 - Barco Negro (2004) [www.joaopedrovaale.com].



Fig. 48 - Barco Negro (2004) [www.joaopedrovaale.com].

religião popular portuguesas, baseada em milagres, crenças associadas maioritariamente à religião, presentes na fé a maioria das gentes, são representados aqui como elementos que tapam fendas na embarcação de modo a que esta possa atingir a salvação, evitando um destino fatal (cf. Jurgens, 2005). Associado ao fatalismo lusitano, o artista crê que numa primeira instância a sua peça é vista quase como um altar, composto por elementos sacralizados que, quando observados mais atentamente, sugerem a decomposição, já que o pão apodrece, as santas em cera derretem, levando à noção de que nada do representado é real (cf. João Pedro Vale *in* Lapa, 2008). A par dos conhecidos milagres, como o da multiplicação dos pães ou dos peixes, João Pedro Vale ironiza também através da presença de bolas, por exemplo, através da quais remete também para aquele que pode ser equiparado a um milagre popular, o futebol (cf. João Pedro Vale *in* Lapa, 2008). As três questões representadas por João Pedro Vale remetem para o dito *Fátima, Futebol e Fado*, característico do Estado Novo.

A questão da identidade nacional encontra-se patente também na exposição *Nascido a 5 de Outubro* (2007) (Figs. 49 a 51). O título da exposição apresenta faz referência ao título do filme de Oliver Stone (1946-), *Nascido a 4 de Julho* (EUA, 1989), e encontra-se associado ao facto de a data de nascimento do artista ser de facto o dia 5 de Outubro,



Fig. 49 - *Nascido a 5 de Outubro* (2007).
Instalação [www.joaopedroval.com].



Fig. 50 - *Nascido a 5 de Outubro* (2007).
Instalação [www.joaopedroval.com].



Fig. 51 - *Nascido a 5 de Outubro* (2007).
Instalação [www.joaopedroval.com].

dia da Implantação da República em Portugal. O projecto encontra o seu desenvolvimento em torno da alteração do conceito de nacionalismo em função dos discursos políticos. Os movimentos nacionalistas ocorridos após a data de implantação da república, a sua apropriação por parte do Estado Novo e consequente influência, tornaram-se a base do desenvolvimento deste trabalho que envolve não só os mitos portugueses como os discursos construídos a partir dos mesmos (cf. João Pedro Vale in Lapa, 2008). A exposição surge como uma visão sobre os discursos de carácter histórico, político ou religioso, que devem ser interrogados.

The Chairman (2006) (Fig.52) é uma das peças fotográficas apresentadas, onde o artista surge nu e sentado numa cadeira de rodas, no Cabo de S. Vicente, outrora símbolo de expansão através da instituição da primeira escola de navegação (séc. XV). A sua representação sugere a impotência de movimentos face ao mar que se estende bem como alude à ditadura de Salazar, já que foi precisamente a queda de uma cadeira que o levou à morte (cf. Ferreira, 2007).

Simbólica é também a fotografia *Vale e Salazar* (2007) (Fig. 53). A imagem remete-nos para um presente ligado ao passado. Através da imagem do artista junto à estilista Ana Salazar, é deslocada a ligação histórica do nome, como se para as camadas mais jovens o nome se encontrasse unicamente



Fig. 52- *The Chairman* (2006). C-print.
100 x 70 cm [www.joaopedroval.com].



Fig. 53 - *Vale e Salazar* (2007). C-print.
14,5 x 21 cm [www.joaopedroval.com].

ligado ao mundo da moda, descartando a figura histórica de Oliveira Salazar. Ainda dedicado à representação do ditador surgem outras obras recriadas, como *Salazar a Vomitar a Pátria*, 1960, Paula Rego (2006) (Fig.54) e *S.M.*, 1961, Joaquim Rodrigo (2007), que tencionam demonstrar as diferentes liberdades de expressão por parte dos artistas que viviam no estrangeiro ou em Portugal, onde a censura se apresentava como uma realidade, durante a época da ditadura (cf. Ferreira, 2007). Nesta sequência de pinturas políticas são ainda recriadas obras de Vieira da Silva, artista portuguesa (1908-1992) que através de pinturas como *A Poesia está na Rua* (1974) ou *Liberdade* (1984) exalta a liberdade de expressão que se fez sentir com a revolução de 25 de Abril de 1974.

No entanto, para além de Salazar, muitas outras figuras históricas e mitológicas encontram também a sua representação, tal como o rei D. Sebastião, figura relacionada com a mitologia nacional que perdura no imaginário português, cuja crença no seu retorno foi utilizada como meio para camuflar períodos de políticas menos favoráveis. A referência ao rei D. Sebastião surge em *O Desejado* (2007) (Fig. 55) e *O Encoberto* (2007), que se referem directamente a poemas de Fernando Pessoa (1888-1935), na sua obra literária *Mensagem*, ou *Os cavalos também se abatem ou a batalha dos 3 reis* (2007) (Fig. 56), onde é representada a batalha de



Fig. 54– *Salazar a Vomitar a Pátria*, 1960, Paula Rego (2006). Plasticina s/ tela. 60 x 90 cm [www.joaopedroval.com].



Fig. 55 – *O Desejado* (2007). Mangueira de luzes s/ MDF. 60 x 220 cm [www.joaopedroval.com].



Fig. 56– *Os cavalos também se abatem ou a batalha dos 3 reis* (2007). Fibra de vidro, perucas, ferraduras, tecido, atacadores, guizos e aplicações metálicas. Aprox. 96 x 37 x 30 cm (cada pata). [www.joaopedroval.com]

Alcácer-Quibir (séc. XV), na qual consta ter morrido o rei D. Sebastião. Em *Urna* (2007) (Fig. 57), surge também uma ligação directa à figura real, um pote de cinzas com a inscrição *Conditur hoc tumulo, si vera est fama, Sebatus*, retirada do suposto túmulo do rei e simbolizando o retorno do corpo há séculos esperado (cf. Ferreira, 2007).

A religião surge descontextualizada e não é deixada de parte na exposição *Nascido a 5 de Outubro*. A título de exemplo, na fotografia *Mekko* (2007), o artista surge nu, em posição de oração islâmica, na praia do Meco (Sesimbra), que para o artista pode ser equiparada a um local de culto para os naturistas portugueses (cf. Ferreira, 2007).

Na instalação *Misericórdia* (2005) (Fig.58) o artista representa réplicas de tesouros nacionais revestidas com pratas de bombons e chocolates num contexto sóbrio imitativo de um museu de arte antiga, apesar de ser exposta numa galeria. Aqui João Pedro Vale desejou questionar o valor do que é considerado como tesouro nacional, tendo a ideia partido do episódio de roubo de parte das jóias da coroa portuguesa no Museu de Haia (Holanda), em 2002.

