



Maria de Lurdes Matos Nunes Marrinhas

Licenciada em Conservação e Restauro

Práticas museológicas para a conservação e gestão de espólios *time-based media* em Portugal, um ponto de situação.

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Conservação e Restauro

Orientador: Rita Macedo, Professora Auxiliar, DCR, FCT/UNL

Júri:

Presidente: Joana Lia Ferreira, Professora auxiliar da
Faculdade de Ciências e Tecnologia da
Universidade NOVA de Lisboa.

Arguente: Helena Silva Barranha Gomes, Professora
auxiliar do Instituto Superior Técnico,
Universidade de Lisboa.

Orientadora: Rita Macedo, Professora auxiliar da
Faculdade de Ciências e Tecnologia da
Universidade NOVA de Lisboa.



FACULDADE DE
CIÊNCIAS E TECNOLOGIA
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

Abril, 2020

Práticas museológicas para a conservação e gestão de espólios *time-based media* em Portugal, um ponto de situação.

Copyright © Maria de Lurdes Matos Nunes Marrinhas, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa.

A Faculdade de Ciências e Tecnologia e a Universidade Nova de Lisboa têm o direito, perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicar esta dissertação através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, e de a divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objetivos educacionais ou de investigação, não comerciais, desde que seja dado crédito ao autor e editor.

Agradecimentos

Quero começar por agradecer à Investigadora Hélia Marçal pela introdução cativante e crítica à conservação de arte contemporânea no meu primeiro ano de Licenciatura e à Doutoranda Sofia Gomes pela orientação em projetos prévios à realização da presente tese que despertaram o meu interesse pela área.

Um especial agradecimento à Professora Rita Macedo por todo apoio e orientação ao longo da Licenciatura e em especial no Mestrado.

Aos sete entrevistados no decorrer deste estudo o meu sincero agradecimento, não só pelos testemunhos partilhados, sem os quais seria impossível realizar o presente ponto de situação, como também pela disponibilidade, transparência e simpatia demonstrada desde o primeiro dia.

Aos meus colegas do curso de conservação e restauro.

À minha família e amigos.

Resumo

A presente dissertação tem como objetivo explorar uma área relativamente recente na comunidade da conservação, *time-based media art conservation*, no contexto museológico português. Através da recolha e análise de testemunhos de profissionais envolvidos na gestão e cuidado de coleções de arte contemporânea, iniciou-se um estado da arte relativo às práticas e políticas museológicas aplicadas aos espólios de *time-based media*, em território nacional. No estudo foram abrangidas as seguintes instituições: Museu Nacional de Arte Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian – Coleção Arte Moderna, Fundação de Arte Moderna e Contemporânea – Coleção Berardo, Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest e Fundação de Serralves - Museu de Serralves. No desenvolvimento do trabalho de investigação foi fundamental compreender as principais preocupações, desafios e diretrizes práticas museológicas que visam a preservação de espólios *time-base media*, através do estudo de projetos de investigação e publicações de museus internacionais pioneiros na conservação de obras que envolvem o tempo como dimensão e componentes tecnológicos de ponta.

Com o ponto de situação realizado, concluiu-se que a área específica da conservação de *time-based media* em contexto prático português requer vários desenvolvimentos. No nosso entendimento, é necessário um grande impulso do setor no sentido da implementação de estratégias de gestão e conservação que garantam a sobrevivência e exposição destas obras dentro de parâmetros funcionais e éticos. Ambiciona-se que a presente investigação impulse a realização de novos estudos empíricos, mais específicos e direcionados, como resposta às diferentes observações realizadas.

Palavras-chave: Preservação, *time-base media* arte, gestão de coleções, papel do conservador, contexto português.

Abstract

The aim of this Dissertation Thesis is to explore a relatively recent area in conservation, which is the time-based media art conservation, in the Portuguese museum context. The study consists of gathering and analysing various testimonies by professionals who are involved in the management and care of the main portuguese contemporary art collections, namely: Museu Nacional de Arte Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian – Coleção Arte Moderna, Fundação Museu Coleção Berardo, Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest e Fundação de Serralves - Museu de Serralves. Along this work it has been crucial to understand the state of the art and the main recommendations coming from pioneering time-based media conservation museum departments.

The specific area time-based media art conservation in Portugal still requires a great development. It is our understanding, that a significant impulse to the sector is needed to implement management and conservation strategies that may ensure the survival and future exhibition of these works within ethical parameters. With the present state of the art based on different perspectives about the current state of management and care of time-based media art collections and subsequent reflections, it is our goal to create an impulse to new empirical studies, more specific and focused, that can work as an answer to the problems observed.

Keywords: Preservation *time-based media art*, *media art*, collections management, Portuguese museum context.

Conteúdo

Introdução	1
Âmbito do estudo.....	1
Abordagem metodológica.....	2
Estrutura	3
Parte 1 - Conservação de time-based media	4
O papel do Conservador de <i>time-based media</i>.	4
Conservação de TiBM, práticas de museus internacionais e diretrizes de projetos internacionais	4
Fase de aquisição, recolha e produção de documentação e recolha de elementos de arquivo.....	4
Depósito em reserva e estratégias de preservação.....	5
Exposição: preparação, reinstalação e documentação das obras.	8
Parte 2 - Práticas de conservação, preservação e gestão de espólios TiBM, em contexto nacional	10
Desenvolvimento do estudo empírico	10
Campo de Trabalho	10
Metodologia – desenvolvimento do estudo empírico	11
Apresentação e discussão de dados empíricos.	12
Incorporação de obras de arte: presença do conservador, documentação e elementos de arquivo.....	13
Cuidado em reserva e ações de conservação preventiva em TiBM.....	17
Exposições: preparação e reinstalação de obras TiBM	26
Considerações finais e perspetivas futuras	27
Bibliografia	29
Anexo 1	31
Conservação de time-based media: contributos para o desenvolvimento da área (1999-2019).	31
Anexo 2	Erro! Marcador não definido.
Escassa produção de documentação e recolha de elementos de arquivo no passado e resposta dos atuais profissionais envolvidos na gestão e cuidado das coleções...	Erro! Marcador não definido.
Anexo 3	Erro! Marcador não definido.
Documentação de arquivo consultada	Erro! Marcador não definido.

Lista de abreviaturas

ANIM – Arquivo Nacional de Imagem em Movimento.

MCB – Museu Coleção Berardo.

MMA – Matters in Media Art.

MNAC – Museu Nacional de Arte Contemporânea.

TiBM – *time-based media*.

Lista de figuras

Figura 1 – Comparação de respostas simplificadas recolhidas no estudo empírico entre a utilização do termo “migração” e “digitalização” como estratégias de preservação. Quando a digitalização é um dos processos de migração analógico-digital..... 25

Lista de tabelas

Tabela 1 – Principais Museus de arte contemporânea em Portugal e respetivas coleções de time-based media art. 10

Tabela 2 - Pré-seleção da amostra em estudo, instituições e profissionais a entrevistar. ..**Erro!**

Marcador não definido.

Tabela 3 - Condições ambientais das reservas mistas onde se encontram os suportes e equipamentos de obras TiBM e como referência as condições do arquivo nacional de imagem em movimento (ANIM). 19

Tabela 4 – Cópias de segurança e redundância geográfica na amostra em estudo. 20

Tabela 5 – Emprego de estratégias de preservação na amostra em estudo. 24

Introdução

Âmbito do estudo

No mundo do mercado tecnológico ambiciona-se o progresso e a inovação. Novos dispositivos são criados ou melhorados todos os dias, as tecnologias mudam rapidamente em pouco tempo, sendo um mundo em contante crescimento. Com a evolução e democratização de novos meios tecnológicos e a entrada na era digital, novos meios, equipamentos e formatos surgem todos os dias com características próprias e complexas. Para além do impacto na vida quotidiana, o desenvolvimento tecnológico que se viveu nas últimas décadas permitiu aos artistas encontrar novas formas de exploração e criação artística. Progressivamente, museus de todo o mundo têm vindo a adquirir obras que fazem uso das novas tecnologias. Porém, quando o mundo das novas tecnologias entra no mundo da arte, do ponto de vista da conservação surgem novas preocupações relacionadas com aspetos como a instabilidade, a vulnerabilidade e o risco de obsolescência inerentes às tecnologias de ponta.

Nas últimas décadas, grandes museus de arte contemporânea começaram a enfrentar publicamente os desafios éticos e técnicos de colecionar, preservar e expor este tipo de espólios através do desenvolvimento de práticas museológicas adaptadas a uma nova realidade, participação em projetos interdisciplinares e com a criação de departamentos dedicados a uma nova área de especialidade (Macedo, R., Marçal, H. P. 2019). Exemplos dessas instituições são a Tate, em Londres, o Museum of Modern Art ou o Guggenheim, em Nova Iorque. No Anexo 1 é apresentada uma breve revisão de literatura, intitulada “Conservação de *time-based media*: contributos para o desenvolvimento da área (1999-2019)”, na qual, através da análise dos principais resultados de diferentes projetos museológicos e investigações académicas se pretendeu observar a evolução de discussões relacionadas com ética profissional, novas abordagens e soluções e estratégias de preservação passíveis de serem adotadas pela nova realidade museológica. Parte dos projetos de investigação desenvolvidos apresenta também um forte cunho colaborativo, uma colaboração tanto a nível interdisciplinar, de trabalho em equipa de profissionais de diferentes áreas, desde conservadores, curadores, *registars*, gestores, técnicos especialistas em computação e software, entre outros, bem como uma colaboração inter-institucional.

Time-based media art é um termo aplicado a obras que integram o tempo como dimensão (Laurenson, P. 2001a). Ou seja, obras que possuem uma duração, uma lógica temporal segundo a qual se experiencia a obra, sendo essa a principal característica definidora do termo. O meio pelo qual a obra é transmitida é indispensável, no entanto, não tem implicações na definição do termo (Macedo, R., Marçal, H. P. 2019). Obras de arte passíveis de se inserirem na definição de TiBM podem não ter um suporte físico, como no caso da performance (Tate 2019) ou surgir nos mais variados suportes materiais. Exemplos destas obras podem ser encontrados em diferentes suportes, desde os tradicionais

suportes filmicos e videográficos, a instalações complexas que envolvam desde som, luz, agentes mecânicos e/ou eletrônicos, até às mais recentes explorações de tecnologias computacionais, como por exemplo, *software art*, *net art* e realidade virtual (The Solomon R. Guggenheim Foundation 2019, Laurenson, P. 2004). No presente estudo optou-se pelo uso do termo *Time-based media*, no entanto, importa referir que na literatura surgem, por vezes, publicações de investigações relevantes na área onde são utilizados outros termos abrangentes como *Media Art*, *New Media Art*, e os mais recentes Digital Cultural e *Born-digital Art*. A expressão Media Art, particularmente popular na literatura académica alemã, é extensível a todos os meios de comunicação: imprensa, rádio, fax, telefone, comunicações via satélite, vídeo e televisão, luz, eletricidade, cinema, fotografia e também computadores, *software*, Internet e jogos de vídeo (Quaranta, D. 2013). *New media art*, geralmente, é utilizado para cobrir práticas artísticas que utilizam qualquer tipo de tecnologia de ponta, como os formatos de vídeo, som, equipamentos eletrônicos, digitais e Internet (DOCAM, Quaranta, D. 2013). Por fim, os termos Digital Cultural e Born-digital Art, como o nome incida restringe-se ao campo do digital e nestes, além do vídeo, software e Internet, pode se incluir a arte interativa, realidade virtual e jogos de vídeo (Guttenbrunner M. et al. 2010).

A presente dissertação de mestrado tem como objetivo explorar a área da conservação de obras de arte *time-based media* (TiBM), no contexto museológico português. Pretende-se compreender de que forma os museus de arte contemporânea em Portugal se relacionam com os desenvolvimentos internacionais no campo da preservação de TiBM. No presente estudo foram abrangidas as seguintes instituições: Museu Nacional de Arte Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian – Coleção Arte Moderna, Fundação de Arte Moderna e Contemporânea – Coleção Berardo, Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest e Fundação de Serralves - Museu de Serralves. Neste contexto, com o mapeamento das práticas e políticas aplicadas, e por comparação com as referências internacionais selecionadas, ambiciona-se responder às seguintes questões:

- 1) De que forma os museus portugueses de arte contemporânea, selecionados para o presente estudo, estão a realizar a gestão e cuidado de espólios TiBM?
- 2) Os principais resultados e diretrizes de iniciativas, desenvolvidas nas últimas décadas, para a conservação de TiBM tiveram repercussão nas práticas vigentes das instituições museológicas portuguesas selecionadas?

Abordagem metodológica

Primeiramente realizou-se um levantamento bibliográfico, com a pesquisa direcionada para os seguintes temas: estratégias de preservação, práticas de conservação e gestão de coleções *time-based media*, em contexto museológico internacional. Analisou-se a informação partilhada por um conjunto de museus internacionais, pioneiros do estudo da preservação e exposição de arte que envolvam

TiBM e pela sua participação em projetos internacionais de relevância na área. Paralelamente, analisou-se os resultados de projetos de investigação dedicados à realidade museológicas e gestão e preservação de espólios TiBM. Pretendendo-se compreender quais as preocupações, estratégias e práticas de conservação referentes a obras e coleções que envolvem componentes tecnológicos e a dimensão de tempo. Relativamente ao contexto museológico nacional, efetuou-se uma investigação direcionada para os principais museus de arte contemporânea, que incluiu um levantamento quantitativo da representatividade das coleções de TiBM, com o intuito de definir a amostra de estudo. No estudo empírico pretendeu-se refletir sobre a forma como as preocupações, diretrizes e práticas museológicas, referidas nos projetos de investigação, se verificam em contexto nacional. Para o efeito, avaliou-se a necessidade de recolha de informação proveniente de fontes orais no estudo das amostras nacionais, através da realização de entrevistas a profissionais envolvidos na conservação e gestão das respetivas coleções.