Também as tradições assumem um carácter essencial na formação da identidade nacional. O fado, o estilo musical mais característico de Portugal é representado por João Pedro Vale em obras como *Barco Negro* (2004), *Fado* (2005) ou *Amalia* (2009).

Em *Barco Negro* (2004) a relação com o fado



Fig. 57– *Urna* (2007). Cinzas e pó s/ estrutura de esferovite.. 110 x 60 x 60 cm [www.joaopedrovalle.com].



Fig. 58 – *Misericórdia* (2005). Instalação [www.joaopedrovalle.com].

assume-se através do título que é retirado de um fado de Amália Rodrigues e através do qual o artista deseja lembrar a forma como o regime de Salazar usava o fado e a sua mensagem com vista à propaganda dos seus valores.

Em *Fado* (2005) (Fig.59), JPV fotografou uma tatuagem (em pele de porco), que demonstra o carácter definitivo deste acto, com a inscrição que dá título à obra à volta de um coração atingido por setas, aludindo ao sentimento e fatalidade do fado, caracterizado pelas dores da alma (cf. Nicolau, 2005).

Amalia (2009) (Fig.60), uma fotografia em que o artista representa o que se assemelha a uma incisão ensanguentada do nome de Amália no seu próprio peito dividido pelas duas sílabas Ama-lia, imagem destinada à capa do disco *Paixão* – uma compilação dos temas de Amália Rodrigues. A incisão no peito evoca um dos versos de Luís de Camões (séc. XVI) na sua obra *Os Lusíadas*: *O nome que no peito escrito tinhas* (Canto III) (cf. Nunes, 2009).

Os costumes e tradições, também intimamente relacionados com a identidade nacional, surgem representados em obras como *Festa Brava* (2005) (Fig..61) ou *Quem Não Chora Não Mama* (2006).

Em *Festa Brava* (2005), João Pedro Vale realiza uma *performance* com base na tourada portuguesa, símbolo de virilidade, a partir da qual realiza um vídeo e fotografias. Os homens que fazem parte desta *performance* encontram-se vestidos como os típicos



Fig. 59– *Fado* (2005). Tatuagem/C-print. 120 x 160 cm [www.joaopedrovalle.com].

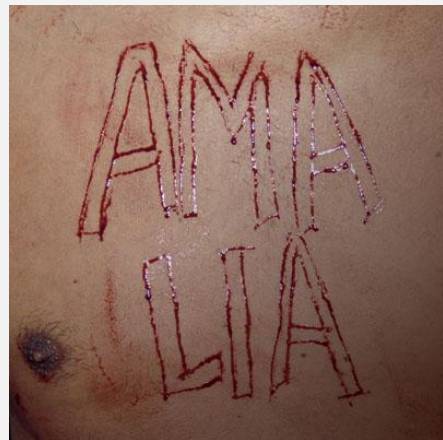


Fig. 60– *Amalia* (2009). C-print. 70 x 70 cm [www.joaopedrovalle.com].



Fig. 61– *Festa Brava (Pega)* (2005). C-print. 140 x 200 cm. [www.joaopedrovalle.com].

forçados, realizando a mimetização da pega no Monsanto (Lisboa), sendo que, no entanto, as calças e meias tradicionais são substituídos por *collants* e sapatos de salto alto (Fig.62), representando desta forma não a tradicional pega, mas sim movimentações que remetem para a prostituição neste local da cidade. Mais uma vez João Pedro Vale joga com as interpretações, deslocando o significado da tradicional pega para uma relação com a palavra que na gíria significa prostituta (cf. Reis, 2007).

Quem Não Chora Não Mama (2006) surge como um conjunto de três trabalhos – *Uma Fenda na Muralha, Ala-Arriba!* (Fig. 63) e *7 Calças* - com um tema comum: o folclore da Nazaré. Em *Uma Fenda na Muralha*, João Pedro Vale apresenta na fachada da Casa d’Os Dias da Água (Lisboa), uma instalação sonora que remete para as típicas carpideiras da Nazaré, aqui mimetizadas, na sua maioria mulheres e mães de pescadores que sofriam à espera da volta dos homens do mar. O título designa o amansar de uma sequência de ondas que permite que as embarcações passem a zona de rebentação e assim possam regressar a terra, tal como se encontra relacionado com um livro com o mesmo título da peça, da autoria de Alves Redol (1911-1969), datado de 1959, em que são retratados os dramas dos pescadores nazarenos (cf. Ferreira, 2006).

Com base no nome de um filme de 1942, do cineasta português Leitão de Barros (1896-1967),

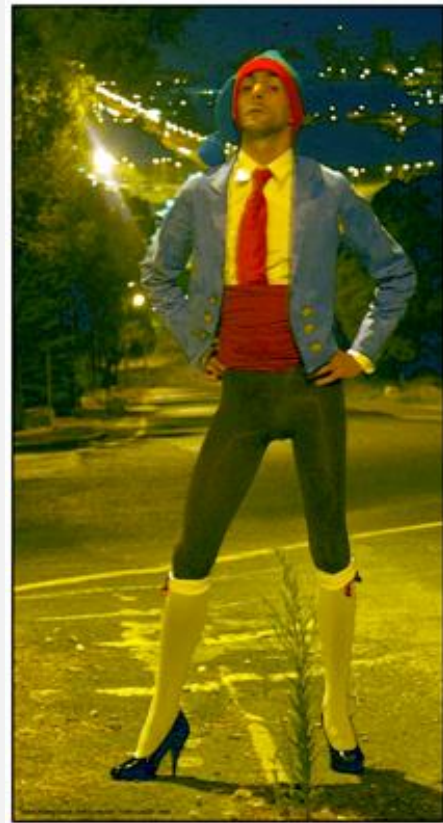


Fig. 62 - *Festa Brava (Toiro Lindo)* (2005). C-print s/ lona. 650 x 350 cm [www.joaopedroval.com].



Fig. 63– *Ala-Arriba!* (2006). Vídeo (p/b; s/som; 12') [www.joaopedroval.com].

vencedor de um prêmio no Festival de Veneza que contribuiu para a imagem do país no estrangeiro, surge *Ala-Arriba!*. Tal como no filme, João Pedro Vale recorre, para a realização do seu vídeo, aos habitantes locais como protagonistas. Representando algumas danças, cantigas e imagens da vida quotidiana, foi inclusivamente recriada uma das cenas de dor das mulheres na praia devido a um naufrágio, que celebrizou o referido filme. A cena, repleta de ironia, através da sua filmagem no local de ensaios do rancho, afastada do seu referente espacial, demonstra também o divertimento inerente das personagens durante a sua realização, que aliada à falta de som, tal como no filme original, se transformam em algo absurdo (cf. Ferreira, 2006).

Em *7 Calças* (Fig.64) é fotografado o artista vestido com sete calças de diferentes padrões que, não descartando a carga sexual, se refere às sete saias das nazarenas, tradição com início nos anos 30 do século XX (cf. Ferreira, 2006). Através da ironia tenta aqui a sua aplicação à vertente masculina que, dada a dificuldade de vestir inúmeras calças, representa a impenetrabilidade da tradição cultural (cf. Sharp, 2007).

A relação com a identidade nacional, associada à história, tradições, crenças ou religião, pode ser também encontrada em obras como: *I Can Hold It, I'm Portuguese* (2002), *Amores Perfeitos* (2005), *São Rosas, Senhor* (2005), *Fortuna* (2006), *Quanta Rariora Tanta Meliora* (2006), *Foi Bonita a Festa, pá!* (2006), *Cruz (luso e sagres)* (2006), *Mar Salgado* (2006) ou *Navio Fantasma* (2007).

A sua obra em 2010 é marcada pela série *English As She Is Spoke* (Fig. 65) que teve como ponto de partida um guia de conversação do século



Fig. 64– *7 Calças* (2006). C-print. 70 x 100 cm [www.joaopedrovalle.com].



Fig. 65– *English as She is Spoke* (2010). Video HD (16:9, cor, som, 46 min) [www.joaopedrovalle.com].

XIX, intitulado *English As She Is Spoke: O Novo Guia de Conversação em Portuguez e Inglez, em Duas Partes*, caracterizado pelo humor devido ao facto de nenhum dos autores saber falar inglês. O conjunto é composto por um vídeo (Fig. 66), desenhos e cartaz (Fig.67) em co-autoria com Nuno Alexandre Ferreira. Através do conjunto o artista refere a identidade, o desenraizamento cultural, diferenças sociais e incomunicabilidade sentida na emigração (cf. Silvério, 2010).

Os seus últimos trabalhos (2011) são marcados pela sua estadia em *Provincetown*, ou *P-Town* (EUA), onde se fixou, no século XIX, uma comunidade de emigrantes portugueses vindos dos Açores devido à indústria baleeira da região. Actualmente é também conhecida como um *resort gay*, dada a liberdade existente no local. As suas obras neste período são marcadas não só pela história de *Provincetown*, a sua associação à identidade portuguesa, como também pela sua ligação e representação da comunidade homossexual.

Tal como indicado, a obra de João Pedro Vale assume-se como um caso exemplar onde se detectam as problemáticas da arte contemporânea no panorama português. Nela se verifica a importância do conceito, dos materiais e dos elementos utilizados, tendo em vista o significado da obra e consequentes interpretações por parte dos



Fig. 66– *Quintal* (2010). Giz e tinta de ardósia s/ PVC; estrutura em ferro lacado. 290 x 163,6 x 5,6 cm [www.joaopedrovale.com].

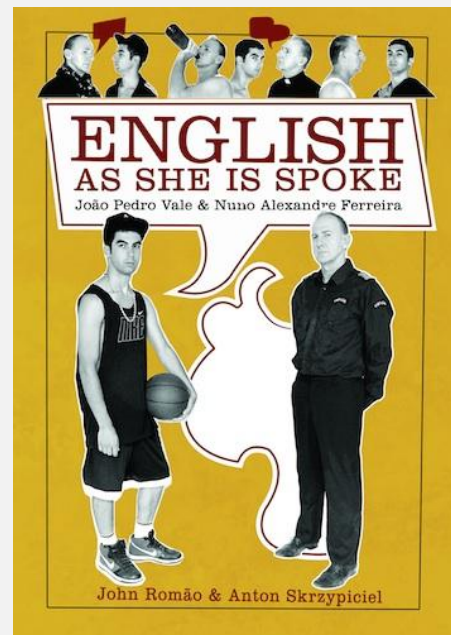


Fig. 67– *English as She is Spoke* (poster) (2010). Acrílico e fotocópias s/ tela. Edição de 100 exemplares. 100 x 70 cm [www.joaopedrovale.com].

espectadores. É considerado, pois, da maior importância, a documentação da sua obra, com o correspondente registo das suas intenções, perspectivando necessidades de intervenção de conservação e restauro das suas peças.

2. A Documentação de Obras da Autoria de João Pedro Vale

Para a aplicação do modelo de documentação desenvolvido foram seleccionadas seis peças da autoria de João Pedro Vale. A escolha da obra do referido artista contemporâneo português deve-se tanto à utilização de materiais com características peculiares, como por exemplo pastilhas elásticas e plasticina, como pelo facto de apresentar opiniões diversas face a intervenções de conservação e restauro e indicações expositivas, tornando-se por essa razão num exemplo que reflecte as características da arte contemporânea no que se refere ao tipo de documentação proposto.

Para o efeito foi seleccionada, em conjunto com o artista, uma peça de cada tipologia identificada na sua obra, à excepção da escultura que, por ser a categoria sobre a qual o artista mais se debruça, dada a sua formação, apresenta diferentes problemáticas que não devem deixar de ser abordadas.

Até à data podem ser identificadas as seguintes tipologias: escultura, fotografia, instalação, pintura, *performance* e vídeo. Na sequência desta identificação, colocada por ordem alfabética, foram seleccionadas e documentadas as seguintes obras: as esculturas *Barco Negro* (2004)¹² e *Please Don't Go!* (1999)¹³, *Fado* (2005)¹⁴ enquanto obra fotográfica, a instalação *Feijoeiro* (2004)¹⁵, a pintura *Salazar a Vomitar a Pátria, 1960, Paula Rego* (2007)¹⁶ e o vídeo *Hero, Captain and Stranger* (2009)¹⁷. A *performance* não se encontra incluída no presente modelo de documentação, dado o seu carácter efémero e inaplicabilidade no que se

¹² Volume II — Apêndice C — Modelo de Documentação - *Barco Negro*

¹³ Volume II — Apêndice D — Modelo de Documentação - *Please Don't Go!*

¹⁴ Volume II — Apêndice E — Modelo de Documentação - *Fado*

¹⁵ Volume II — Apêndice F — Modelo de Documentação - *Feijoeiro*

¹⁶ Volume II — Apêndice G — Modelo de Documentação - *Salazar a Vomitar a Pátria, 1960, Paula Rego*

¹⁷ Volume II — Apêndice H — Modelo de Documentação - *Hero, Captain and Stranger*

refere à conservação e restauro, que apenas poderá intervir sobre a documentação do acontecimento, regra geral registado sob forma de vídeo ou fotografia.