Estrutura

A presente dissertação está dividida em duas partes, sendo a primeira parte exclusivamente dedicada à revisão de literatura referente às práticas de conservação em TiBM e a segunda parte dedicada ao estudo empírico realizado sobre a conservação de TiBM nos principais museus de arte contemporânea nacionais. A primeira parte inicia com um breve subcapítulo dedicado ao papel do conservador de TiBM, seguindo-se um subcapítulo dedicado à informação e recomendações partilhadas por museus internacionais pioneiros na preservação e exposição de arte *time-based media* e pela sua participação em projetos internacionais de relevância na área. No mesmo subcapítulo, também, apresentar-se-á uma seleção de resultados de projetos de investigação dedicados à realidade museológicas e gestão e preservação de espólios TiBM, como a *Variable Media* e o MMA. No âmbito da pequena história da conservação de TiBM, (Anexo 1) é apresentada uma revisão de literatura, intitulada de “Conservação de *time-based media*: contributos para o desenvolvimento da área (1999-2019)”. A segunda parte da presente dissertação é dedicada ao estudo empírico desenvolvido. Inicia-se com um capítulo dedicado ao aprofundamento do campo de estudo e metodologia utilizada, seguindo-se o grande capítulo de apresentação e discussão crítica dos principais resultados obtidos. Além dos dados apresentados no corpo de texto principal, poderão ser consultados mais dados recolhidos no desenvolvimento do estudo empírico no Anexo 2. Esta informação, apesar de bastante interessante para o atual panorama museológico nacional, afasta-se do foco da presente dissertação, razão pela qual é apresentada e discutida em anexo. Por fim, o último capítulo do corpo de texto principal apresenta uma síntese das diversas observações, realizadas no capítulo anterior, sendo, também, discutidas perspetivas futuras relacionadas com o trabalho desenvolvido.

Parte 1 - Conservação de time-based media

O papel do Conservador de *time-based media*.

A conservação de obras TiBM visa determinar, gerir e monitorizar o grau de variação aceitável a curto, médio e longo prazo que uma obra pode sofrer em resposta aos diferentes ambientes de exposição, desenvolvimentos tecnológicos, conceitos de curadoria e design de exposição. Para fazer uma avaliação informada, o conservador-restaurador deve entender a função e as características das tecnologias envolvidas e identificar o impacto específico na identidade estética, conceptual e histórica da obra de arte (The Solomon R. Guggenheim Foundation 2019). Para que o conservador consiga exercer as funções descritas anteriormente, nomeadamente nas tomadas de decisão e na gestão da variabilidade, é essencial que exista uma documentação completa que abranja as questões tangíveis e intangíveis definidoras da identidade da obra. A documentação de obras com meios tecnológicos de ponta é, geralmente, complexa e exige uma forte interdisciplinaridade desafiando, por um lado, os sistemas tradicionais de inventariação (Matters in Media Art 2015a) e, por outro, o conhecimento académico tradicional da área. Segundo Vivian van Saaze a produção de documentação para a conservação de arte contemporânea é de extrema importância, no entanto, a forma como é produzida afeta, não só, a identidade da obra no presente, como influencia as decisões do futuro (van Saaze, V. 2013).

Conservação de TiBM, práticas de museus internacionais e diretrizes de projetos internacionais.

Fase de aquisição, recolha e produção de documentação e recolha de elementos de arquivo.

A gestão e conservação de obras de TiBM exige por parte dos profissionais museológicos envolvidos uma abordagem proativa e crítica. Todos os autores e fontes consultadas referem que o momento de aquisição é fundamental para uma recolha de informação capaz de garantir a preservação de obras TiBM a longo prazo. Os profissionais envolvidos no departamento de conservação de TiBM da Tate mencionam que durante a fase de aquisição a presença do conservador e o seu trabalho com o/a artista e/ou assistente e com os curadores é fundamental (Tate, 2019). Segundo os profissionais envolvidos na conservação de TiBM no Guggenheim, o conservador deverá conseguir reunir toda a informação sobre os processos técnicos de produção, o(s) formato(s) da obra, histórico de exposição, parâmetros de instalação e variabilidade, e significado dos dispositivos ou tecnologias usadas na obra (The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2019). A recolha de informação técnica e conceptual terá como objetivo adquirir um conhecimento aprofundado sobre a obra em questão, mas não só. Segundo as fontes consultadas, é importante definir as diferentes características e componentes e esclarecer quais os aspetos necessários à apresentação e preservação da obra. Este trabalho documental

permitirá definir um plano estratégico de preservação claro e desenvolvida individualmente para cada obra (The Solomon R. Guggenheim Foundation 2019, Tate 2019, Matters in Media Art 2015b). Na aquisição de obras TiBM que envolvem novos media, as recomendações das fontes consultadas estão mais uma vez em consenso, sendo recomendado que, entre os componentes tecnológicos que entram na coleção, deve ser incluído o formato *master* de artista¹ e uma cópia de exposição da obra fornecidos pelo/a artista ou galeria. Podem, também, ser incluídas cópias adicionais, como *masters* de arquivo ou *sub-masters*² (The Solomon R. Guggenheim Foundation 2019, Tate 2019, LIMA & SBMK 2016). O conservador assumirá então a responsabilidade de verificar a qualidade e a condição de todos os constituintes materiais da obra de arte, incluindo dos elementos tecnológicos fornecidos (The Solomon R. Guggenheim Foundation 2019, Matters in Media Art 2015b). Por exemplo, no departamento de conservação TiBM da Tate, após a receção de formatos digitais, os conservadores analisam as informações intrínsecas ao ficheiro, tais como a met data e propriedades do vídeo ou som – Codec ID, Bit rates, duração, entre outros³.

Depósito em reserva e estratégias de preservação.

Na iniciativa *Variable Media*, um esforço museológico iniciado no Guggenheim (Nova York) e suportado pela Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology (Montreal), entre 1999 e 2004 um dos aspetos fundamentais da abordagem do referido projeto foi a tentativa de definir a obra independentemente do seu meio e materiais constituintes. Esta foi uma iniciativa da conservadora Carol Stringari, que defende que a significação da obra pode não estar especificamente vinculada a um qualquer elemento, pode estar associada à sua transformação ou degradação inerente. Verifica-se aqui uma mudança de perspetiva no pensamento que permite considerar “novas” estratégias de preservação, independentemente da conservação restrita ao meio original da obra. C. Stringari encorajou também a um diálogo aberto e interdisciplinar com artistas, como uma das fontes primárias de informação uma vez que, segundo a autora, essa interação ajudaria a definir graus aceitáveis de alteração (Stringari, C. 2003). Em *Permanence Through Change: Variable Media Approach*, publicação resultante da iniciativa *Variable Media*, foram sugeridas quatro estratégias de preservação para o combate ao risco de obsolescência dos suportes: o cuidado em reserva (mais tradicional), a emulação, a migração e a reinterpretação (estratégia mais radical) por vários dos autores participantes na iniciativa (Depocas, A. Ippolito, J. Jones, C. (eds) 2003).

¹ Entende-se por “ficheiro *master*”, ou *master* de artista, o ficheiro que possui a melhor qualidade possível, este está geralmente relacionado com a forma pela qual foi inicialmente produzido. É o ficheiro de referência da obra.

² *Sub-masters* ou *masters* de arquivo, são ficheiros produzidos a partir do *master* de artista, sem compressão, e em suportes de arquivo, como forma de preservação.

³ Para mais informações sobre os trabalhos desenvolvidos no referido departamento de conservação de TiBM consultar: Tate, London (2018). Time Based Media. Obtido em 31 de outubro de 2018, de <https://www.tate.org.uk/about-us/conservation/time-based-media>.

O depósito e cuidado em reserva é a prática padrão para a maioria dos museus, independentemente do tipo de coleção a ser preservado. Sucintamente, o armazenamento em reserva não é mais do que o depósito dos objetos num ambiente controlado e adaptado às condições exigidas por cada elemento material, prolongando o seu tempo de vida. No entanto, as coleções de *media art* não sobrevivem em condições de armazenamento passivo, requerendo uma manutenção ativa. Segundo o testemunho de Joanna Phillips, conservadora de *time-based media*, contrariamente a outras formas de arte, como por exemplo pintura ou escultura, as obras de *TiBM* não têm uma vida útil per se, podem quebrar ou morrer sem que ninguém se aperceba. E na maioria dos casos após a ocorrência de dano é tarde de mais para atuar, sendo necessário agir preventivamente antes da ocorrência de danos (The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2019).

De acordo com os profissionais de conservação de arte *TiBM* do Guggenheim, conservam-se projetores e hardware original funcionais durante o máximo de tempo possível e quando já não é possível fazê-lo, armazenam-se as máquinas obsoletas com interesse histórico e tecnológico.

No entanto, a preservação de conteúdos, independentemente do suporte tecnológico, requer mais atenção e ações proativas por parte da conservação. Segundo os resultados do projeto MMA, independentemente do tamanho da coleção, existem quatro princípios fundamentais no armazenamento e cuidado em reserva de *media art*. O primeiro princípio é a redundância geográfica, segundo o qual devem existir várias cópias de dados em diferentes localizações geográficas, e deve estar em vigor um plano de recuperação de catástrofe (Matters in Media Art 2015c). A produção de cópias de segurança é de extrema importância (LIMA & SBMK 2016). Por exemplo, a vida útil de um disco rígido varia entre três meses e cinco anos. No caso de a instituição ter apenas um disco rígido e ele avariar, a recuperação dos dados não é garantida e é bastante cara, o que se pode revelar um acidente catastrófico (Matters in Media Art 2015c). Como princípio básico é importante perceber que possuir uma cópia de segurança é insuficiente, é importante ter pelo menos três cópias de segurança em pelo menos dois suportes diferentes (por exemplo: disco rígido, servidores, fita LTO, flash drive, cloud) e em pelo menos duas localizações geográficas diferentes. O segundo princípio é o *fixity checking*, a monitorização regular dos ficheiros com o objetivo de detetar corrupções ou alterações indesejadas. Se na preservação digital existem algoritmos que auxiliam a monitorização dos dados (Matters in Media Art 2015c), nos suportes analógicos/físicos é necessário aceder e avaliar criteriosamente o conteúdo e propriedades dos suportes periodicamente, seguindo rotinas de monitorização (Dover, C. 2016). O terceiro princípio é o acesso e segurança dos dados, o acesso rápido e restrições de acesso aos dados deverá ser apropriado ao uso pretendido e ao nível de proteção necessário. Por exemplo, é considerada boa prática limitar o acesso aos *masters* não só para prevenir a ocorrência de alterações indesejadas como, também, por questões legais e de *copyright* (Matters in Media Art 2015c). O quarto princípio fundamental, relativamente a armazenamento e cuidado em

reserva de *media art*, apresentado nos resultados do projeto MMA, é a monitorização da tecnologia utilizada no armazenamento dos dados. A tecnologia de armazenamento também muda rapidamente, por isso, é importante avaliar quando será necessária a realização de migração de dados para novas tecnologias de armazenamento (Matters in Media Art 2015c).

Em instituições museológicas com grandes espólios de TiBM, como por exemplo o Guggenheim, os gestores e conservadores da coleção poderão recorrer à tática de “categorização de equipamentos de reprodução e exposição” como ferramenta auxiliar na gestão da coleção, espaço e recursos. Os profissionais envolvidos na gestão e conservação de TiBM do Guggenheim apresentam, no website da instituição, uma categorização de acordo com a importância do equipamento para o significado da obra e da coleção, tendo em consideração o grau de possibilidade de substituição⁴. Na gestão de espólios TiBM, e segundo os resultados apresentados por MMA, é também importante definir categorias para os suportes *media* e documentação associada presentes na coleção, o que pode incluir: *masters* (o material proveniente do artista, galeria ou proprietário) *masters*/cópias de arquivo (cópias derivadas do *master* do artista, produzidos pela instituição ou galeria com o propósito de preservação) cópias de exposição (derivados dos *masters* para acesso, exposição ou empréstimo) e material auxiliar (documentação criada ou recebida, relacionada com o processo de criação e requisitos de instalação, o que pode incluir as instruções de montagem do artista e documentação de exposições) (Matters in Media Art 2015c).

Como referido anteriormente, em *Permanence Through Change: Variable Media Approach*, além do cuidado em reserva, foram indicadas mais três estratégias de preservação, a migração, a emulação e a reinterpretação (The Solomon R. Guggenheim Foundation 2019, LIMA & SBMK 2016). No entanto, estas estratégias de conservação dependem também da existência de uma documentação abrangente e apropriada à preservação das obras a longo prazo, que permita suportar a tomada de decisão (LIMA & SBMK 2016). A migração é uma prática comum em diversas áreas e contextos relacionados com o tratamento de dados e mesmo no dia-a-dia de um utilizador assíduo das novas tecnologias, mesmo que por vezes esta ação passe despercebida. Sucintamente, a migração não é mais do que a ação que permite a transferência de dados de um determinado suporte/formato para novos suportes/formatos. É um procedimento realizado, geralmente, nos casos em que o dispositivo de destino não suporta o formato de origem, ou para converter dados incompatíveis ou obsoletos num formato/suporte

⁴ A equipa de conservação do Guggenheim estabeleceu três categorias: (1) equipamentos dedicados; (2) equipamentos compartilhados e com potencial de obsolescência e (3) equipamentos genéricos, não dedicados. A primeira categoria engloba equipamentos dedicados/exclusivos de uma obra em particular, no caso, por exemplo, de equipamentos projetados ou modificados pelo artista. A segunda categoria compreende equipamentos genéricos (não dedicados), mas potencialmente obsoletos, que se tornaram cada vez mais raros e, portanto, mais valiosos. Em vez de serem usados para uma única obra, os equipamentos desta categoria são compartilhados por um grupo de obras da coleção. Por fim, a terceira categoria abrange a grande quantidade de equipamentos de exposição não-dedicada que são genéricos e passíveis de serem substituídos. Para mais informações sobre o tema, consultar: The Solomon R. Guggenheim Foundation (2018). Time-Based Media. Obtido em 01 de outubro de 2018, de <https://www.guggenheim.org/conservation/time-based-media>.

compatível ou moderno, respetivamente (LIMA & SBMK 2016). Em contexto museológico e por questões de sustentabilidade, é recomendada a aplicação desta medida em cópias fiéis ao original, de forma a garantir que no futuro será possível aceder ao conteúdo dos ficheiros com a tecnologia existente (Tate 2019). A equipa de conservação de TiBM da Tate, recomenda a criação de uma política de migração, em que as entidades competentes estabeleçam períodos regulares para a realização de migrações de ficheiros. Contudo, a referida equipa alerta para o facto de ser necessário garantir que as propriedades da obra não se alteram com a mudança de ficheiros (Tate 2019). A emulação permite conceber um modo de reproduzir a aparência original de uma obra por meios e técnicas diferentes. Geralmente, em conservação, o termo é aplicado quando da reconstrução de componentes de uma obra, com materiais diferentes do original. No contexto informático o termo adquire um significado mais restrito. Através da criação de emuladores, que criam “máscaras”, é possível executar programas ou reproduzir dados que, de outra forma, seriam incompatíveis com o sistema informático ou programas mais recentes, respetivamente (The Solomon R. Guggenheim Foundation 2019, LIMA & SBMK 2016). Por fim, a estratégia mais radical é a reinterpretação/reconstrução/reprogramação de uma obra ou partes da obra com base na documentação existente (The Solomon R. Guggenheim Foundation 2019, LIMA & SBMK 2016). A aplicação desta estratégia exige que o/a artista e os mediadores da coleção considerem a obra de arte como sendo conceptual e performativa e reconheçam, também, que a nova manifestação pode estar longe das reproduções anteriores. A interpretação poderá, em alguns casos, ser a única forma de manter a obra viva e dar-lhe visibilidade. É um princípio tradicionalmente usado em disciplinas, como música, dança e teatro e, embora recente na arte contemporânea, é visto pelos conservadores de arte contemporânea como uma estratégia viável (LIMA & SBMK 2016). A estratégia a seguir dependerá do que as obras da coleção assim o exigirem.