Na sequência da selecção das seis obras acima referidas, pertencentes a um conjunto de cerca de duzentas e cinquenta e cinco peças produzidas pelo artista até à data, foi elaborada a sua documentação, com vista à fixação das suas características e a tudo o que está relacionado com as mesmas, essenciais para o seu pleno entendimento e para o estabelecimento de mais correctas metodologias posteriores de intervenção.

É de salientar que, tal como indicado por João Pedro Vale¹⁸, muitas obras que se encontram associadas publicamente apenas à sua autoria são produzidas também com a participação de Nuno Alexandre Ferreira, artista plástico cuja formação em sociologia em muito influencia as suas produções artísticas.

Tal como referido anteriormente, no que respeita à tipologia de escultura, ao contrário das restantes, foram excepcionalmente documentadas duas obras, *Barco Negro* e *Please Don't Go!* pelas suas características materiais e expositivas peculiares e indicações diversas por parte do artista.

Barco Negro, produzido em 2004 em parceria com Nuno Alexandre Ferreira, é composto por diversas partes, assim como por peças no seu interior de variadas dimensões e composições materiais. Categorizada como escultura, tanto pelo artista como na bibliografia que a referencia¹⁹, representa, tal como as restantes obras, um exemplo no que se refere tanto ao método e indicações expositivas como a intervenções de conservação e restauro.

Barco Negro, com dimensões de 200 x 200x 600 cm apresenta objectos e materiais tão diversos como elementos em plástico, garrafas de vidro, imagens religiosas e peixes em cera, fitas de cetim, cordas, borracha, moedas, rede, pneus, roupas e sapatos.

Tal como na restante obra de João Pedro Vale, a razão de surgimento de determinada peça, o título, as influências/referências históricas/artísticas, as relações históricas/políticas/sociais e o significado/problemática/mensagem assumem-se determinantes no que se refere à opção por certos materiais e componentes utilizados e a especificidades

¹⁸ Volume II — Apêndice A – *Entrevista a João Pedro Vale - Dados biográficos*

¹⁹ Sharp, Chris (2008), «Arte e Mentiras», *João Pedro Vale: Nascido a 5 de Outubro*, Lisboa: Ed. ADIAC Portugal / Tugaland, p. 106.

físicas e conceptuais dos mesmos. Todas as particularidades devem ser respeitadas aquando da necessidade de qualquer intervenção. Neste caso específico, surge com especial importância a coloração totalmente negra de todo o conjunto, a par de outros materiais cuja utilização não é despropositada, surgindo sempre como meio de apresentação de um conceito.

Em *Barco Negro* não existem, por parte do artista, quaisquer especificações de montagem de peças individuais que não encontram um lugar específico no interior da embarcação, uma vez que o mesmo executa a montagem sempre de forma distinta, preocupando-se apenas com o aspecto final correspondente a uma embarcação naufragada à deriva. A ausência de plano detalhado de montagem reflecte a necessidade de documentação das suas indicações face à composição final, já que, apesar de não existir regra específica de montagem, deve a mesma obedecer a parâmetros relacionados com o conceito que o artista deseja tornar perceptível.

No que se refere a intervenções no âmbito da conservação e restauro, João Pedro Vale assume posições distintas face às diversas partes que compõem a peça. Se, por um lado, não se lhe apresenta importante a degradação da embarcação no que se refere à perda de material de suporte (madeira), devido à sua anterior função, ou à perda de moedas de escudo decorativas, por outro, é para si relevante a integridade e estado de preservação da obra no que se refere a patologias evolutivas que podem representar um dano gravoso para o conjunto e que podem degenerar, em último caso, em perda total.

Nesse caso, o artista considera que *Barco Negro* poderá sofrer nova produção devendo ser elaborada pelo mesmo. A reprodução de partes ou peças interiores poderá, em caso de impossibilidade por parte do artista, ser efectuada por qualquer indivíduo desde que detenha completo conhecimento da obra.

A segunda peça escultórica seleccionada, *Please Don't Go!*, produzida em 1999, representa também, a par de *Barco Negro*, uma alteração significativa da noção de escultura, característica da obra de João Pedro Vale.

Constituída por uma base em alcatifa de 230 x 230 cm, com revestimento composto por 3500 pastilhas elásticas, surge como um trabalho marcante no início de carreira do artista e

acarreta importantes questões no que se refere à reprodução, estado de conservação e especificidades que o mesmo deseja que sejam apreendidas pelo público.

Com *Please Don't Go!*, assiste-se igualmente à importância da relação entre questões conceptuais e o estado de conservação. Por ser constituída por pastilhas elásticas, com odor a morango, característica obrigatoriamente a preservar, em virtude do que deseja transmitir ao público e, devido ao facto deste material de revestimento apresentar rápida degradação, João Pedro Vale indica que deve ser efectuada a sua reprodução sempre que exposta. Aqui a reprodução assume contornos distintos quando comparada com outras obras da sua autoria, já que acontece com elevada frequência. Em qualquer um dos casos, deve-se assumir reprodução como sinónimo de nova produção, idêntica à anterior.²⁰ Ao contrário do que sucede em *Please Don't Go!*, nos restantes casos documentados, o artista assume a possibilidade de reprodução quando ocorra de perda total ou degradação originalmente inesperada e avançada das obras da sua autoria. Aqui assume, à partida, a necessidade de manter a forma constante desde a data da sua produção inicial. Para o efeito, sempre que integre uma exposição, a peça é reproduzida por qualquer indivíduo a partir das indicações cedidas à entidade proprietária, sendo de notar que estas sofreram alterações em função da experiência existente, de modo a facilitar o processo. Apesar das indicações peculiares, também neste caso particular, a par do anterior, se verifica a ausência de documentação completa acerca da metodologia de reprodução, por iniciativa do artista, o que só reforça o carácter imperioso de trabalhos como o presente.

No que se refere à tipologia de fotografia, foi documentada a peça *Fado*, com dimensões de 120 x 160 cm, produzida em 2005, por ser exemplificativa de questões de identidade nacional, fortemente presentes ao longo do percurso profissional do artista, assim como pela produção e características específicas do que é representado.

Tal como nas restantes obras fotográficas, torna-se essencial o conhecimento do que é retratado para que exista o total entendimento da obra. Por esta razão, são também documentadas as questões relevantes da composição fotografada apesar de, neste caso, as questões de conservação não se relacionarem com a mesma, mas sim com a obra material final, a fotografia.

²⁰ Reproduzir – v. tr. produzir novamente; imitar. [(1999) «Reproduzir», *Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto: Porto Editora, p. 514].