Exposição: preparação, reinstalação e documentação das obras.

A seleção de uma obra TiBM ou *media art* para integração numa exposição é um apelo crítico à ação do conservador. Por um lado, através da preparação dos meios necessários para exposição, como por exemplo a criação de cópias de exposições representativas ou a seleção de equipamentos e tecnologias apropriados. Por outro, através da documentação produzida a até então que oferece uma visão ampla do passado da obra e das diretrizes para o desenvolvimento da sua vida futura da. São várias as questões que podem surgir na preparação de uma obra para exposição. No Guggenheim, a equipa de conservação refere os seguintes exemplos: Existem os elementos necessários em reserva ou é necessário criar elementos? Como é que as tecnologias contemporâneas de reprodução e exposição afetam a identidade da obra? Qual é a posição do/a artista face a alterações impostas pela evolução tecnológica? (The Solomon R. Guggenheim Foundation 2019). Tratando-se de obras que

apenas existem quando instaladas, os momentos de montagem são oportunidades únicas para os conservadores aprofundarem o conhecimento existente sobre as características da obra, as suas vulnerabilidades e os parâmetros de variabilidade. Segundo a equipa de conservação do Guggenheim, durante esta fase é essencial a produção de documentação que aborde questões do tipo: Como é que o espaço influencia a apresentação da obra? Quão flexível é a obra de arte em resposta a determinadas restrições espaciais? Qual é a posição do/a artista perante alterações da obra? (The Solomon R. Guggenheim Foundation 2019).

Para a produção de documentação a nível institucional, o Departamento de Conservação de TiBM do Guggenheim desenvolveu e aplica um sistema de documentação com duas vertentes dedicadas a *media artworks*. Por um lado, seguem uma documentação direcionada para os requisitos da instalação (*Installation Requirements*) e por outro preenchem relatórios de iteração (*Iteration Reports*) que pretendem registar as várias manifestações da obra. Nos requisitos de instalação, por exemplo, em vez de definirem a marca e o modelo exatos dos equipamentos, que brevemente se podem tornar obsoletos, identificam o significado e as propriedades definidoras da obra e das partes constituintes, bem como a dependência estética e/ou conceitual da obra face a determinados dispositivos ou tecnologias, proporcionando informação relevante para a preservação da obra a médio e longo prazo. Na outra vertente documental, os relatórios de iteração, concentram-se em interações específicas e capturam detalhes espaciais e técnicos. Por exemplo, no relatório pode ser referido a marca e o modelo do equipamento utilizado, as especificações do arquivo, a mobília usada e os códigos de cores da parede, sendo que cada tomada de decisão é devidamente explicada. Segundo a informação partilhada pelos profissionais da instituição, estes relatórios proporcionam a existência de uma documentação de reflexão crítica por parte do conservador responsável face a uma reinstalação específica. Nestes relatórios, são por exemplo levantadas questões como: a reinstalação da obra foi bem-sucedida? Ocorreram problemas que devem ser evitados em futuras reinstalações? (The Solomon R. Guggenheim Foundation 2019).

Por fim, durante o período de exposição é necessário a atribuição de tarefas diárias, antes e depois da abertura ao público como, por exemplo, ligar e desligar equipamentos ou proceder à reposição de materiais, garantido o bom funcionamento de determinadas obras de arte. É, também, importante proceder à monitorização do estado e propriedades dos equipamentos e suportes utilizados, por um lado para garantir a qualidade de apresentação, por outro, para prevenir a ocorrência de alterações indesejadas.

Parte 2 - Práticas de conservação, preservação e gestão de espólios TiBM, em contexto nacional

Desenvolvimento metodológico do estudo empírico

Campo de Trabalho

O estudo empírico incide sobre o contexto museológico português. Contudo, não sendo possível abranger todas as instituições do país passíveis de conterem nas suas coleções obras de TiBM, direcionou-se a investigação para uma amostra representativa dos principais museus de arte contemporânea. Incluem-se neste grupo o Museu Nacional de Arte Contemporânea, a Fundação Calouste Gulbenkian – Coleção Arte Moderna, a Fundação de Arte Moderna e Contemporânea – Coleção Berardo, a Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest e a Fundação de Serralves - Museu de Serralves. Iniciou-se o estudo empírico com a realização de um levantamento quantitativo dos espólios de TiBM existentes nas respetivas coleções. Na Tabela 1 é apresentado o resultado do levantamento de informação referente aos espólios de TiBM, dados que foram primeiramente recolhidos nos *websites* das instituições e posteriormente complementados e confirmados através da informação disponibilizada pelos profissionais entrevistados das respetivas instituições museológicas.

Tabela 1 – Seleção de Museus de Arte Contemporânea em Portugal e respetivas coleções de time-based media art.

Instituição	N.º de obras na coleção	N.º de obras no espólio TiBM e tipologias
Museu Nacional de Arte Contemporânea.	~ 4500	25 obras. 2 filmes e 23 vídeos, dos quais 2 são em suporte digital e 3 são elementos de instalações ⁵ .
Fundação Calouste Gulbenkian – Coleção Arte Moderna.	11657	116 obras. 14 Instalações e 102 imagens em movimento (slide, filme e /ou vídeo) ⁶ .
Fundação de Arte Moderna e Contemporânea – Coleção Berardo.	1132	51 obras ⁷ .

⁵ Informação consultada no website da instituição, a 10 de setembro de 2019, e posteriormente confirmada pela curadora e conservadora da área de fotografia e novos media no MNAC, após realização da entrevista, em esclarecimentos informais a 11 de fevereiro de 2020.

⁶ Informação consultada numa listagem de obras de imagem em movimento e numa listagem de obras de instalações, fornecida por uma das curadoras entrevistadas a 18 de abril de 2019.

⁷ Informação partilhada pela *registrar* do Museu Coleção Berardo posteriormente à realização da entrevista, em esclarecimentos informais a 15 de janeiro de 2020.

Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest	~1800 ⁸	28 obras de <i>media art</i> . 2 filmes, 16 vídeos e 10 instalações com elementos <i>media</i> ⁹ .
Fundação de Serralves - Museu de Serralves	> 4300 ¹⁰	379 obras. 5 performances, 67 filmes, 234 vídeos e 73 instalações ¹¹ .

Preparação, recolha e tratamento de informação proveniente de fontes orais

A forma como se realiza a gestão e preservação de obras de arte em cada coleção estará intimamente relacionado com contextos muito específicos, por exemplo, resultantes da própria história de desenvolvimento da instituição, das tutelas envolvidas, da criação de equipas dedicadas ao cuidado dos espólios e da formação académica dos profissionais envolvidos, entre outros fatores, que moldam as realidades museológicas e consequentemente as práticas e políticas de gestão e conservação. Tratando-se de realidades complexas, que carecem de contextualizações, e observada a escassez de bibliografia sobre práticas vigentes na preservação de TiBM em instituições portuguesas, verificou-se a necessidade de recolha de informação a partir de fontes orais. Para esse efeito, optou-se pela realização de entrevistas a profissionais envolvidos na conservação e gestão das coleções selecionadas para estudo (Tabela 2).

Tabela 2 - Pré-seleção da amostra em estudo, instituições e profissionais a entrevistar.

Instituições	Entrevistados
Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC).	Curadora e conservadora nas áreas de fotografia e novos media.
Fundação Calouste Gulbenkian – Coleção Arte Moderna.	Curadora na área de documentos gráficos.
	Curadora nas áreas de fotografia e vídeo.
	Conservador-restaurador na área de mobiliário e responsável pela área da conservação.
Fundação de Arte Moderna e Contemporânea – Coleção Berardo.	<i>Registar</i> da coleção.
Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest.	Conservadora da coleção.
Fundação de Serralves - Museu de Serralves.	Gestor da coleção.

⁸ Culturgest, Coleção, 2019, disponível em: <https://www.culturgest.pt/pt/colecao/>, consultado a 09 de setembro de 2019.

⁹ Informação recolhida em documentação de arquivo da instituição, listagem de obras TiBM, consultada presencialmente a 13 agosto 2019.

¹⁰ A Coleção de Serralves integra atualmente um número superior a 4300 obras, sendo que mais de 1700 são propriedade da Fundação de Serralves e as restantes 2600 são provenientes do depósito a longo prazo de várias coleções privadas e públicas. Informação disponível em: Serralves, A Coleção, 2019, disponível em: <https://www.serralves.pt/pt/museu/a-colecao/>, consultado a 10 de setembro de 2019.

¹¹ Informação consultada em documentação de arquivo da instituição, listagem de obras TiBM, fornecida pelo gestor da coleção, a 31 outubro 2019.

A preparação dos guiões de entrevista semiestruturada, intercalou perguntas de resposta aberta e fechada. Os temas abordados nas entrevistas refletem as dúvidas, diretrizes e práticas museológicas encontradas na literatura. Para preparação das entrevistas foi realizado um guião base com perguntas resultantes do aprofundamento de 7 temas, pela seguinte ordem: (1) formação e experiência profissional do entrevistado, (2) equipa, organização e dinâmica de trabalhos dos profissionais afetos ao cuidado e gestão da coleção, (3) procedimentos aplicados no momento de aquisição de obras de arte, profissionais envolvidos e documentação produzida, (4) cuidados em reserva: monitorização, visionamento e diagnóstico, estratégias de preservação aplicadas à coleção de TiBM (migração, emulação e reinterpretação), (5) risco de obsolescência (6) procedimentos aplicados na preparação de obras para exposições, documentação, montagem de obras TiBM, dificuldades, profissionais envolvidos e produção de documentação, (7) procedimentos seguidos em pedidos de empréstimo, documentação fornecida e diferentes ponderações face a equipamentos dedicados e não dedicados. Posteriormente o guião base foi adaptado às diferentes instituições em estudo e respetivos entrevistados, nomeadamente nos pontos (1) e (2) referidos anteriormente.

As entrevistas realizadas foram gravadas, com consentimento dos entrevistados, transcritas e revistas por aqueles que acederam a fazê-lo. A informação recolhida foi analisada criticamente face ao ponto de referência escolhido (práticas propostas em projetos internacionais e por profissionais envolvidos nos departamentos de conservação de TiMB de museus de referência na área de especialização) e com a consciência da subjetividade envolvida nos individuais testemunhos recolhidos, que retratam uma perspetiva, num momento temporal, sobre uma realidade complexa e com vários sujeitos envolvidos.

Apresentação e discussão de dados empíricos.

No presente capítulo apresentar-se-ão os principais dados recolhidos no estudo empírico, refletindo-se sobre as práticas museológicas, a gestão e a preservação de obras TiBM na amostra selecionada para estudo. Iniciar-se-á com a discussão do momento de incorporação de obras de arte, com o intuito de se perceber que documentação e elementos de arquivo são recolhidos e produzidos aquando da entrada de uma nova obra de TiBM nas coleções. No subcapítulo seguinte abordar-se-á o tema do cuidado em reserva e estratégias de preservação em espólios TiBM. Observar-se-á em pormenor a aplicabilidade, em contexto nacional, das recomendações face ao número de cópias de segurança e redundância geográfica, bem como da importância de aceder e avaliar os conteúdos e propriedades dos suportes/formatos periodicamente. Ainda no contexto do cuidado em reserva, abordar-se-á a aplicabilidade da migração, emulação e reinterpretação, enquanto estratégias de preservação na conservação de TiBM, a partir da perspetiva dos entrevistados. Por fim, o último subcapítulo será dedicado ao tema da preparação de obras para exposição e reinstalação, bem como da monitorização das mesmas.

O campo de trabalho envolve realidades museológicas com contextos diferentes. As instituições museológicas analisadas apresentam desenvolvimentos, condutas e dinâmicas de trabalho próprias, não sendo possível a realização de comparações quantitativas/ou lineares. Além dos objetos de estudo carecerem de um contexto próprio, os dados recolhidos das respetivas fontes de informação são subjetivos, refletindo a perspetiva pessoal dos entrevistados sobre os assuntos abordados. É nossa intenção respeitar as diferentes realidades museológicas observadas e os profissionais envolvidos direta ou indiretamente no estudo. Simultaneamente pretende-se possibilitar ao leitor uma visão clara sobre as práticas museológicas portuguesas aplicadas aos espólios de TiBM.

Incorporação de obras de arte: presença do conservador, documentação e elementos de arquivo.

De acordo com a literatura consultada, é de extrema importância a presença do conservador na fase de incorporação de obras de arte complexas para trabalhar com o/a artista e/ou assistente e com os curadores no sentido da recolha e produção de documentação que vise a preservação a longo prazo de obras de arte complexas (Tate 2019). Em obras que envolvem novos *media* deve ser incorporado na coleção o suporte *master* de artista e uma cópia de exposição da obra, elementos fornecidos pelo/a artista ou galeria (The Solomon R. Guggenheim Foundation 2019, Tate 2019, LIMA & SBMK 2016). O conservador deve verificar as propriedades e condições destes elementos e produzir cópias de arquivo e de segurança. No estudo empírico, questionámo-nos primeiramente sobre a presença e papel de conservadores no processo de incorporação de novas obras e na receção das mesmas pela coleção. Pretendeu-se, ainda, perceber sob que critérios se realiza a produção de documentação, diagnóstico das obras, receção e produção de elementos de arquivo. Na análise dos testemunhos orais recolhidos foi possível averiguar situações distintas, apresentadas de seguida, por instituição museológica.

No Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC), segundo a curadora responsável pela conservação dos espólios de fotografia e novos *media*, atualmente não existem conservadores-restauradores, nem profissionais com essa formação, nos quadros da instituição, sendo a área da conservação responsabilidade das curadoras da instituição. Na aquisição de novas obras, o processo de seleção e desenvolvimento de propostas formais a serem aprovadas pela DGPC são, naturalmente, tarefas realizadas pelas curadoras da instituição. No entanto, segundo as informações partilhadas pela curadora entrevistada, nas propostas de aquisição não são realizadas observações relacionadas com aspetos de conservação, exposição ou manutenção a longo prazo das peças. Uma vez aceite a incorporação, as curadoras procedem à recolha de documentação legal e de informações necessárias à inventariação da peça. No caso de obras TiBM é enviado um questionário aos artistas com questões relacionadas com a instalação das obras, um documento que é utilizado para a reinstalação da peça. No entanto, já aconteceu os artistas não responderem ao questionário. Quanto à receção de elementos

de arquivo, geralmente, a coleção recebe o *master* de artista e uma cópia de exposição num formato compatível com os equipamentos da instituição. No passado, no momento de aquisição de obras com *masters* em suporte MiniDV, pedia-se aos artistas para enviarem também um *master* em suporte de arquivo Betacam Digital, no entanto, nem todos os artistas conseguiam facultar esse elemento¹².

Na Coleção de Arte Moderna do Museu Fundação Calouste Gulbenkian são, também, as curadoras as responsáveis pelo desenvolvimento de propostas de aquisição formais a serem analisadas por uma comissão externa e aprovadas em conselho de administração¹³. Neste caso, apesar de existirem conservadores-restauradores no quadro da instituição estes não são consultados durante o processo de deliberação e formulação de propostas. O conservador-restaurador, responsável da instituição, em entrevista, referiu que seria extremamente vantajoso passar a estar presente um conservador-restaurador nas reuniões relacionadas com aquisições de forma a serem abordadas questões relacionadas com a conservação e preservação da obra a médio e longo prazo¹⁴. Face ao tema da documentação, segundo uma das curadoras não é produzida documentação para a preservação das obras de arte, a documentação existente é apenas a que é requerida ao artista e/ou à galeria¹⁵. Entre os elementos solicitados encontra-se o certificado de autenticidade, uma declaração de direitos de imagem, histórico de exposições, instruções de montagem (no caso das obras que assim o exijam) e uma fotografia¹⁶. No caso de obras de TiBM, segundo outra curadora, além dos elementos já referidos, é solicitado o ficheiro *master* e uma cópia de exposição¹⁷. A receção e verificação do estado da obra poderá ser realizada pelas curadoras ou pelos conservadores-restauradores e acompanhada pelo preenchimento do *condition report*. Em entrevista, o conservador-restaurador explicou que em termos de definição de carreira e funções descritas no organograma, os curadores podem fazer o diagnóstico das obras, no entanto, segundo a perspetiva do entrevistado, na prática, os diagnósticos são realizados essencialmente pelos conservadores-restauradores. Especificamente sobre a peritagem de obras TiBM, o conservador-restaurador referiu, em entrevista, que ainda não realizou nenhum diagnóstico a essa tipologia de elementos, mas que se necessário recorreria a um dossiê com indicações e recomendações provenientes do projeto internacional MMA. O dossiê terá sido disponibilizado na instituição, pela atual diretora Penélope Curtis, mas, segundo o conservador-

¹² Tavares (2020). Entrevista com Maria Marrinhas, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, 11 fevereiro 2020.

¹³ Rosas (2019). Entrevista com Maria Marrinhas e Rute Rebocho, Fundação Calouste Gulbenkian, Edifício Coleção de Arte Moderna, 31 outubro 2019.

¹⁴ Xavier (2019). Entrevista com Maria Marrinhas e Rute Rebocho, Fundação Calouste Gulbenkian, Edifício Coleção do Fundador. 25 novembro 2019.

¹⁵ Rosas (2019). Entrevista com Maria Marrinhas e Rute Rebocho, Fundação Calouste Gulbenkian, Edifício Coleção de Arte Moderna, 31 outubro 2019.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Nazaré (2019). Entrevista com Maria Marrinhas, Fundação Calouste Gulbenkian, Edifício Coleção de Arte Moderna, 05 dezembro 2019.

restaurador até ao momento esses documentos raramente foram utilizados¹⁸. Perante a análise dos testemunhos recolhidos, aparentemente as questões legais e o contacto direto com o artista e/ou galeria são realizados essencialmente pelas curadoras, e a documentação junto da obra pelos conservadores-restauradores.

No Museu Coleção Berardo (MCB), atualmente, as aquisições estão suspensas, mas na eventualidade de reabertura do processo de aquisições, seria realizada uma proposta pelo diretor artístico que teria de ser submetida a aprovação em Conselho de Administração. De acordo com o testemunho da *registrar* da coleção, no passado não terão sido consultados pareceres de conservação durante o processo de deliberação de aquisição de obras. Pressupondo a ocorrência de novas incorporações, a entrevistada acredita que a situação manter-se-ia, ou seja, continuariam a não ser solicitados pareceres de conservação. Caso fossem, estes poderiam chamar a atenção para problemas de conservação, como a obsolescência de formatos e equipamentos, e para eventuais custos que, quando excessivos, impedem que a obra seja instalada frequentemente. Segundo a perspetiva da *registrar*, essa situação permitiria uma melhoria face à pesquisa e produção de documentação para a apresentação e preservação da obra. No caso específico da TiBM, na eventualidade de novas incorporações, será solicitado o plano de instalação, o certificado de autenticidade, o preenchimento do formulário do DOCCAM, o *master* ou *submaster* em formato de arquivo digital, cópias de exposição e o *rider* técnico.¹⁹

Na coleção Caixa Geral de Depósitos (CGD) as aquisições estão suspensas desde 2008. Segundo a conservadora da coleção, no passado (antes da formação da entidade Culturgest) não terão sido consultados pareceres de conservação, com vista à preservação a longo prazo das obras, nos processos de aquisição. Recentemente, a conservadora e o responsável pela programação apresentaram uma proposta de iniciação de novas aquisições à administração da CGD, em que está definido que na eventualidade de futuras aquisições é necessária a solicitação de pareceres de conservação e curadoria²⁰. Na eventualidade de incorporação de obras em suporte vídeo, filme 16 mm ou áudio, a equipa da coleção possui documentos com critérios a seguir no processo de aquisição²¹. Os referidos documentos foram elaborados em 2009/10, pelo então *free-lancer* Filipe Duarte (atual gestor da coleção de Serralves com formação em conservação de TiBM pela Tate), no âmbito de um projeto desenvolvido para a preservação do espólio TiBM da Coleção de arte da CGD²².

No Museu de Serralves, segundo o gestor da coleção, após a direção do museu selecionar quais as obras a adquirir, a equipa da coleção é chamada a analisar as obras e formular um parecer. No estudo das obras é realizada a verificação do estado de conservação e eventuais necessidades de

¹⁸ Xavier (2019). Entrevista com Maria Marrinhas e Rute Rebocho, Fundação Calouste Gulbenkian, Edifício Coleção do Fundador. 25 novembro 2019.

¹⁹ Sousa (2019). Entrevista com Maria Marrinhas e Rute Rebocho, Centro Cultural de Belém, 14 junho 2019.

²⁰ Corte-Real (2019). Entrevista com Maria Marrinhas e Rute Rebocho, Culturgest, 8 agosto 2019.

²¹ Informação recolhida em dossiê com informações sobre projetos e obras TiBM, documentação de arquivo da instituição.

²² Corte-Real (2019) Duarte (2019).

intervenção (incluindo custos), identificados os requisitos de instalação da obra e os custos de manutenção e de preparação para exposição. O parecer realizado pela equipa da coleção da instituição terá posteriormente um peso na decisão final a ser tomada pela direção. O gestor da coleção deixou claro, em entrevista, que a fase de incorporação é fundamental para o entendimento da obra. Atualmente, a equipa da coleção do Museu de Serralves recolhe e produz documentação da obra capaz de garantir a sua preservação a médio e longo prazo. Nestes momentos, o diagnóstico e relatório de estado de conservação é realizado por conservadores-restauradores, contratados para o efeito, de acordo com a tipologia material em questão. A restante documentação é pedida diretamente aos artistas, como o certificado de autenticidade e, por vezes, as instruções de montagem e/ou é produzida pela equipa da coleção em contacto com o/a artista. Para obras *time-based media*, é fundamental para a equipa da coleção receber o material de exposição, equipamentos (caso façam parte da integrante da obra), os *masters/matriz*es e os direitos que permitam a produção de elementos pela instituição de forma autónoma como, por exemplo, cópias de exposição ou de arquivo²³.

No estudo empírico, relativamente à presença e voz do conservador no momento de aquisição de obras foi possível observar situações bastante diferentes nas instituições que se encontram atualmente a adquirir novas obras de arte. Resumidamente, no MNAC não existem conservadores-restauradores no quadro, conseqüentemente a voz do conservador não está presente no momento de aquisição. No Museu Calouste Gulbenkian apesar de existirem conservadores-restauradores nas equipas da coleção, estes não são geralmente consultados para o desenvolvimento de pareceres de conservação durante o processo de incorporação. Por fim, em Serralves, embora não existam conservadores-restauradores no quadro, a equipa da coleção elabora pareceres de conservação que terão um peso na decisão final de aquisição de uma obra de arte. Reconhecemos o esforço e vantagens em implementar um “sistema de pareceres”, como uma primeira tentativa por parte dos cuidadores da coleção em estarem presentes com preocupações de conservação, no entanto, consideramos que, além dos pareceres, o conservador deveria estar efetivamente presente nas reuniões, caso contrário a sua voz poderá não ser eficazmente ouvida, defendida e esclarecida.

Face ao tema da documentação, à exceção dos profissionais com formação em conservação e restauro, no decorrer das entrevistas observou-se que por vezes os entrevistados confundiam a ação de produzir documentação para a preservação de obras de arte com a recolha de documentação legal e técnica (manuais de instalação) fornecida pelo artista e/ou galeria. Não obstante todo o trabalho desenvolvido pelos diferentes profissionais nas diferentes realidades museológicas, questionámo-nos sobre o grau de profundidade da documentação produzida atualmente que vise efetivamente a preservação das obras de arte a médio e longo prazo. No caso das instituições que não estão

²³ Duarte (2019). Entrevista com Maria Marrinhas e Rute Rebocho, Museu de Serralves, 12 julho 2019.

atualmente a adquirir obras de arte (MCB e Culturgest) as entrevistadas mostraram intenção de melhorar a recolha de documentação em fase de aquisições na eventualidade de serem retomadas incorporações no futuro.

Por fim, segundo os testemunhos recolhidos no estudo empírico, atualmente as instituições que adquirem obras TiBM estão a rececionar os devidos elementos de arquivo e as restantes instituições pretendem fazê-lo na eventualidade de serem retomadas as aquisições. Contudo, no passado, esta situação nem sempre verificou em três quintos das instituições analisadas. Segundo a literatura consultada, o conservador deveria assumir a responsabilidade de verificar a qualidade e a condição dos elementos tecnológicos fornecidos, analisar e documentar as informações intrínsecas ao ficheiro e definir estratégias de preservação claras e específicas para cada obra, após a receção dos componentes na coleção (The Solomon R. Guggenheim Foundation 2019, Tate 2019, Matters in Media Art 2015b). Porém, aparentemente em nenhuma das instituições consultadas existe um profissional responsável por tal tarefa.

Cuidado em reserva e ações de conservação preventiva em TiBM.

Categorização de suportes e equipamentos na gestão de espólios TiBM.

Na gestão de coleções com *media art*, segundo resultados de projetos de investigação em museus é recomendável definir categorias para os suportes *media* e documentação associada, presentes na coleção (Matters in Media Art 2015c), e definir categorias para os equipamentos de reprodução de acordo com a importância do equipamento para o sentido da obra e da coleção, tendo em consideração o grau de possibilidade de substituição (The Solomon R. Guggenheim Foundation 2019).

No estudo empírico, na análise dos dados recolhidos face ao tema de categorização de suportes *media* e equipamentos procurou-se saber se existem documentos internos com critérios e terminologia formal a serem aplicados pelos profissionais da instituição. Nos casos onde não foi referida a existência de um documento formal, procurou-se perceber se os profissionais entrevistados estão sensibilizados para a existência de diferentes categorias de elementos que necessitam de diferentes preocupações na gestão e preservação dos mesmos. A conservadora da Culturgest explicou que a equipa da coleção segue uma terminologia e um conjunto de critérios consistentes para a gestão dos suportes *media*, disponibilizando os documentos para consulta²⁴. Também o testemunho do gestor da coleção de Serralves indica que segue uma terminologia criteriosa na gestão da coleção, embora não tenha sido disponibilizado para consulta nenhum documento oficial. Apesar de mais nenhum

²⁴ Segundo a conservadora da instituição, a terminologia foi fornecida por o conservador-restaurador *free-lancer* Filipe Duarte em 2009 e é baseada nos conhecimentos adquiridos pelo profissional aquando do seu período de trabalhos no departamento de conservação de time-based media da Tate, em 2008.

profissional ter referido, em entrevista, a existência de uma terminologia criteriosa de categorização dos suportes *media*, através da análise do discurso e testemunhos recolhidos, aparentemente a diferenciação é compreendida por todos os entrevistados consultados. Na categorização de equipamentos, apenas o gestor da coleção do Museu de Serralves referiu a existência de uma categorização estruturada dos equipamentos²⁵ existentes no espólio da coleção. Nas restantes instituições estudadas, aparentemente, a distinção entre equipamentos dedicados e não dedicados é realizada de forma consciente pela maioria dos profissionais entrevistados, mas sem um protocolo de categorização que apoie a gestão dos equipamentos e que defina procedimentos distintos entre as categorias.