A utilização de suportes tecnológicos facilmente reproduzíveis, tais como a fotografia ou vídeo, levantam questões essenciais, nomeadamente no que se refere à existência de uma única peça e original. No caso de obras com estas características é possível a gravação/reprodução em série e a aquisição de exemplares iguais por mais do que um proprietário, mesmo que em edição limitada, o que se reflecte na existência de várias peças reconhecidas pelo artista enquanto originais, ao contrário do que sucede com as restantes tipologias.

Também em *Fado* se assume fundamental a questão conceptual. Cabe ao artista idealizar a peça e entregar a sua produção a terceiros, tal como acontece no caso do desenho tatuado e fotografado, o primeiro elaborado por um tatuador segundo as preferências de João Pedro Vale, e a fotografia, realizada por Mário Valente. O conceito e idealização representam uma fase crucial do processo de produção. O meio que posteriormente materializa o trabalho ocorre com ou sem a participação do artista, sendo no último caso, a informação cedida pelo mesmo.

No caso da fotografia *Fado*, João Pedro Vale assume também a possibilidade de nova produção de exemplares que sejam danificados, mesmo segundo novas tecnologias, já que, mais do que a existência de uma única peça original, o artista deseja a sua permanência e apresentação em óptimo estado de conservação.

No que se refere a instalações é de salientar que, ao longo da obra do artista em estudo, até à data, as instalações que permanecem categorizadas enquanto tal, após a sua primeira apresentação ao público, são constituídas por uma peça única já que, aquelas que se apresentam em conjunto são desmanteladas após a exposição, passando a partir desse momento a assumir-se como peças únicas e independentes, totalmente autónomas, tal como referido pelo artista.²¹

Por esta razão, assim como pelas indicações de João Pedro Vale no que diz respeito à montagem e conservação e restauro, é abordada a obra *Feijoeiro* na referida tipologia. Produzida em 2004, apresenta-se como um caso onde a documentação se afigura importantíssima. O artista considera a obra em constante mutação devido à necessidade de adaptação aos espaços em que é exposta, o que significa que não obedece a qualquer indicação

²¹ Volume II — Apêndice B – Entrevista a João Pedro Vale - Instalações

de montagem de carácter estanque, podendo sofrer alterações e até incorporação de novas partes, em função das necessidades. Por este motivo é apresentada sem características essenciais de inventário, tais como dimensões ou peso, alteráveis sempre que é instalada. Como método de montagem, João Pedro Vale indica que devem ser apenas seguidas as características naturais de um feijoeiro real, factor que considera primordial para uma instalação bem sucedida.

No que se refere a indicações de conservação e restauro, o artista indica que a degradação natural de ordem material se apresenta vantajosa para o conjunto já que lhe imprime um aspecto mais aproximado ao de um feijoeiro natural, ao contrário do que revela ser a sua opinião face a outras tipologias como a fotografia e o caso específico da peça *Fado*, onde considera essencial o seu bom estado de conservação. As únicas intervenções que exige neste caso reflectem-se sobretudo na aplicação sobreposta de idênticos materiais de revestimento, *lycra*, com tonalidade acastanhada que confere um aspecto semelhante ao de folhas danificadas, ou a simples costura de áreas de revestimento degradado sem qualquer metodologia específica o que pode ser, segundo o mesmo, efectuada por qualquer indivíduo mesmo que não especializado.

O artista considera que *Feijoeiro* é de difícil execução, no entanto, indica que, em caso de impossibilidade da sua parte para colaborar, poderá ser novamente produzido, em caso de perda total, por quem detenha o seu conhecimento total.

No que se refere à tipologia de pintura foi documentada a obra *Salazar a Vomitar a Pátria, 1960, Paula Rego*, produzida em 2007. Apesar da utilização de um material pouco convencional, a plasticina, para a categoria em que é inserida, o artista considera que a mesma deve ser categorizada enquanto tal.

Produzida a partir de uma pintura com o mesmo título, da autoria da artista Paula Rego, datada de 1960, é neste contexto um exemplo da referência a artistas portugueses, intimamente relacionada com a identidade nacional que o artista sistematicamente aborda, encontrando-se inserida num conjunto de cinco obras pictóricas de temática política produzidas por João Pedro Vale e compostas pelos mesmos materiais, inicialmente exibidas em simultâneo e posteriormente autónomas. É de salientar que outras obras com as mesmas características

materiais foram posteriormente produzidas pelo artista, em 2008, no âmbito da instalação *O Sonho da Onça é Ter um Casaco de Pele de Puta*, com lugar na Galeria Leme, São Paulo, Brasil, de 27 de Maio a 28 de Junho de 2008.

Com a utilização de um material não tradicional como meio de composição de camada polícroma, João Pedro Vale deseja demonstrar que não é necessário qualquer virtuosismo técnico para a produção artística. Segundo o mesmo, esta característica material permite que qualquer pessoa, mesmo que não seja artista plástico, efectue intervenções simples sobre a sua obra, tal como em caso de necessidade de substituição de áreas danificadas ou nova moldagem de zonas afectadas por impacto.

A utilização da plasticina surge, tal como na restante obra do artista, associada à componente conceptual discriminada no modelo de documentação que à peça se refere.

Neste caso, o artista indica que quaisquer degradações causadas pelo natural envelhecimento dos materiais deverão ser respeitadas, recorrendo a intervenções ou reprodução da peça apenas em caso de existência de outros factores de degradação ou perda total. Mais uma vez, nos referidos casos é autorizada a reprodução total devido ao desejo de apresentação da obra em bom estado de conservação no que se refere a danos e patologias não decorrentes da sua evolução material natural.

Produzida em 2009 por João Pedro Vale, também em parceria com Nuno Alexandre Ferreira, *Hero, Captain and Stranger* surge como a última peça documentada. O vídeo (P/B, som, 68min), que contou com inúmeros intervenientes como actores, figurantes, narrador, produção de música, director de fotografia e *designer* do poster de apresentação, apresenta-se capital no entendimento de questões sociológicas por parte dos artistas.

Os artistas desejaram, com a apresentação deste vídeo, por se tratar de um género incomum à arte, a pornografia homossexual, o questionamento de preconceitos através do confronto com os espectadores, sendo o mesmo apresentado em local específico, tornando possível uma avaliação de âmbito sociológico pelas reacções demonstradas.

No que se refere a indicações expositivas surge também uma relação íntima com o conceito, já que não é permitida a sua reprodução em modo contínuo (*loop*), devendo o vídeo

deve ser apenas apresentado em ambientes específicos tais como cinemas, ou se em contexto museológico, com hora definida, como se de uma sessão cinematográfica se tratasse.

A par do que acontece com o caso da fotografia, o presente vídeo deve ser regravado em novo suporte, em posse do artista, em caso de qualquer degradação, o que é igualmente neste contexto denominado reprodução. Esta poderá ser efectuada segundo novas tecnologias, mais avançadas, desde que não desvirtuem a peça original.