Condições ambientais em reserva

O armazenamento/depósito em reserva é a prática padrão para a maioria dos museus independentemente do tipo de coleção a ser preservado. Sucintamente, o armazenamento em reserva não é mais do que o depósito dos objetos num ambiente controlado e adaptado às condições exigidas de cada elemento material, prolongando assim o seu tempo de vida. Neste sentido, ao longo do presente estudo, procurou-se entender em que ambiente se encontram os constituintes das obras TiBM. Todos os entrevistados explicaram que, nas respetivas instituições em que trabalham, as reservas são mistas, ou seja, são espaços partilhados por diferentes tipologias materiais, sendo aplicadas condições climatéricas de compromisso. No caso da Culturgest e Gulbenkian, as entrevistadas referiram que devido ao facto de em reserva não conseguirem garantir as condições necessárias para a preservação de suportes em película, as matrizes de artista encontram-se depositadas no arquivo nacional de imagem em movimento (ANIM). Também no MNAC, a curadora recorreu ao depósito externo das matrizes de artista e das cópias de arquivo, mas no arquivo de documentação fotográfica da DGPC no Forte de Sacavém. Na tabela 3, apresentam-se as condições de temperatura e humidade relativa existentes nas reservas onde se encontram os suportes e equipamentos de obras TiBM, segundo a informação transmitida pelos respetivos profissionais entrevistados. Na tabela também se encontram, como referência nacional, as condições ambientais exercidas no ANIM e, quando aplicável, a indicação de quais os elementos que se encontram em depósito noutras instituições.

²⁵ Segundo o gestor da coleção, a equipa da coleção de Serralves faz a distinção entre equipamentos dedicado e não dedicados. Por equipamentos dedicados a instituição reconhece (1) equipamentos que foram manipulados pelos artistas (2) equipamentos que são considerados parte escultórica da obra. Neste último tópico há (2.1.) obras em que os artistas permitem a substituição dentro de uma série de requisitos (exemplo: tipologia, marca ou formato) e (2.2.) obras em que os artistas requerem que seja sempre o mesmo objeto a ser exposto, nestes casos e quando necessário realizam reparações ao equipamento. Por fim, existem obras que, ou por o projetor ficar escondido, ou por questões conceptuais, não requerem um equipamento específico ou semelhante (3).

Tabela 3 - Condições ambientais das reservas mistas onde se encontram os suportes e equipamentos de obras TiBM e como referência as condições do arquivo nacional de imagem em movimento (ANIM).

Instituição	Suportes		Equipamentos	
	Fílmicos	Videográficos	Dedicados	Não dedicados
ANIM (referência nacional)	4° C<T< 12°C, 30% HR	15°C e 50% HR Depósito construído com proteção contra interferências eletromagnéticas externas.	-	
Culturgest	Matriz do artista em depósito no ANIM. Cópias de exposição em reserva.	<u>Reserva mista.</u> T $\cong$ 18°C; 40%<HR<50%.	<u>Reserva mista.</u> T $\cong$ 18°C; 30%<HR<60%.	-
Gulbenkian	Matriz do artista em depósito no ANIM.	<u>Reserva mista.</u> T $\cong$ 21°C, 50%<HR<55%	<u>Reserva mista.</u> T $\cong$ 21°C, 50%<HR<55%	-
Serralves	<u>Reserva mista.</u> T $\cong$ 21°C; 40%<HR<60%.			<u>Reserva específica.</u>
MCB	-	<u>Reserva mista.</u> T $\cong$ 21°C; 50%<HR<60%.	<u>Reserva específica.</u> T $\cong$ 19°C; 50%<HR<60%.	
MNAC	Matrizes e <i>masters</i> de artista e cópias de arquivo em depósito no Forte de Sacavém. T $\cong$ 15°C; 45%<HR<50%. Cópias de exposição nas reservas do museu.		-	<u>Reserva mista.</u>

No Museu Coleção Berardo, os suportes de *media art* e os equipamentos de reprodução e exposição, atualmente encontram-se em reservas separadas. No entanto, nem sempre se verificou essa situação, até 2011 (ano de entrada da profissional entrevistada na equipa) todos os elementos das obras TiBM encontravam-se depositados numa mesma reserva, designada reserva de audiovisuais (Sousa, F. 2019). Em 2017, aquando do diagnóstico dos suportes de arquivo verificou-se que os suportes Betacam apresentavam perda de sinal, um dano que a *registrar* associou ao processo de desmagnetização, possivelmente devido ao depósito desses suportes juntamente com equipamentos eletromagnéticos (Sousa, F. 2019). O risco de interferências eletromagnéticas para suportes *media* com película magnetizada em depósito é uma questão bastante pertinente. Por exemplo, o depósito dos suportes videográficos do ANIM foi construído com proteção contra interferências eletromagnéticas externas, precisamente por causa do risco de dano nos suportes *media* provocados por interferências eletromagnéticas²⁶.

Os equipamentos dedicados ou não dedicados existentes nas coleções, são mantidos em reserva, nas condições apresentadas na tabela 3. No entanto, independentemente das condições ambientais em reserva, os equipamentos tecnológicos têm um tempo de vida útil inerente e o risco de obsolescência é uma das fortes preocupações na área da conservação destes elementos. No estudo empírico, o gestor

²⁶ Para mais informações sobre os depósitos do arquivo nacional de imagem em movimento e condições ambientais aplicadas consultar: Cinemateca portuguesa, Coleções, filme e vídeo, 2019, disponível em: <http://www.cinemateca.pt/Colecoes/Filme-e-Video.aspx>, consultado a 10 de janeiro de 2019.

da coleção de Serralves, evidenciou preocupações relacionadas com o risco de obsolescência em equipamentos dedicados. Segundo a experiência pessoal do entrevistado, atualmente em Portugal é bastante difícil encontrar profissionais com conhecimento técnico para a realização de reparações de equipamentos, principalmente para equipamentos analógicos cada vez mais obsoletos. Um problema grave que afeta ou afetará as obras com equipamentos dedicados, independentemente do Museu que integre esta tipologia de obras.

Na tabela 3 não está indicada nenhuma informação sobre os equipamentos não dedicados para as instituições Culturgest e Gulbenkian, dado que este tipo de equipamento não se encontra a cargo das equipas residentes. Geralmente, quando são necessários equipamentos não dedicados, por exemplo, para exposição ou visionamento de conteúdo, os profissionais das respetivas coleções recorrem a outros serviços internos existentes nas respetivas instituições. No caso da Culturgest, à equipa de espetáculos e técnicos audiovisuais do grande auditório, no caso da Gulbenkian aos serviços centrais dos audiovisuais. De forma similar, no caso do MNAC, e do MCB (embora menos frequentemente), quando necessário são consultados serviços externos para o aluguer de equipamentos de leitura e/ou exposição. Neste ponto, aparentemente as instituições museológicas não se encontram autónomas na medida em que necessitam de recorrer a outras entidades para obter os meios tecnológicos necessários para a instalação das obras ou visionamento e diagnóstico de conteúdos.

Cópias de segurança e redundância geográfica.

Segundo os resultados consultados do projeto MMA, um dos princípios fundamentais no cuidado em reserva de espólios que envolvem novos *media* é a redundância geográfica, segundo o qual devem existir várias cópias dos dados em diferentes localizações geográficas. Uma cópia de segurança não é suficiente, recomendando-se ter três cópias de segurança, em pelo menos dois suportes diferentes e em pelo menos duas localizações geográficas diferentes (Matters in Media Art 2015c). No estudo empírico, através da realização de entrevistas, tentou-se perceber o ponto de situação da amostra em estudo face às recomendações de número de cópias de segurança e se existem cópias de segurança em duas localizações distintas. Os dados obtidos estão sumariamente apresentados na tabela 4. Através da análise dos dados apresentados na tabela 4, resultante dos dados recolhidos no estudo empírico, conclui-se que em nenhuma instituição se cumprem na totalidade as recomendações relativas ao número suficiente de cópias de segurança (em pelo menos dois suportes diferentes). Embora algumas instituições caminhem nesse sentido, existe um caso bastante preocupante com escassez de cópias de segurança. Por fim, quanto à questão da redundância geográfica, nenhuma das instituições estudadas possui, atualmente, um segundo espaço de depósito com cópias de seguranças.

Tabela 4 – Cópias de segurança e redundância geográfica na amostra em estudo.

coleção	1 cópia de segurança	3 cópias de segurança, em pelo menos 2 suportes diferentes	
		1 localização	2 localizações
CGD	✓	✓ Parte de coleção possui um suporte de arquivo físico e cópias de segurança digitais em 2 discos externos. ✗ Em falta cópias de segurança digitais para os suportes fílmicos.	✗
Serralves	✓	✓ Parte da coleção possui um suporte de arquivo físico e cópias de segurança digitais em discos externos e no servidor da instituição. ✗ Em falta cópias de segurança em formato digital para espólio com <i>masters</i> físicos (projeto de digitalização em curso). ✗ Em falta cópias de segurança em suporte físico, com qualidade de arquivo, para espólio com <i>masters</i> em formato digital.	✗
MCB	✓	✓ Parte da coleção possui um suporte de arquivo físico e cópias de segurança digitais em discos externos. ✗ Em falta cópias de segurança em formato digital para espólio com <i>masters</i> físicos recuperados posteriormente a 2017. ✗ Em falta cópias de segurança em suporte físico, com qualidade de arquivo, para espólio com <i>masters</i> em formato digital.	✗
Gulbenkian	✓	✓ A coleção encontra-se toda digitalizada e os dados guardados em um disco externo. Atualmente estão a ser copiados para dois novos locais, nomeadamente, o Arquivo Digital Gulbenkian (ADG) e uma <i>cloud</i> interna. ✗ Em falta cópias de segurança em suporte físico, com qualidade de arquivo, para espólio com <i>masters</i> em formato digital.	✗
MNAC	✓ Parte da coleção ✗ Em falta <i>masters</i> de arquivo, não facultados pelo artista no momento de aquisição.	✗	✗

Aceder, avaliar e monitorizar conteúdos.

O diagnóstico de obras de arte e monitorização periódica do seu estado de conservação são práticas padrão para a maioria dos museus, independentemente do tipo de coleção a ser preservado. Em obras TiBM que envolvam suportes de vídeo e/ou áudio e equipamentos de multimédia, eletrónicos e/ou mecânicos, o diagnóstico da fisicalidade material torna-se insuficiente, na medida em que patologias como perda ou alteração indesejada de conteúdos e/ou funções não dão sinais de alteração física. No limite, as tipologias de elementos referidos poder-se-ão tornar inutilizáveis sem que alguém se aperceba do sucedido. No caso de suportes de informação fílmicos, videográficos ou digitais, a perda ou alteração do conteúdo poderá comprometer a existência da obra de arte. É, portanto, fulcral conseguir aceder aos conteúdos regularmente, avaliar o conteúdo e propriedades dos suportes periodicamente (Dover, C. 2016).

No estudo empírico, os dados recolhidos nas entrevistas realizadas, referentes ao tema acesso, avaliação/diagnóstico e monitorização de conteúdos, presentes em diferentes suportes fílmicos, videográficos e digitais, foram por vezes ambíguos, na medida em que nem todos os entrevistados responderam diretamente à questão sobre a existência de rotinas de monitorização e visionamento das obras e, principalmente, sobre quais os critérios de diagnóstico seguidos. De seguida, apresentar-se-ão os dados obtidos por instituição, referindo-se os projetos realizados dedicados ao diagnóstico e preservação dos espólios de TiBM.

Na Culturgest, em 2009 num projeto dedicado à preservação do espólio TiBM da coleção da CGD, o conservador-restaurador Filipe Duarte realizou a verificação da condição física dos suportes materiais existentes então na coleção e o visionamento das obras para a identificação de eventuais danos, falhas ou perdas de sinal²⁷. Segundo a conservadora da instituição, posteriormente ao projeto de 2009, parte das cópias de exposição do espólio TiBM tem vindo a ser visionada, quando necessário para exposição. No entanto, não se voltou a realizar, até ao momento, outra ação de visionamento e diagnóstico que englobasse todas as obras de TiBM²⁸. No Museu Coleção Berardo verificou-se uma situação similar à da Culturgest. Segundo a *registrar* do MCB, em 2017, realizou-se o diagnóstico dos diversos suportes e digitalização do conteúdo dos *masters* existentes durante um projeto dedicado à preservação do espólio TiBM. No entanto, devido a uma avaria no leitor de U-Matic não foi possível visionar e digitalizar o conteúdo destas cassetes²⁹. Sobre a existência de rotinas de monitorização e diagnóstico dos elementos existentes no espólio de TiBM, a entrevistada respondeu que esse tipo de inspeção periódica não foi ainda instituído, porque o trabalho inicial não está concluído, (referindo-se ao trabalho de diagnóstico iniciado em 2017). Embora não haja previsões para o término do projeto inicial de diagnóstico dos suportes videográficos existentes na coleção, a profissional partilhou que, uma vez concluído o referido projeto, gostaria de implementar uma rotina de monitorização a ser realizada de 5 em 5 anos. Atualmente, eventuais danos ou perdas apenas são diagnosticados nos momentos de preparação das obras para exposição³⁰. Em ambos os casos, Culturgest e MCB, no passado realizou-se um projeto para a preservação do espólio TiBM, onde entre outras ações de preservação, ter-se-á realizado o diagnóstico e visionamento de conteúdos. No entanto, nenhuma das entrevistadas possui (ou referiu a existência de) relatórios de diagnóstico e/ou documentação explicativa dos critérios aplicados e bibliografia consultada para o diagnóstico dos diversos suportes analisados. O acesso e avaliação da condição de suportes ocorre em momentos de preparação de obras

²⁷ Segundo os documentos de arquivo: “Proposta de prestação de serviços” (2009) apresentada pela equipa da coleção da CGD à direção da Culturgest & “Proposta de planos de trabalhos” (2009). Consultados a 13 de agosto de 2019, em Culturgest, Edifício sede CGD, Lisboa.

²⁸ Corte-Real (2019). Entrevista com Maria Marrinhas e Rute Rebocho, Culturgest, 8 agosto 2019.

²⁹ Projeto desenvolvido pela *registrar* da coleção Berardo em parceria com técnicos audiovisuais da empresa Balaclava Noir, com duração de duas semanas, para mais informações consultar: Sousa, F (2018). Relatório de atividade profissional. Dissertação de Mestrado em Conservação e Restauro, Lisboa, UNL-FCT, 2018, pp. 32 e 33.

³⁰ Sousa (2019). Entrevista com Maria Marrinhas e Rute Rebocho, Centro Cultural de Belém, 14 junho 2019.

para exposição. Contudo, estes momentos são geralmente limitados por curtos prazos de tempo e descritos como fases de grande trabalho e movimentações em reserva, o que poderá comprometer a realização de um diagnóstico profundo e detalhado. Adicionalmente, parte do espólio poderá não ser exposto regularmente, certas obras poderão passar anos, ou mesmo décadas, sem serem selecionadas para exposição, o que condicionará a sua preservação. Devido à falta de acesso e avaliação do seu conteúdo e propriedades, poderão ocorrer lacunas, perda de sinal ou alterações indesejadas sem que ninguém se aperceba.

No MNAC, a curadora da área de fotografia e novos media referiu que anualmente é realizado o visionamento e monitorização das obras de vídeo da coleção, em suporte videográfico. No entanto, o diagnóstico periódico dos suportes fílmicos apresenta limitações devido à falta de projetores na instituição, sendo apenas verificados aquando da exposição das respetivas obras.

Na Gulbenkian existe um organograma complexo de profissionais afetos ao cuidado e gestão da coleção. Segundo as informações fornecidas pelo conservador-restaurador e pelas curadoras entrevistadas, as quatro curadoras são as responsáveis últimas pela coleção. Além de outras atividades profissionais, cada uma das curadoras é responsável pela conservação de parte da coleção, sendo umas das curadoras responsável pelas tipologias de fotografia e filme. Os responsáveis por cada tipologia são obrigados a visitar todas as obras a seu cargo, o que inclui a verificação do estado de conservação das obras, durante períodos de 5 anos. Não obstante a existência de políticas de monitorização no Museu Calouste Gulbenkian, no presente estudo não foi possível averiguar os critérios seguidos no diagnóstico dos diferentes elementos de obras TiBM.

Concluindo, no estudo empírico observou-se, em geral, a falta de verificação e avaliação de conteúdos e propriedades de elementos de obras TiBM de forma periódica e a aparente falta de critérios de diagnóstico estabelecidos. Tratando-se de espólios em que o risco de perda ou alteração indesejada não dão sinais de alteração física, consideramos essencial a implementação e cumprimento de medidas preventivas, desenvolvidas a partir das necessidades específicas das obras de cada coleção.

Migração, emulação e reinterpretação enquanto estratégias de preservação na conservação.

No projeto *Variable Media* (1999-2004), além do cuidado em reserva, foram indicadas a migração, a emulação e a reinterpretação como estratégias de preservação para a conservação de obras com suportes variáveis, como, por exemplo, obras que recorrem a novas tecnologias e elementos digitais. Nesta parte do estudo empírico, relativo ao tema das estratégias de preservação apresentadas, era nossa intenção explorar a frequência de aplicabilidade das diferentes estratégias, o contexto de atuação e os critérios existentes e seguidos pelos profissionais, nos diferentes contextos do campo de

trabalho. No entanto, no decorrer do estudo não foi possível recolher informação suficiente para responder a todos os objetivos inicialmente formulados e referidos acima. A seguinte tabela 5, construída com base nos dados recolhidos em entrevista, apresenta-se, de forma sintetizada, a informação sobre a utilização ou não das estratégias enumeradas na conservação dos espólios de TiBM em estudo.

Tabela 5 – Emprego de estratégias de preservação na amostra em estudo.

Instituição	Migração			Emulação	Reinterpretação
	analógico-analógico	analógico-digital	digital-digital		
Culturgest	ação pontual (em 2009)	ação pontual (em 2009)	?	×	×
Gulbenkian	?	ação pontual	?	×	×
Serralves	ação pontual	ação pontual (desde 2010)	?	ação pontual	ação pontual
MCB	?	ação pontual (em 2017)	rotina a iniciar em 2022*	×	×
MNAC	×	×	×	×	×

A estratégia de preservação mais empregue em contexto museológico, segundo os testemunhos recolhidos e apresentados na tabela 5 é a migração. As restantes estratégias apenas foram aplicadas à coleção de Serralves. Segundo, o gestor da coleção a emulação é apenas utilizada em casos específicos, quando a obra o exige e após ponderação e discussão entre vários profissionais, sendo o próprio gestor da coleção, com formação em conservação de TiBM, o responsável pela operação interdisciplinar. A estratégia de reinterpretação é apenas aplicada às performances.

Em contexto museológico, e por questões de sustentabilidade, é recomendada a aplicação da estratégia de migração, em cópias fiéis ao original, para garantir que no futuro será possível aceder ao conteúdo dos ficheiros com a tecnologia existente (Tate 2019). No entanto, no estudo empírico verificou-se a existência de um caso de estudo em que nunca se realizou migração de conteúdos, nem se aplicou as restantes estratégias. Em entrevista, a curadora responsável referiu que ainda não realizaram a migração de conteúdos para formato digital, porque a instituição não tem um servidor seguro e com capacidade para o armazenamento dos referidos dados. Nas restantes instituições, onde já se realizou migração de dados, observou-se que tais procedimentos se concretizaram em eventos pontuais, isolados no tempo, por exemplo, no decorrer de projetos desenvolvidos para a preservação dos espólios TiBM, e que não voltaram a ocorrer. Ou seja, nenhuma das instituições consultadas tem atualmente instituída uma política de migração, em que esteja estabelecido que periodicamente é necessária a realização de novas migrações de ficheiros. Assim, caso não se volte a verificar a

necessidade de realização de migração de dados, a estratégia tornar-se-á insuficiente para a preservação da obra a longo prazo. Contudo, a *registrar* do Museu Coleção Berardo afirmou que pretende vir a implementar uma rotina de diagnóstico e migração de dados, a ser realizada de 5 em 5 anos, que se iniciará em 2022 (5 anos após o projeto inicial de diagnóstico e migração).

Conflitos de terminologia.

No âmbito do tema da migração enquanto estratégia de preservação, vários entrevistados reponderam inicialmente que na instituição em que trabalham nunca se tinha optado por seguir esse procedimento ou que não tinham conhecimento sobre a realização de migrações no espólio de TiBM [Figura 1 gráfico a)]. Uma das profissionais de curadoria entrevistada referiu, aliás, nunca ter ouvido falar de “migração” em conservação de vídeo e dados digitais. No entanto, no decorrer da entrevista, foi referido pela mesma que no passado toda a coleção em vídeo tinha sido digitalizada. À semelhança deste caso, também, os restantes entrevistados, que anteriormente negavam ou desconheciam a realização de migrações, referiram, no decorrer das respetivas entrevistas, a realização de projetos de digitalização. Na Figura 1 é possível comparar entre o gráfico a) referente ao termo “migração” e o gráfico b) referente ao termo “digitalização” a influência que o uso de um termo implica na recolha de informação oral.

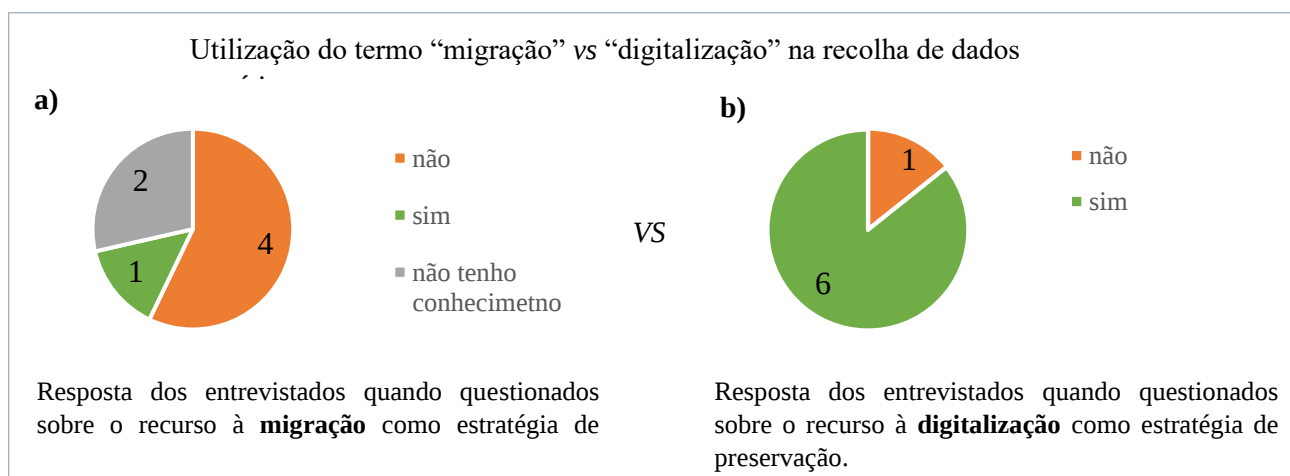


Figura 1 – Comparação de respostas simplificadas recolhidas no estudo empírico entre a utilização do termo “migração” e “digitalização” como estratégias de preservação. Quando a digitalização é um dos processos de migração analógico-digital.

A variação observada entre os dois gráficos é, também, reveladora da informação, conhecimento ou compreensão existente em contexto museológico sobre estratégias e técnicas de conservação específicas, relacionadas com um espólio minoritário nas coleções. De forma geral, aparentemente existe uma falta de ações de informação, discussões, palestras sobre questões relacionadas com conservação de espólios TiBM, que efetivamente envolvam os profissionais que lidam no dia-a-dia com essas coleções.

Exposições: preparação e reinstalação de obras TiBM

Na literatura consultada é referido que a seleção de uma obra, com elementos tecnológicos de ponta, para uma exposição, é um apelo crítico à ação do conservador-restaurador (The Solomon R. Guggenheim Foundation 2019). No entanto, no âmbito deste estudo observou-se que são poucas as vezes em que efetivamente um conservador-restaurador está presente nestes momentos. De forma geral, os profissionais envolvidos na preparação das obras são os *registrars* e as equipas de museografia. Durante a montagem está também o curador e caso necessário *handlers* contratados para o efeito. O conservador-restaurador, segundo a literatura, realizaria a preparação dos meios necessários para a exposição, como a criação de cópias de exposição representativas ou a seleção de equipamentos tecnológicos adequados (The Solomon R. Guggenheim Foundation 2019). Face a este ponto, o observado no estudo empírico foi que recorrentemente é utilizada a mesma cópia de exposição em várias exposições diferentes. Em Serralves, contudo, quando se expõem obras em suportes de película, são enviados para um laboratório externo os negativos e a cópia de referência (autenticada pelo artista) para produção de novas cópias, destinadas unicamente a ser utilizadas na exposição específica para a qual foram produzidas³¹. No momento de preparação das obras, segundo a literatura, o trabalho do conservador também deveria oferecer uma visão ampla do passado da obra e das diretrizes para a sua vida futura, através da documentação produzida (The Solomon R. Guggenheim Foundation 2019). Contudo, aparentemente, a perspetiva de que há obras que podem possuir uma vida complexa e consequente aplicação de uma abordagem biográfica para a conservação das mesmas, ainda não é clara para todos os profissionais envolvidos na conservação de arte contemporânea. Também a visão do conservador-restaurador de arte contemporânea, enquanto gestor de mudança, bem como a importância da documentação, que sustenta/permite essa prática, aparentemente, ainda não foi introduzida na prática museológica.

Os momentos de reinstalação são referidos na bibliografia consultada como oportunidades únicas para os conservadores (ou os profissionais afetos à gestão e cuidado das coleções) adquirirem um conhecimento profundo sobre as características da obra, as suas vulnerabilidades e os parâmetros de variabilidade (The Solomon R. Guggenheim Foundation 2019). Através dos testemunhos dos profissionais de Serralves e do MCB, concluímos que os momentos de montagem nessas instituições são geralmente aproveitados para esclarecer dúvidas sobre obras relativamente às quais não têm muita documentação, obras que não são expostas regularmente e/ou para junto do/a artista ou assistente, recolher novas informações e/ou elementos de arquivo em falta nas reservas. Segundo os diversos testemunhos recolhidos no estudo empírico, aparentemente, quando o espaço expositivo ou conceitos/designs de curadoria condicionam a instalação da obra, os profissionais responsáveis

³¹ Duarte (2019). Entrevista com Maria Marrinhas e Rute Rebocho, Museu de Serralves, 12 julho 2019.

tendem a contactar o/a artista, para a obtenção de uma solução. A questão que se coloca é: E quando o artista já não estiver presente, como se vão tomar as devidas decisões? Com que critérios e fundamentos se poderá fazê-lo, tendo em conta que não se está a produzir, atualmente, documentação que permita guiar a potencial variabilidade da obra. Neste sentido, a *registrar* do MCB, refere ter implementado um sistema de documentação que tem como objetivo captar as várias manifestações da obra, através dos *Iteration Reports*, semelhantes aos desenvolvidos pelo departamento de conservação do Guggenheim³².

Considerações finais e perspectivas futuras

Na discussão dos resultados empíricos foram sendo realizadas observações no desfecho de cada tema em análise, discriminado as diferentes situações encontradas e apresentando as devidas exceções. Agora, em tom de conclusão, retomamos de forma sintética e geral as observações realizadas face aos testemunhos recolhidos sobre práticas museológicas nos espólios TiBM em contexto nacional. A visão do panorama obtida é incongruente, não sendo possível traçar tendências comuns entre as diferentes instituições analisadas. Ou seja, se uma instituição X em determinadas práticas institucionais se aproxima das práticas recomendadas, noutras afasta-se, o que coloca em risco a preservação das obras TiBM. Os esforços isolados das instituições consultadas no desenvolvimento de políticas e procedimentos dedicados a TiBM não parecem estar a ser suficientemente eficazes para reduzir o risco de perda de obras de TiBM do século XX e XXI. Nenhuma das instituições em estudo parece conseguir aplicar de forma eficaz e segura o conjunto de medidas consideradas fundamentais pelos resultados de investigações práticas e pela experiência dos museus pioneiros no desenvolvimento de estudos e políticas para a conservação de TIMB. As maiores faltas observadas no estudo empírico foram: (1) a escassez de produção de documentação para a preservação de TiBM a médio e longo prazo, tanto nos momentos de incorporação como em exposição, inexistindo registos documentais importantes na gestão de mudança e para tomadas de decisão que poderão afetar a identidade da peça; (2) a inexistência (salvo exceções) de uma terminologia comum, bem definida e criteriosa entre profissionais da mesma instituição e entre instituições, o que dificulta a gestão de componentes e poderá pôr em risco a preservação dos mesmos; (3) a falta (salvo exceções) de diagnósticos que incluam o visionamento de conteúdo e avaliação das propriedades dos suportes de informação e avaliação do estado funcional de equipamentos, de forma regular e para todo o espólio, havendo risco de obsolescência e de ocorrência de perdas ou de alterações indesejadas; (4) a escassez de cópias de segurança nas instituições museológicas,

³² Sousa (2019). Entrevista com Maria Marrinhas e Rute Rebocho, Centro Cultural de Belém, 14 junho 2019.

aumentando a probabilidade de risco de perdas; (5) não estarem definidos (salvo exceção períodos para verificação de necessidade da realização de novas migrações de conteúdo).