Na presente obra é relevante o certificado de autenticidade, até à data inexistente, por ainda não haver sido adquirida, dada a facilidade actual de gravação e consequentes reproduções ilícitas. Desta forma, João Pedro Vale garante o reconhecimento de originais, através da existência do documento que acompanha a compra.

É perceptível, pelos modelos de documentação elaborados, a existência de inúmeras particularidades nas indicações do artista referentes a métodos expositivos e intervenções de conservação e restauro, mostrando-se por essa razão essencial a documentação das mesmas. Apenas através do seu conhecimento total e relação entre a vertente material e imaterial se pode tornar possível o estabelecimento de metodologias de acordo com o que é, à partida, desejado pelo artista. Não devem ser descuradas as relações conceptuais apresentadas nas peças já que, tal como se verifica a partir da documentação produzida, elas são primordiais, influenciando o que deve ser o estado de conservação da peça ou as características materiais para o seu correcto entendimento.

Do estudo dos trabalhos mencionados, podem ser enumeradas as seguintes problemáticas fundamentais:

a) A autorização de reproduções nos mais diversos casos deve ser avaliada, já que aqui, tal como em obras de outros artistas, se pode questionar a importância da existência de uma única peça original, primeira produção material, desse modo desvalorizada em favor da conceptualização. A primeira obra deixa, na maioria dos casos, de apresentar a carga de valorização tradicional podendo ser substituída por sucedâneas reproduções;

b) João Pedro Vale considera que obras complexas e com possibilidade de degradações acentuadas e de mais difícil resolução devem ser efectuadas por profissionais de conservação e restauro. A categorização de complexidade de patologias varia consoante a perspectiva e conhecimento do artista, fruto da sua experiência profissional, em relação aos conservadores-restauradores, sendo que os seus pontos de vista e os destes últimos podem não ser coincidentes;

c) Em diversos casos documentados é por si considerado primordial o bom estado de conservação das peças em oposição ao que refere em *Barco Negro* e *Feijoeiro*, nas quais o artista considera virtuosas algumas degradações verificadas, facto de demonstra, uma vez mais, a importância de estudo das suas intenções;

d) No que diz respeito a indicações de montagem ou reprodução de peças, verifica-se até à data a inexistência de documentação de apoio aos proprietários para que os mesmos possam respeitar o desejado pelo artista. A ausência de recomendações específicas permite a liberdade de método expositivo, sendo apenas valorizadas questões conceptuais, veiculadas sob forma de indicações gerais, que devem ser de qualquer forma discriminadas.

Dadas as particularidades da arte contemporânea, que conta com a possibilidade de contacto com os artistas, a documentação apresenta-se vantajosa como recolha de informações essenciais. Esta deve acontecer, preferencialmente, após data produção, dada a possibilidade de esquecimento por parte do artista de certas questões, tal como se pode verificar na entrevista anexa ao modelo de documentação da peça *Fado*²².

O estado de conservação, indicações específicas de montagem ou outros aspectos que se julguem importantes devem ser anexados ao modelo de documentação referente, devendo ser por isso considerado um modelo aberto, dadas as particularidades e a constante aquisição de novos dados. As referidas indicações não são apresentadas no presente conjunto documentado,

²² Volume II — Apêndice E – Modelo de Documentação – *Fado* (Anexo I)

dado não se verificar a necessidade da sua inclusão para o que é o âmbito primordial da dissertação, que visa o conhecimento global da obra e intenções do artista de forma a poder posteriormente oferecer uma resposta correcta em caso de intervenção.

A verificação da existência de novos paradigmas, resultantes da rápida evolução da arte, apresentam-se para a conservação e restauro como desafios que devem ser pensados de modo a que sejam encontradas soluções que acompanhem a referida evolução. Actualmente não basta apenas o conhecimento material, torna-se agora necessário o entendimento de todas as questões, nomeadamente conceptuais, capazes de, em conjunto, caracterizar de uma forma completa uma obra.

Através da documentação, elaborada em parceria com os artistas, torna-se possível complementar o conhecimento da arte contemporânea, futuramente essencial nos mais diversos campos, como os da história da arte, conservação e restauro, ou outros que com a arte se relacionem. O total conhecimento das obras actualmente produzidas representará a crescente qualidade de informação necessária a posteriores intervenções e igualmente essencial para gerações futuras.

Conclusão

O acompanhamento da evolução da arte contemporânea constitui uma preocupação vital da área específica de conservação e restauro. Esse acompanhamento beneficia largamente de uma documentação eficaz como forma de estabelecer metodologias de intervenção coerentes. Estes aspectos tiveram especial enfoque ao longo da presente dissertação.

Pela frequente efemeridade dos materiais empregues assim como dimensão conceptual, característica da arte contemporânea, foi demonstrada a importância da documentação, imprescindível a futuras intervenções, capaz de assegurar, mesmo em caso de ausência do artista, a viabilidade das acções de conservação e restauro. Verificou-se a documentação como um meio essencial para a compilação de informações de forma fidedigna e com elevada relevância para estudos futuros.

João Pedro Vale, artista inserido numa geração emergente, apresenta obras que, pelos materiais empregues implicam degradações aceleradas. Através da entrevista ao artista, com vista à compilação da informação que pode ser encontrada nos modelos de documentação desenvolvidos²³, capazes de abranger a complexidade do seu trabalho, verificou-se a existência de opiniões distintas face a questões particulares da sua obra, resultantes em diversos casos de factores de dimensão conceptual que devem ser tidos em consideração aquando da necessidade de intervenção. Verificou-se assim a indispensabilidade de documentação apropriada a cada peça, isoladamente, para o entendimento de todos os factores que a compõem, dadas as diferenças existentes.

A partir da aplicação dos conteúdos teóricos ao caso de estudo apresentado, tornou-se possível o desenvolvimento de relevantes dados, tais como a biografia do autor, ou a produção de elementos documentais, até à data inexistentes, certamente capazes de contribuir para futuras investigações e/ou intervenções sobre a obra de João Pedro Vale.

O modelo de documentação elaborado, por se tratar de um modelo aberto, julga-se, a partir do trabalho desenvolvido, capaz de ser aplicado às diferentes tipologias identificadas na obra do referido artista, assim como de se adaptar e aplicar a outras obras e artistas. Este

²³ Em apêndice – Volume II.

tentou a inclusão de todos os dados que se afiguram relevantes para a identificação completa de uma obra de arte, com vista ao esclarecimento de características essenciais à área de conservação e restauro. No entanto, dever-se-á salvaguardar que, apesar de se aplicar à maioria das problemáticas actuais, a multiplicidade de manifestações artísticas se encontra em constante evolução e, nesse âmbito, poderá ser alvo de adaptações futuras a novas questões que possam surgir. A arte contemporânea, pelas suas características, não permite a execução de modelos de documentação únicos e fechados para a posteridade, tal como largamente se verificou com a arte antiga, já que as inovações surgem diariamente tornando-se, pela liberdade de expressão artística, em hipóteses difíceis de quantificar.