No estudo empírico verificou-se, também, que existe uma forte incompreensão/desconhecimento das três estratégias de preservação analisadas (migração, emulação e interpretação) e que cinco dos sete entrevistados refere ter a coleção estável, por ter cópias em formatos digitais, o que poderá revelar-se insuficiente num futuro próximo, caso não sejam tomadas medidas de preservação digital. Por fim, no decorrer do estudo empírico foi, ainda, possível identificar um fator comum a todas as amostras, nomeadamente a falta de profissionais com formação em conservação e restauro e especialidade em conservação de arte contemporânea, *time-based media* ou preservação digital, a trabalhar em cargos de conservação nos diferentes museus. Se por um lado, aparentemente, há uma falta de representatividade do conservador-restaurador a trabalhar preventivamente nas coleções museológicas, por outro, atualmente em território nacional, há poucos profissionais com experiência no setor, situação que se agrava pela falta de programas/formações que permitam formar especialistas numa área emergente da conservação. Sem especialistas na conservação de TiBM, que entendam a natureza única da área, será difícil aproveitar eventuais oportunidades que permitam estabelecer a área no setor patrimonial e mitigar as ameaças provenientes dos riscos de obsolescência e perda de património.

Após décadas de desenvolvimentos na área, publicações, realização de conferências e apesar de organizações de todo o mundo, como o The Digital Preservation Coalition, The Library of Congress e o grupo Media Matters terem divulgado conhecimento sobre os resultados da inação com a consequente perda em obras que envolvem novos media, os museus (salvo as exceções), continuam, aparentemente, pouco sensíveis aos perigos e à necessidade de proatividade na conservação dos espólios de TiBM. Conclui-se na presente dissertação, que a área específica da conservação de TiBM em Portugal, requer ainda muito desenvolvimento e investimento de recursos. No nosso entendimento, é necessário um grande impulso do setor para a implementação de estratégias de gestão e conservação que garantam a sobrevivência e exposição destas obras dentro de parâmetros éticos. É necessário inquietar criticamente as tutelas das instituições, mostrar que as obras TiBM desafiam o paradigma museológico e que o trabalho contínuo do conservador-restaurador pode fazer a diferença. Na teoria, reconhece-se que os paradigmas “tradicionais” empregues em obras de arte autocontidas não se aplicam a obras que recorrem a novas tecnologias e elementos digitais.

Bibliografia

- Depocas, A; Ippolito, J.; Jones, C. (eds), (2003) Variable Media Approach: Permanence Through Change. Nova Iorque: Guggenheim Museum Publications & Quebec: The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology.
- Dover, C. (2016) How the Guggenheim and NYU Are Conserving Computer-Based Art—Part 1. Guggenheim Blogs, Obtido a 02 de Outubro de 2019 em <https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/how-the-guggenheim-and-nyu-are-conservingcomputer-based-art-part-1>.
- DOCAM, Glossaurus. Obtido em 16 de abril 2019, de <http://www.docam.ca/glossaurus/search.php?lang=1&alpha=P>.
- Guttenbrunner M., Wieners J., Rauber A., Thaller M. (2010) Same Same But Different – Comparing Rendering Environments for Interactive Digital Objects. In: Ioannides M., Fellner D., Georgopoulos A., Hadjimitsis D.G. (eds) Digital Heritage. EuroMed 2010. Lecture Notes in Computer Science, vol 6436. Springer, Berlin, Heidelberg
- Laurenson, P. (2001a). Developing Strategies for the Conservation of Installations Incorporating Time-Based Media with Reference to Gary Hill's Between Cinema and a Hard Place, Journal of the American Institute for Conservation, 40:3, 259-266.
- Laurenson, P. (2004) The Management of Display equipment in Time-Based Media Installations, Studies in Conservation, 49:sup2, 49-53.
- LIMA & SBMK (2016) Project Transformation Digital Art 2014-2016: Preservation of born-digital art.
- Tate, London (2019). Time Based Media. Obtido em 30 de setembro de 2019, de <https://www.tate.org.uk/about-us/conservation/time-based-media>.
- The Solomon R. Guggenheim Foundation (2019). Time-Based Media. Obtido em 30 de setembro de 2019, de <https://www.guggenheim.org/conservation/time-based-media>.
- Macedo, R., Marçal, H. P. (2019). Conservação ou Gestão de Mudança: Time-based media no Museu. Revista de Museus, 1(2), 212-223.
- Matters in Media Art (2015a). Documenting Media Art. Obtido em 06 de fevereiro de 2020, de <http://mattersinmediaart.org/assessing-time-based-media-art.html>.
- Matters in Media Art (2015b). Acquiring Media Art. Obtido em 10 de fevereiro de 2020, de <http://mattersinmediaart.org/acquiring-time-based-media-art.html>.
- Matters in Media Art (2015c). Digital Preservation. Obtido em 10 de fevereiro de 2020, de <http://mattersinmediaart.org/sustaining-your-collection.html>.

- Quaranta, D. (2013). New Media Art. In Beyond New Media Art. LINK Editions, Brescia 2013, 19-37.
- Stringari, C. (2003). Beyond “Conservative”: The Conservator’s Role in Variable Media Preservation em Depocas, A; Ippolito, J.; Jones, C. (eds) Variable Media Approach: Permanence Through Change. Nova Iorque: Guggenheim Museum Publications & Quebec: The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology.
- Sousa, F (2018). Relatório de atividade profissional. Dissertação de Mestrado em Conservação e Restauro, Lisboa, UNL-FCT, 2018, pp. 33.
- van Saaze, V. (2013). Installation Art and the Museum, Presentation and Conservation of Changing Artworks. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Entrevistas:

- Corte-Real (2019). Entrevista com Maria Marrinhas e Rute Rebocho, Culturgest, 8 agosto 2019.
- Duarte (2019). Entrevista com Maria Marrinhas e Rute Rebocho, Museu de Serralves, 12 julho 2019.
- Nazaré (2019). Entrevista com Maria Marrinhas, Fundação Calouste Gulbenkian, Edifício Coleção de Arte Moderna, 05 dezembro 2019.
- Rosas (2019). Entrevista com Maria Marrinhas e Rute Rebocho, Fundação Calouste Gulbenkian, Edifício Coleção de Arte Moderna, 31 outubro 2019.
- Sousa (2019). Entrevista com Maria Marrinhas e Rute Rebocho, Centro Cultural de Belém, 14 junho 2019.
- Tavares (2020). Entrevista com Maria Marrinhas, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, 11 fevereiro 2020.
- Xavier (2019). Entrevista com Maria Marrinhas e Rute Rebocho, Fundação Calouste Gulbenkian, Edifício Coleção do Fundador. 25 novembro 2019.

Anexo 1

Conservação de time-based media: contributos para o desenvolvimento da área (1999-2019).

1. Introdução

O intuito geral do estudo é aprofundar o conhecimento face a uma área relativamente recente na comunidade da conservação, *time-based media art conservation*, que começou a emergir no final da década de 1990. No âmbito desta revisão de literatura, pretende-se, entender o surgimento e desenvolvimento da área. Assim, abordar-se-ão, os esforços institucionais, interdisciplinares e colaborativos, que surgiram na literatura e, na prática, em museus internacionais de arte contemporânea, nas últimas duas décadas.

Time-based media art é um termo que se refere a obras de arte contemporâneas que possuem a dimensão do tempo, uma duração específica, assentando a experiência do espectador na lógica temporal da obra (The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2018) (Laurenson, 2001) (DOCAM). As obras de arte passíveis de se inserirem nesta definição podem surgir em diferentes suportes: analógicos, como filmes e slides e em formato digital, como vídeos, áudio e tecnologias computacionais – software art (The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2018) (Laurenson, 2004). Poderão ainda não ter suporte físico, como nos casos das performances (Tate, 2018). Tratando-se de uma definição tão vasta, outros termos associados e mais específicos podem surgir, como é o exemplo de “media art” que será utilizado recorrentemente no presente trabalho. Media art é o termo utilizado para cobrir todas as práticas artísticas que utilizam ou são baseadas em qualquer tipo de media³³/tecnologia como formatos de vídeo, som, eletrónicos, digitais e interativos e Internet (DOCAM).

2. Conservação de time-based media: contributos para o desenvolvimento da área (1999-2019).

2.1. Conservação de time-based media: surgimento de departamentos nas principais instituições museológicas.

As diversas instituições responderam de maneira diferente à necessidade de conservar obras de *time-based media*, dependendo de circunstâncias e contextos históricos específicos, como Pip Laurenson aponta em *Emerging institutional models and notions of expertise for the conservation of time-based media works of art* (Laurenson 2013).

O MoMa começou a colecionar obras em filme na década de 1960, o que segundo Peter Oleksik, *Associate Media Conservator* no MoMa, é um marco. Numa época em que o filme não era considerado como prática artística o MoMa foi o primeiro museu no norte da América a reconhecer

³³ O termo media é utilizado neste trabalho para se referir meios/suportes electrónicos ou digitais na qual assentam as práticas artísticas da Media Art.

que obras com base em imagens em movimento estariam ao mesmo nível artístico que as práticas artísticas mais tradicionais como a pintura e a escultura. Porém, só em 1994, surge o Departamento de Filme e Vídeo, com a curadora Barbara London, que se dedicou não só à aquisição como também à preservação de filmes, realizando documentação, migração de ficheiros e refletindo sobre a necessidade de digitalização para a proteção do conteúdo analógico (Olesksik, 2016). Na década de 1970, também a Tate começara a adquirir obras *time-based media*, mas é na década de 1990 que o número de aquisições aumenta significativamente. Segundo Pip Laureson (2013), com o aumento de aquisições, tornou-se evidente a falta de um sistema de gestão e a necessidade de desenvolver protocolos que garantissem a preservação das obras. Alguns curadores especializados em *media art* assumiram a responsabilidade pela conservação das obras e, em 1996, abriram a primeira posição para um conservador especialista em *time-based media* e em 2004 surgiu o primeiro departamento de conservação para *time-based media*. No MoMa, em 2006, é formado o departamento de curadoria de Media, que incluiu em 2007 um posto de trabalho para um especialista em conservação de *media art* (Laureson 2013). Enquanto na Tate a responsabilidade pela preservação de media art passou dos curadores para o novo departamento de conservação em 2004, no MoMa com a chegada do conservador de *media art* adotou-se uma abordagem colaborativa criando o Media Working Group, à semelhança do modelo seguido no SFMOMA. (Laureson 2013) Segundo Laureson, o SFMOMA foi pioneiro na criação de uma equipa interna interdisciplinar (Laureson 2013) que envolve conservadores, *registrars*, técnicos, curadores e representantes legais e de direitos de autoria, além de outros especialistas free-lancers (SFMOMA 2019a). A *Team Media* foi incentivada pela diretora da coleção e conservação Jill Sterrett em 1994 (SFMOMA 2019). As três instituições museológicas referidas, MoMa, Tate e SFMOMA, fizeram uma parceria com a New Art Trust³⁴ dedicada à educação pública e à pesquisa intensiva relacionada com os requisitos especiais das obras de *time-based media* (Olesksik, 2016). Ainda na América do Norte, o Guggenheim desenvolve em 2008 um laboratório para a conservação de *time-based media* com incorporação da conservadora Joanna Phillips na equipa profissional do museu (The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2018).

Na Europa, salvaguardando o exemplo da Tate já referido, o panorama geral desenvolveu-se de forma distinta. Em países como a Holanda e Alemanha surgiram importantes agências nacionais e fundações que proporcionam o apoio aos museus no cuidado e gestão de obras complexas como *time-based media artworks* (Laureson 2013). O exemplo de referência foi o *Netherlands Media Art Institute*, NIMk, fundado em 1978 (Laureson 2013) e que cessou funções em 2012, tendo sido as funções e responsabilidades transferidas para a plataforma LIMA.

³⁴ Pamela e Richard Kramlich fundaram o New Art Trust em 1997 com o objetivo de promover a media art através do apoio à investigação e ao conhecimento no campo (SFMOMA 2007).