Os conteúdos desenvolvidos no referido modelo poderão igualmente ser úteis a estudos posteriores em áreas distintas como história da arte, crítica de arte ou qualquer outra com que a arte se relacione, cedendo informações importantes para futuras gerações.

Através da presente dissertação foi possível o desenvolvimento do estudo de assuntos que alertam a comunidade de conservadores-restauradores para a necessidade de novas abordagens face a problemas específicos que surgem com a evolução material e de identidade conceptual da arte. A arte actual possibilita o contacto com os artistas, enquanto forma de auxílio ao estabelecimento de práticas que respeitem integralmente a obra e o seu criador.

Pelos contornos de uma dissertação de mestrado foram aprofundadas apenas questões consideradas essenciais, não havendo sido desenvolvidas outras matérias complementares, como o estado de conservação das obras ou referências específicas de âmbito expositivo. Da mesma forma não foi possível, neste contexto, a documentação e estudo mais completo e complexo das obras do artista abordado, assim como a verificação da aplicabilidade do modelo a criações de outros artistas que levistem outras problemáticas.

Estes aspectos poderão ser concretizados em estudos futuros, de modo a completar, aprofundar e verificar a aplicabilidade a novas questões, contribuindo para um maior número de investigações com valor acrescentado no futuro, para uma vantajosa discussão acerca de problemáticas existentes, em prol de intervenções especializadas de sucesso.

Bibliografia

- Althöfer, Heinsz (2006), «La restauración del arte moderno y contemporáneo», Righi, Lidia (coord.) *Conservar el arte contemporáneo*, San Sebastián: Editorial Nerea, S.A., pp. 71-78.
- Andersen, Helene Nyborg (2003), *Entre a Instalação e as Palavras*. Disponível em: <http://www.joaopedrovalle.com/jpv.aspx?Lang=PT&Txt=68> [acedido a 2 de Março de 2012].
- Artists Documentation Program (2011), *Artists Documentation Program News*. Disponível em <http://www.incca.org/news/181-2011/942-menil-collection-artist-documentation-program> [acedido a 3 de Dezembro de 2011].
- Barger, Michelle (2007), «Thoughts on replication and the work of Eva Hesse», *Tate Papers, Tate's Online Research Journal*, issue 8. Disponível em <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/barger.htm> [acedido a 9 de Fevereiro de 2012].
- Beerkens, Lydia (2007), «Nothing but the real thing: considerations on copies, remakes and replicas in modern art», *Tate Papers, Tate's Online Research Journal*, issue 8. Disponível em <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/beerkens.htm> [acedido a 9 de Fevereiro de 2012].
- BELL, Julian (2009), *Espelho do Mundo: uma nova história da arte*, Lisboa: Orfeu Negro.
- Berndes, Christiane; Working Group Registration and Documentation (2005), «New registration models suited to modern and contemporary art», Hummelen, IJsbrand; Sillé Dionne (ed.), *Modern art: who cares?: An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, London: Archetype Publications, pp.173-178.
- Buck, Anne de; Huys, Frederika (2007), «The Preservation of Installations», *Inside Installations Booklet*, Eindhoven: Edition 5000, pp. 45-47.

- Cooper, Harry (2007), «Thoughts on thoughts on replication», *Tate Papers, Tate's Online Research Journal*, issue 8. Disponível em <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/cooper.htm> [acedido a 9 de Fevereiro de 2012].
- Curtis, Penelope (2007), «Replication: then and now», *Tate Papers, Tate's Online Research Journal*, issue 8. Disponível em <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/curtis.htm> [acedido a 8 de Fevereiro de 2012].
- E.C.C.O. – *Directrizes Profissionais*. Disponível em <http://www.ecco-eu.org/about-e.c.c.o./professional-guidelines.html> [acedido a 5 de Outubro de 2011].
- Ferreira, Nuno Alexandre (2004), «Não há caminho para o fim», *Luzboa- A Arte da Luz em Lisboa*, Lisboa: Ed. Extramuros.
- Ferreira, Nuno Alexandre (2007), *Qualquer Coincidência com a Realidade é Pura Semelhança*. Disponível em <http://www.joaopedrovale.com/jpv.aspx?Lang=PT&Txt=71> [acedido a 2 de Março de 2012].
- Ferreira, Nuno Alexandre (2006), *Quem mais chora menos*. Disponível em <http://www.joaopedrovale.com/jpv.aspx?Lang=PT&Txt=74> [acedido a 2 de Março de 2012].
- FOSTER, Hal; [et al.] (2007), *Art since 1900*, 2ª ed, London: Thames & Hudson.
- Foundation for the Conservation of Modern Art (2005a), «The decision-making model», *Modern art: who cares?: An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, London: Archetype Publications, pp.164-172.
- Foundation for the Conservation of Modern Art (2005b), «The model for data registration», Hummelen, IJsbrand; Sillé Dionne (ed.), *Modern art: who cares?: An interdisciplinary*

research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art, London: Archetype Publications, pp.179-185.

- Gale, Matthew; [et al.] (2009), «Competing Commitments: a Discussion about Ethical Dilemmas in the Conservation of Modern and Contemporary Art», *Conservation Perspectives, the Getty Conservation Institute Newsletter*. Disponível em http://getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/24_2/dialogue.html [acedido a 2 de Novembro de 2011].
- Gantzert-Castrillo, Erich (1999), «The Archive of Techniques and working Materials used by Contemporary Artists», Corzo, Miguel Angel (ed.), *Mortality, Immortality: The Legacy of 20th-Century Art*, Singapore: J. Paul Getty Trust, pp.127-130.
- Goldberg, Roselee (2007), *A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente*, Lisboa: Orfeu Negro.
- González-Varas, Ignacio (2003), *Conservación de Bienes Culturales: Teoría, historia, principios y normas*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- Godfrey, Tony (2006), «What happened next in conceptual art: chapter eleven», *Contemporary Magazine*, London: pp.16-17.
- Heydenreich, Gunnar (2011), «Documentation of Change – Change of Documentation», Scholte, Tatja; Wharton, Glenn (ed.), *Inside Installations: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, [S.l.]: Amsterdam University Press, pp.155-171.
- Hopkins, David (2000), *After Modern Art: 1945-2000*, Hong Kong: Oxford University Press.
- Hummelen, IJbrand; Sillé, Dionne (2005), «Preface», Hummelen, IJbrand; Sillé Dionne (ed.), *Modern art: who cares?: An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, London: Archetype Publications, pp.10-11.

- Hummelen, IJsbrand (2005), «Conservation Strategies for Modern and Contemporary Art: recent developments in the Netherlands» *CR: interdisciplinair vakblad voor conservering en restauratie*, nº6, Amsterdam, pp.22-26. Disponível em http://www.inside-installations.org/project/detail.php?r_id=60&ct=literature [acedido a 3 de Dezembro de 2011].
- Jurgens, Sandra Vieira (2005), *Terra Mágica*. Disponível em <http://www.joaopedrovale.com/jpv.aspx?Lang=PT&Txt=66> [Acedido a 2 de Março de 2012].
- Klein, Yves (1959), «The evolution of art towards the immaterial», Charles Harrison e Paul Wood (ed.), *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, USA: Blackwell Publishing, pp.818-820.
- Keune, Pieter (2005), «Standards for art materials are needed: join forces now», Hummelen, IJsbrand; Sillé Dionne (ed.), *Modern art: who cares?: An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, London: Archetype Publications, pp.154-157.
- Lapa, Pedro (2008), «O Vício da História», *João Pedro Vale: Nascido a 5 de Outubro*, Lisboa: Ed. ADIAC Portugal / Tugaland, pp. 10-87.
- Lapa, Pedro (2003), «Objectos de Fronteira», *VII Prémio União Latina*, Culturgest, Lisboa. Disponível em: <http://www.joaopedrovale.com/jpv.aspx?Lang=PT&Txt=63> [acedido a 12 de Abril de 2012].
- Laurenson, Pip (2011), «Vulnerabilities and contingencies in the conservation of time-based media works of art», Scholte, Tatja; Wharton, Glenn (ed.), *Inside Installations: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, [S.l.]: Amsterdam University Press, pp.35-43.
- LeWitt, Sol (1967), «Paragraphs on Conceptual Art», Charles Harrison e Paul Wood (ed.), *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, USA: Blackwell Publishing, pp.846-849.

- Méredieu, Florence de (1994), *Histoire Matérielle & Immatérielle de l'Art Moderne*, Paris: Bordas Cultures.
- Montorsi, Paolo (2006), «Una teoría de la restauración del arte contemporáneo», Righi, Lidia (coord.), *Conservar el arte contemporáneo*, San Sebastián: Editorial Nerea, S.A., pp. 11-60.
- Mundy, Jennifer (2007), «Why/why not replicate?», *Tate Papers, Tate's Online Research Journal*, issue 8. Disponível em <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/mundy.htm> [acedido a 8 de Fevereiro de 2012].
- Muñoz-Viñas, Salvador (2010), «The Artwork that Became a Symbol of Itself: Reflections on the Conservation of Modern Art», Hummelen, IJsbrand; Sillé Dionne (ed.), *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art: Reflections on the Roots and the Perspectives*, London: Archetype Publications, pp. 9-20.
- Nicolau, Ricardo (2005), *Cru, Claro*. Disponível em <http://www.joaopedrovale.com/jpv.aspx?Lang=PT&Txt=46> [acedido a 2 de Março de 2012].
- Nunes, Sofia (2009), *Amalia*. Disponível em <http://www.joaopedrovale.com/jpv.aspx?Lang=PT&Txt=81> [Acedido a 2 de Março de 2012].
- Perry, Roy A. (2006), «Conservar el cambio: la protección de los cuadros modernos en la Tate Gallery», Righi, Lidia (coord.), *Conservar el arte contemporáneo*, San Sebastián: Editorial Nerea, S.A., pp. 61-70.
- Reis, Paulo (2007), «É a verdade que a oculta que não há verdade», Reis, Paulo, *João Pedro Vale*, Santiago de Compostela: Ed. Dardo ds, pp. 9 – 33.
- Rocha, Vitória (2003), *A originalidade como requisito de protecção pelo Direito de Autor: algumas reflexões*. Disponível em www.verbojuridico.com [acedido a 17 de Fevereiro de 2012].

- Schädler-Saub (2010), «Conservation of Modern and Contemporary Art: what remains of Cesare Brandi's *Teoria del Restauro*?», Schädler-Saub, Ursula; Weyer, Angela, *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art: Reflections on the Roots and the Perspectives*, London: Archetype Publications, pp. 62-70.
- Sharp, Chris (2008), «Arte e Mentiras», *João Pedro Vale: Nascido a 5 de Outubro*, Lisboa: Ed. ADIAC Portugal / Tugaland, pp. 99-126.
- Sillé, Dionne (2005), «Introduction to the Project», Hummelen, IJsbrand; Sillé Dionne (ed.), *Modern art: who cares?: An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, London: Archetype Publications, pp.14-19.
- Silvério, João (2010), *A preto e branco*. Disponível em <http://www.joaopedrovale.com/jpv.aspx?Lang=PT&Txt=87> [acedido a 3 de Março de 2012].
- Silvério, João (2006), *Exótico? Não! Transgressivo*. Disponível em <http://www.joaopedrovale.com/jpv.aspx?Lang=PT&Txt=67> [Acedido a 2 de Março de 2012].
- Skowranek, Heide (2007), «Should we reproduce the beauty of decay? A *museumleben* in the work of Dieter Roth», *Tate Papers, Tate's Online Research Journal*, issue 8. Disponível em <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/skowranek.htm> [acedido a 8 de Fevereiro de 2012].
- Sturman, Shelley (2005), «Necessary dialogue: the artist as partner in conservation», Hummelen, IJsbrand; Sillé Dionne (ed.), *Modern art: who cares?: An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, London: Archetype Publications, pp.393-396.
- Urlus, Ariadne (2005), «Proceedings», Hummelen, IJsbrand; Sillé Dionne (ed.), *Modern art: who cares?: An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, London: Archetype Publications, pp.346-349.

- Videira, Rosa (2008), *Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos*, Lisboa: Livraria Petrony Editores.
- Wharton, Glenn (2005), « The Challenges of Conserving Contemporary Art», Altshuler, Bruce, *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*, Princeton e Oxford: Princeton University Press, 2005 pp. 163-178.
- Wilmot, Robert (1985), «Conservation of Contemporary Art: A Question of Ethics», *The Australian Institute for the Conservation of Cultural Material (AICCM) Bulletin*, vol. 11, nº3, pp.55. Disponível em http://www.aiccm.org.au/index.php?option=com_content&view=article&id=629:conservation-of-contemporary-art-a-question-of-ethics&catid=62:1985-iccm-bulletin-volume-11-no-3&Itemid=44 [acedido a 5 de Outubro de 2011].