2.2 Conservação de time-based media: contributos dos principais projetos internacionais (1999-2019).

De 1999 a 2004 desenvolveu-se a iniciativa *Variable Media*, um esforço museológico iniciado no Guggenheim (Nova York) e suportado pela Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology (Montreal). Segundo Jean Gagnon, este projeto foi particularmente importante, na medida em permitiu uma investigação necessária no campo da preservação de arte. (Gagnon 2003) Desta iniciativa resultou a publicação: *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*, que John G. Hanhardt explica como sendo uma coleção de perspetivas sobre um paradigma emergente. (Hanhardt 2003). Um dos aspetos fundamentais da abordagem deste projeto foi a tentativa de definir a obra independentemente do seu meio e materiais constituintes, iniciativa da conservadora Carol Stringari. Esta autora refere que a significação da obra pode não estar especificamente vinculada a um qualquer elemento, pode estar associada à sua transformação ou degradação inerente. Stringari encorajou também a um diálogo aberto e interdisciplinar, com o artista, como uma das fontes primárias de informação, uma vez que segundo a autora, essa interação ajudaria a definir graus aceitáveis de alteração. (Stringari 2003). No *Permanence Through Change: Variable Media Approach* foram também sugeridas quatro estratégias para combater a obsolescência de um suporte: o cuidado em reserva (mais tradicional), a emulação, migração e reinterpretação (estratégia mais radical) por Alena Williams (Williams 2003). Outra contribuição importante da iniciativa *Variable Media* foi a criação do *Variable Media Network*, uma plataforma na qual diversas organizações podem colaborar entre si. Alain Depocas defendeu que só através de colaborações o conceito de *variable media* poderia evoluir e tornar-se num modelo para a preservação (Depocas 2003). No mesmo período, de 2000 a 2002 a *Foundation for the Conservation of Contemporary Art* (abreviatura holandesa: SBMK) organizou o projeto *Preservation of Video Art* que desenvolveu, implementou e avaliou um modelo de registo e um método para a preservação de videoarte. Um outro resultado importante foi a comunicação e colaboração com museus internacionais e institutos de pesquisa sobre o desenvolvimento de metodologia e troca de dados (INCCA 2019). Ainda na Europa, surge em 2004 um projeto de pesquisa colaborativo³⁵ de três anos que se debruça sobre o cuidado e gestão de instalações complexas, o *Inside Installations*. Um dos focos e resultados de investigação foi o uso e adaptação da análise de risco como ferramenta para o avanço no desenvolvimento de planos de conservação que atendessem às necessidades de instalações de arte complexas (Gordon 2007). Metodologia desenvolvida por Pip Laureson (2007) em *Research on preservation strategies, part 1:*

³⁵ Projeto Colaborativo - no total, cerca de 50 pessoas de mais de 25 museus e instituições, localizadas em 6 países europeus, participaram neste projeto de três anos, financiado pelo Programa Cultura 2000 da Comissão Europeia. Projeto co-organizado pelo Netherlands Institute for Cultural Heritage / ICN, Tate (UK), S.M.A.K. (Bélgica), Restaurierungszentrum Düsseldorf, Fundação para a Conservação da Arte Contemporânea/SBMK (The Netherlands) e Museu Nacional de Arte Reina Sofia, Madrid.

Risk assessment e retomada em 2010, por Patrícia Falcão, mas para o estudo de *software-based artworks* (Falcão 2010).

Da parceria New Art Trust, MoMa, Tate e SFMOMA dedicada à educação pública e à pesquisa intensiva relacionada com os requisitos especiais das obras de *time-based media* resultou o projeto *Matters in Media Art* (2005-2015). A iniciativa teve como principal objetivo estabelecer diretrizes práticas para a preservação e documentação de obras *time-based media*. As diretrizes em discussão foram publicadas e discutidas por toda a comunidade interessada. Entre outras recomendações fornecidas, as referentes ao momento de pré-aquisição e pós-aquisição foram fulcrais para a criação de um plano de preservação consciente e eficaz. Outro aspeto marcante em *Matters in Media Art* foi a importância dada ao papel fundamental da documentação, neste projeto foram abordados diferentes tipos de documentação, fornecidos *templates* e feitos alertas para quais os aspetos importantes a ter em consideração a curto, medio e longo prazo. Outro ponto a ressaltar foi o compromisso institucional realizado. Uma das preocupações presentes em *Matters in Media Art* foi, portanto, proporcionar bases para todas as instituições que tenham de gerir e preservar este tipo de obras e, consequentemente, garantir que a informação estivesse disponível para toda a comunidade (Matters in Media Art 2015) (Hoffman, 2013). Durante o período que *Matters in Media Art* esteve em desenvolvimento (Pip Laureson, 2013) na comunidade académica, diversos investigadores reconheceram a necessidade urgente de investigação e reflexão teórica face aos objetos, procedimentos e consequências das novas estratégias emergentes. De 2009 a 2013 decorreu o projeto holandês³⁶ *New Strategies in the Conservation of Contemporary*, liderado por Renée Van de Vall. Através de uma investigação interdisciplinar que analisou empiricamente o impacto das práticas de conservação em obras de arte contemporânea complexas³⁷, atingiu-se um modelo, filosoficamente discutido, útil eticamente para o entendimento deste tipo de obras de arte ou objetos. A principal inovação resultante foi a abordagem biográfica na compreensão da vida das obras de arte, uma abordagem que se tornou bastante influente para toda a comunidade de conservação de arte contemporânea (NWO 2019) (UvA 2019).

De 2013 a 2017 outro projeto desenvolveu-se – o PERICLES “*Promoting and Enhancing Reuse of Information throughout the Content Lifecycle taking account of Evolving Semantics*”, constituiu um projeto colaborativo único na comunidade da conservação, na medida em que combinou arte, tecnologia e dados científicos espaciais. O projeto trabalhou com conteúdos digitais e *stakeholders* de dois domínios bastante distintos: por um lado, obras de arte digitais, como instalações com base em *software* e vídeo digital, entre outros media digitais presentes nas coleções e arquivos da Tate;

³⁶ Colaboração entre: Instituto Holandês do Patrimônio Cultural (ICN), a Universidade de Maastricht e a Escola Holandesa de Pesquisa e Pós-Graduação WTMC (Ciência, Tecnologia e Cultura Moderna).

³⁷ A pesquisa desenvolvida questiona o que acontece com as obras de arte ao entrarem em coleções – quando documentadas, armazenadas, exibidas, reinstaladas (pela equipa e espaço da coleção ou quando emprestada), e restaurada. Analisou, também, as pressões das entidades em conflito: como instituições, exposições, conceitos do espectador, curadores, conservadores e artistas.

por outro lado, dados científicos e operacionais provenientes da Agência Espacial Europeia e da Estação Espacial Internacional. O principal objetivo das pesquisas realizadas no PERICLES foi assegurar que o conteúdo digital permanece acessível e compreensível num ambiente tecnológico que está sujeito a constantes alterações. A contribuição da Tate relacionou-se com o desafio de preservar não só arte digital, como também arquivos digitais da coleção e o material produzido pela equipa Tate Media (Tate, London 2019a) (Tate, London 2019b).

Ainda durante o desenvolvimento de *Matters in Media Arts* decorreram outros projetos com focos e contributos diferentes para o desenvolvimento da área. De 2010 a 2012, o projeto alemão *Digital Art Conservation* desenvolvido pelo ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe dedicou-se à pesquisa de estratégias de conservação especificamente para arte digital. O projeto, culminou numa publicação que inclui reflexões teóricas de conservadores, programadores e artistas, além dos resultados dos casos de estudo desenvolvidos. Segundo a informação disponibilizada por ZKM, este projeto e publicação destinou-se, também, a estimular o debate internacional face à preservação de arte digital (Digital Art Conservation 2014). *Transformation Digital Art* organizado pelo instituto LIMA e SBMK, de 2014 a 2016 teve como principal preocupação a preservação sustentável de *born-digital art* (Hoen P., Wijters 2016). No seguimento destes projetos, o LIMA encontra-se atualmente (2018-2019) a desenvolver o projeto Art Host no qual se propõe o desenvolvimento de metodologias e requisitos para a preservação e acesso de *born-digital art* para e por artistas, com o intuito de habilitar os artistas para assumir a forma como os seus trabalhos serão preservados e expostos no futuro (Lima 2019).

3. Conclusão

O período selecionado para estudo do panorama internacional revelou-se marcado pelo desenvolvimento de variados projetos, sendo que a maioria surgiu como resposta às necessidade e questões práticas e dificuldade sentidas empiricamente pelos profissionais da área. Através de uma análise cronológica das inovações e resultados de cada projeto, também foi possível compreender as preocupações emergentes associadas. Até ao fim da década de 1990 e início da década de 2000 o foco aparenta ter estado na preservação de imagem em movimento como filmes e vídeo, enquanto forma artística autónoma e como elementos de instalações complexas, exemplo do projeto *Preservation of Video Art* (2000 – 2002). Durante a década de 2010 começam as preocupações com a preservação dos novos media, em *Variable Media* (1999 –2004) de obras de arte complexas como as instalações e de como gerir, documentar e preservar este tipo de coleções em *Inside Installation* (2004 – 2007). O projeto *Matters in Media Art* propõe não só diretrizes a seguir na gestão de coleções com elementos media como assume o compromisso institucional do dever da preservação e cuidado de obras *time-based media*, proporcionando segurança e bases para que outras instituições saibam

cuidar das coleções a seu cargo. Na última década em análise as preocupações recaem sobre questões mais específicas relacionadas com a preservação e sustentável de digital art, *born-digital art* e *software-based art*, abordadas em projetos como o *Digital Art Conservation* (2010-2012) e o *Transformation Digital Art* (2014-2016). O tema da preservação de digital arte continua em discussão no projeto *Art Host* (2018 – 2019). Por fim, com o projeto PERICLES (2013 -2017) foi possível notar que não é só na área da conservação que foram feitos esforços e investigações relativos à preservação de conteúdos digitais e que nos museus a preocupação em manter os conteúdos acessíveis deve abranger também os arquivos e documentos produzidos pela própria instituição.

Uma das principais conclusões é o forte cunho do esforço colaborativo dos projetos desenvolvidos. Uma colaboração tanto a nível interdisciplinar, com o trabalho em equipa de profissionais de diferentes áreas, desde conservadores, curadores, *registrars*, gestores, técnicos especialistas em computação e software, entre outros, bem como uma colaboração inter-institucional. São vários os projetos desenvolvidos que juntaram diferentes museus, fundações e agências. É o caso de *Inside Installations*, *Matters in Media Art* ou PERICLES que são exemplos fortes desse esforço colaborativo. Por fim, importa salvaguardar que, além dos departamentos de conservação dos museus e projetos referidos, outros contribuíram para a criação e desenvolvimento da área. As reflexões teóricas, publicações académicas, debates, conferências e seminários ou workshops realizados por diversas instituições desempenharam também um papel importante.

4. Referências

- Depocas, A. (2003). Depocas Goals of the Variable Media Network. Em Depocas, A; Ippolito, J.; Jones, C. (eds) *Variable Media Approach: Permanence Through Change*. Nova Iorque: Guggenheim Museum Publications & Quebec: The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology.
- Digital Art Conservation (2014). Digital Art Conservation. Obtido em 16 de abril 2019, de <http://www.digitalartconservation.org/>.
- DOCAM, Glossaurus. Obtido em 16 de abril 2019, de <http://www.docam.ca/glossaurus/search.php?lang=1&alpha=P>.
- Falcão, Patrícia (2010) “Developing a Risk Assessment Tool for the conservation of software-based artworks”. Tese de mestrado, Hochschule der Künste Bern. Obtido em 16 de maio de 2017, de “http://www.academia.edu/6660777/Developing_a_Risk_Assessment_Tool_for_the_conservation_of_software_based_artworks”
- Gagnon, J. (2003). Preface. Em Depocas, A; Ippolito, J.; Jones, C. (eds) *Variable Media Approach: Permanence Through Change*. Nova Iorque: Guggenheim Museum Publications & Quebec: The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology.
- Gordon, C. (2007) Knowledge management and information exchange .Em Scholte, T ; Hoen, P. (eds), *Inside Installations Booklet*. Obtido em 28 de abril de 2019, de https://www.incca.org/sites/default/files/booklet_inside_installations.pdf.
- Hanhardt, J. (2003). The Challenge of Variable Media. Em Depocas, A; Ippolito, J.; Jones, C. (eds) *Variable Media Approach: Permanence Through Change*. Nova Iorque: Guggenheim

- Museum Publications & Quebec: The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology.
- Hoffmann, Allison K. (2013) "Softwarebased Art: Challenges and Strategies for Museum Collections" Tese de mestrado, Universidade de Washington.
- Hoen P., Wijters (2016) Introduction. Em Project Transformation Digital Art 20142016: Preservation of born-digital art. INCCA (2019). Project: Preservation of Video Art (SBMK / NMAI) (2000-2002). Obtido em 16 de abril de 2019 de <https://www.incca.org/articles/projectpreservation-video-art-sbmk-nmai-20002002>.
- Laurenson, P. (2001). Developing Strategies for the Conservation of Installations Incorporating Time-Based Media with Reference to Gary Hill's Between Cinema and a Hard Place, *Journal of the American Institute for Conservation*, 40:3, 259-266.
- Laurenson, P. (2004). The Management of Display equipment in Time-Based Media Installations, *Studies in Conservation*, 49:sup2, 49-53.
- Laurenson, P. (2013). Emerging institutional models and notions of expertise for the conservation of time-based media works of art in Art contemporain et obsolescence technologique, *Technè*, 37, 36-42.
- Lima (2019). Art Host. Obtido em 30 de abril de 2019, de <http://www.lima.nl/lima/article/art-host>.
- Matters in Media Art (2005). About Matters in Media Art. Obtido em 25 de abril de 2019, de <http://mattersinmediaart.org/about.html>.
- NWO (2019). New Strategies in the Conservation of Contemporary Art. Obtido em 25 de abril de 2019, de <https://www.nwo.nl/en/research-andresults/research-projects/i/05/4905.html>.
- Olesksik, P (2016). Media Conservation at MoMA. Obtido em 28 de abril de 2019, de <https://vimeo.com/194415009>.
- SFMOMA (2019a). Team Media: In Action, in Contemplation. Obtido em 16 de abril de 2019, de <https://www.sfmoma.org/read/teammedia-action-contemplation/>.
- SFMOMA (2007). New Art Trust Expands Holdings With Important New-media Works From Kramlich Collection. Obtido em 28 de abril de 2019, de <https://www.sfmoma.org/press/release/new-art-trust-expands-holdings-withimportant-new/>.
- Tate, London (2019a). Project Pericles. Obtido em 30 de abril de 2019, de <https://www.tate.org.uk/aboutus/projects/pericles>.
- Tate, London (2019b). Things Change: Conservation and Display of Time-based Media Art. Obtido em 30 de abril de 2019, de <https://www.tate.org.uk/aboutus/projects/pericles/things-changeconservation-and-display-time-basedmedia-art>.
- The Solomon R. Guggenheim Foundation (2018). Time-Based Media. Obtido em 01 de outubro de 2018, de <https://www.guggenheim.org/conservation/time-based-media>.
- UvA (2019). New Strategies in the Conservation of Contemporary Art. Obtido em 25 de abril de 2019, de <https://asca.uva.nl/content/researchgroups/new-strategies-in-theconservation-of-contemporary-art/newstrategies-in-the-conservation-ofcontemporary-art.html?1555529328208>.